

La Clôture et la faille (II-b)

Louise Lachapelle





Éditeur

Louise Lachapelle

<http://www.louiselachapelle.net/>

Livre numérique réalisé avec la collaboration de Alexandre Huot.

FIGURA

FQRSC

Dépôt légal – Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2014

Dépôt légal – Bibliothèque et Archives Canada, 2014

ISBN : 978-2-9814766



La Clôture et la faille est mis à disposition selon les termes de licence Creative Commons Attribution – Pas d’Utilisation Commerciale – Pas de Modification 3.0 non transposé.

Vous êtes libres de partager – reproduire, distribuer et communiquer – ce livre électronique sans le modifier, transformer ou adapter, à la condition d’attribuer l’œuvre de la manière appropriée.

Pour citer ce livre, utiliser l’information suivante :

Louise Lachapelle. 2014. *La Clôture et la faille*, avec photographies argentiques originales de l’auteure et illustrations, Éditeur Louise Lachapelle, 314 p. [<http://www.louiselachapelle.net/la-cloture-et-la-faille>]

Image de la page couverture

La clôture et la faille, photographie argentique de l’auteure, Berlin, novembre 1997. Prinz-Albrecht Straße (actuellement Niederkirchnerstraße) et Wilhelmstraße.

Restes du Mur et terrain vague où s’élevaient les bâtiments des instances dirigeantes de la police du III^e Reich. Le Mur est protégé des piqueurs de Mur par une clôture grillagée.

La maison que je n'habiterai jamais

La Clôture et la faille (II-b)

La maison que je n'habiterai jamais

La Clôture et la faille (II-b)

Penser à cela dans la solitude est impossible l'apocalypse, le temps scellé	149
Iconographe dans un moment d'apocalypse icône de la transfiguration perspectives consolation iconographe dans un moment d'apocalypse	158
Repentir l'impossible retour les gestes de l'absence de foi exil repentir la dernière image	173
Un acte obligé que faire ? à qui obéir ? un acte obligé	191
La maison que je n'habiterai jamais esquisses	202
Liste d'images	208

Penser à cela dans la solitude est impossible

« Je suis peu habitué à entendre dans une église des exposés de ce genre, c'est-à-dire prononcés par des gens comme moi, et je suis gêné d'avancer ici des idées somme toute d'ordre séculier. Cependant, je ne me propose pas de faire un véritable exposé, mais tout simplement de réfléchir sur ce que représente *L'Apocalypse* pour moi, en tant qu'artiste. Voilà qui sauvera peut-être la situation, et fera comprendre pourquoi j'ose me lancer ainsi. Ma simple venue ici revêt déjà pour moi un caractère tout à fait incroyable ! Si on m'en avait parlé il y a seulement quelques mois, j'aurais cru la chose impossible. Mais comme ma vie, d'une façon générale, a pris un tour apocalyptique, cet événement apparaît somme toute logique ».

Début d'une conférence sur *l'Apocalypse* de Jean donnée par Andreï Tarkovski à la St-James' Church de Londres en juillet 1984, peu de temps avant le tournage du film *Le Sacrifice* en Suède¹. Quelques jours auparavant, le 10 juillet, lors d'une conférence de presse à Milan, Andreï et Larissa Tarkovski demandent l'asile politique aux États-Unis, tentative, écrit le cinéaste russe, de « changer le cours de son destin »² (le reste de leur famille, dont leur fils, alors âgé de quatorze ans, demeurant en URSS).

Au cours de cette méditation publique sur *l'Apocalypse*, Tarkovski n'évoque pas directement ses films, si ce n'est vers la fin, lorsqu'il met son propos en relation avec *Le Sacrifice* qu'il est sur le point de créer, le seul film réalisé après qu'il eût choisi de s'exiler et son dernier film (Tarkovski meurt du cancer en décembre 1986). Plusieurs questionnements caractéristiques de la démarche du cinéaste se trouvent néanmoins rassemblés autour de cette lecture du livre de la Révélation, autour du silence qui suit l'ouverture du septième sceau, autour de ce que Jean n'aura pas écrit. Tarkovski engage une réflexion sur le sens de la création, alors qu'il est depuis peu exilé, situation qui accentue d'une manière radicale le sentiment d'être séparé du destinataire privilégié de

¹ À moins d'indications autres, les citations renvoient à une transcription de cette conférence d'Andreï Tarkovski. Institut International Andreï Tarkovski, Paris.

² Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé. De L'Enfance d'Ivan au Sacrifice*, Paris, Cahiers du cinéma, 1989, p. 15.

son travail, le peuple russe, vers lequel se tourne néanmoins avec intensité son geste créateur; moment d'inquiétude qui le pousse à réaffirmer sa foi. L'apocalypse comme posture de création, fin d'un monde, jugement sur l'acte créateur et promesse de réponse.

À la question de la légitimité de l'acte de création qui ne cesse de parcourir ses réflexions, ses scénarios et ses films, Tarkovski répond en insistant sur l'importance des « rapports de l'artiste avec son public, c'est-à-dire de l'artiste avec son temps », en d'autres mots, sur l'impossibilité pour un être humain de s'abstraire de la société et de son époque. « Je suis convaincu, par ailleurs, qu'aucun artiste ne pourrait accomplir la mission spirituelle qui lui incombe, s'il savait déjà par avance que jamais personne ne verrait ses travaux. En même temps [poursuit Tarkovski], son travail exige qu'il tire un écran entre lui et les autres pour se protéger des innombrables soucis quotidiens ». Assumer les exigences liées à ces conditions de la création ne se fait pas sans problèmes. Une posture de retrait implique un point de tension au-delà duquel la relation se rompt. L'artiste est conscient du risque d'isolement, d'enfermement que comporte l'expérience du retrait du point de vue du créateur, mais aussi, du point de vue du public qui « Au cours de [s]a carrière en URSS, [l'a] souvent [...] accusé de [s]'être *coupé de la réalité*, de [s]'être volontairement isolé des intérêts réels du peuple »¹. Il lui arrive aussi de percevoir les conditions de création en URSS comme un obstacle au point de penser abandonner le métier de cinéaste. C'est le cas, notamment, après *Le Miroir*. Les scénarios de Tarkovski portent souvent un titre différent par rapport aux films réalisés. Le scénario du *Miroir* s'intitulait *Une journée blanche*, mais il y eut aussi de nombreux titres envisagés pour ce film dont *Pourquoi te tiens-tu à l'écart ?*, *Rédemption*, *Martyrologe* et *Confession*, une désignation qu'utilise encore Tarkovski, même après l'achèvement du film en 1974. À la même époque, il commence toutefois à recevoir des lettres de spectateurs qui non seulement le rassurent quant à l'existence d'un destinataire, mais aussi quant au caractère de nécessité de son activité. À plusieurs reprises le cinéaste relève l'effet régénérateur de ces lettres ou de ces petits papiers qui circulent de main en main depuis les spectateurs jusqu'à lui dans les salles où il lui arrive de faire une présentation avant la projection de l'un de ses films. Certains de ces

¹ Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé*, op. cit., p. 154-155.

commentaires sont parfois transcrits dans ses carnets de travail ou collés dans son journal. Tarkovski estime alors qu'il n'a pas le *droit* de ne plus tourner, la poursuite de son activité de cinéaste trouve ainsi sa légitimité comme sa motivation dans la relation à autrui: « S'il y avait des gens dans le public capables d'une telle franchise, et qui avaient réellement un tel besoin de mes films, j'étais obligé de poursuivre mon travail, quoi que cela puisse m'en coûter. [...] Qu'il existât des spectateurs qui parlaient le même langage que moi... pouvais-je les trahir pour en satisfaire d'autres, plus lointains et étrangers, qui avaient leurs dieux ou leurs idoles, et avec lesquels nous n'avions rien en commun ? »¹.

Reliée au choix du cinéaste qui décide finalement de s'exiler, cette dernière remarque est plutôt troublante. La démarche créatrice de Tarkovski semble s'inscrire dans une tension de plus en plus grande de la relation artiste, objet et destinataire. S'il n'a pu réaliser en URSS autant de projets qu'il l'aurait désiré, Tarkovski estime néanmoins qu'il y a tourné les films qu'il voulait et comme il le voulait. Les motifs de son exil sont donc nécessairement plus complexes que ne le laissent entendre ses constantes récriminations à l'égard des studios de production et des autorités étatiques responsables aussi bien de la production, de la distribution et de l'exploitation des films, ne serait-ce qu'en regard des pressions exercées par sa famille et de ce qu'il est encore permis d'espérer de l'exil pour un dissident soviétique dans les années quatre-vingt. Dans les textes de présentation des scénarios et propositions de films de Tarkovski publiés à Londres, Natasha Synessios décrit la structure de production filmique en URSS, les nombreuses étapes d'élaboration du projet de film, puis du film lui-même avant que ne s'amorce le tournage dont la durée peut aussi être plutôt longue. Ce faisant, elle montre que les discussions des comités de lecture où siégeaient entre autres des cinéastes d'expérience, de même que les modifications suggérées « were not always out to sabotage and thwart Tarkovsky, as he maintained. On the contrary, they showed genuine interest and offered constructive and useful ideas »². Les obstacles qui « entravent » le cinéaste dans l'accomplissement de son métier, voire de sa mission artistique ne sont sans doute pas devenus

¹ Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé*, *op. cit.*, p. 161-162.

² Natasha Synessios in Andreï Tarkovski, *Collected Screenplays*, London, Faber and Faber, 1999, p. 254.

soudainement si importants que les conditions de production à l'étranger (que Tarkovski connaît par ailleurs) en sont tout à coup parus plus souples ou plus avantageuses. Dans la perspective du processus créateur, l'exil serait-il une modalité de cet *écran tiré* entre soi et les autres qu'exige le travail de l'artiste selon Tarkovsky ? L'exil correspondrait-il à un point de rupture de la relation au destinataire au nom de la légitimité de la création ou serait-il la condition de possibilité de l'*adresse* ? Le dernier film de Tarkovski, comme cette méditation sur *l'Apocalypse* qu'il propose à Londres alors qu'il prépare le tournage du *Sacrifice*, ne suggèrent-ils pas une rupture plus radicale que celle qui relèverait de la distance géographique, une clôture de la forme en quelque sorte, un renforcement esthétique, qui cesserait alors de porter l'inquiétude éthique du cinéaste ? L'exil comme un sacrifice qui ne serait la condition d'aucune réconciliation.

En novembre 1986, apprenant que ses films recommencent à être diffusés dans de nombreuses salles en Union Soviétique, Tarkovski réagit dans son journal. Il critique d'abord le Goskino qu'il soupçonne de se refaire une réputation en commençant sa « canonisation posthume », mais il considère surtout cette nouvelle comme le renouement d'un dialogue « qui se poursuivra après sa mort » : « [H]eureux de retrouver l'auditoire de ses compatriotes », il se console : « tous ceux à qui j'ai consacré mon art, avec qui j'ai dialogué à travers mes films, pourront enfin voir mes œuvres sans obstacles. Et ils pourront aussi, je l'espère, mieux comprendre toute la charge que j'ai voulu prendre en parlant aux hommes de leur plus haute mission, la recherche de leur vocation spirituelle, et la connaissance de la vérité. [...] C'est pour le public russe que j'ai travaillé pendant plus de vingt ans au cinéma, et le perdre était pour moi un drame véritable ». Immédiatement après cette réaction où Tarkovski évoque la lourdeur et les exigences de la mission qu'il s'est assignée *pour le public russe*, il ajoute : « Un homme voulait gagner son salut, et soudain il se ressentit comme un grand pécheur, un traître, quand il se compara avec tous les autres. Quand il mit sa vie face à lui-même »¹.

Ces motifs de l'affirmation *messianique* et du doute ne cessent de se heurter dans la pratique de Tarkovski : choix individuel de l'artiste tourné

¹ Entrée du journal datée du 3 novembre 1986.

- Andreï Tarkovski, *Journal. 1970-1986*, Paris, Cahiers du cinéma, 1993, p. 437-438.

vers ceux dont il s'isole, dont il se sépare pour répondre aux exigences de ce choix qui le porte néanmoins vers autrui.

Penser à cela dans la solitude est impossible

Déjà les films réalisés en URSS sont touchés par le problème du sens de l'acte créateur, par la question de la relation à autrui (à l'entourage immédiat et à la collectivité) à travers l'acte créateur, son langage et ses formes. À l'époque du *Roulev* par exemple (1964-1966), le doute et le besoin de croire, la foi et l'acte créateur composent déjà dans le récit ce champ de forces contraires, l'expression d'une situation individuelle et sociale d'apocalypse, caractéristiques de la pratique de Tarkovski. L'apocalypse figure la crise d'où peut émerger une foi nouvelle, condition de création du cinéaste, aussi bien que situation dramatique où il place ses personnages. Alors qu'il travaille sur *Stalker* par exemple (1977-1979), Tarkovski note dans son journal: « Ces derniers temps, je sens avec plus d'acuité qu'on entre dans une période d'épreuves tragiques et d'espairs déçus. Et c'est justement alors que je sens en moi, plus que jamais, le besoin pressant de créer » (Le *Stalker* est une sorte de guide, un passeur)¹. La crise comme source d'un élan créateur prophétique: jugement sur le monde et espérance en un monde nouveau.

Dans les films de Tarkovski, les formes dramatiques de l'apocalypse se déréaliment jusqu'à n'être plus, chez Alexandre, le personnage de son dernier film, qu'une vague supposition (rien ne confirme en effet sa perception qu'une guerre nucléaire est amorcée). Du coup, l'apocalypse se singularise, s'intériorise, engage chaque personnage à répondre. Seulement, le même sentiment d'apocalypse n'ouvre pas toujours sur la création ou la foi avec autant de confiance, car ce qui prend fin, c'est un monde où le problème de la légitimité de ces gestes ne se posait pas. À Londres, devant les gens rassemblés à la St-James' Church, troublé de simplement questionner la valeur de l'acte créateur, Tarkovski cherche une réponse certaine. Et bien que sa lecture de l'*Apocalypse* insiste sur la responsabilité de l'homme dans l'histoire, il ne renonce pas, semble-t-il,

¹ Entrée du journal datée du 23 décembre 1978.
- Andreï Tarkovski, *Journal, op. cit.*, p. 168.

« à exiger de Dieu la solution apocalyptique » (J'emprunte cette expression de René Girard pour qui une telle « solution » impliquerait le châtement divin, « la liquidation complète des *méchants* pour assurer la félicité des élus »)¹. Et s'il demande le renouvellement de sa foi en la création, l'artiste n'attend plus tellement cette régénération de sa relation à autrui, mais d'une autorité morale dont il trouve les fondements dans l'obéissance à la loi divine.

Si les gestes filmés par Tarkovski « sont l'expression du processus qui les constitue »², *Andreï Roublev*, *Nostalghia* et *Le Sacrifice* notamment, manifestent ce processus de retournement, le durcissement du geste artistique devant sa faiblesse éthique, la nostalgie du cinéaste pour un temps où l'on pouvait « croire sauver l'humanité avec du sang et des larmes »³, une nostalgie qui affecte le geste créateur de Tarkovski et l'évidente valeur spirituelle que lui attribue son idéal artistique. Au moment où il sent que le monde ne correspond pas à son idéal, Andreï Roublev renonce à parler et à peindre, il sacrifie le langage. Il sera cependant conduit à renoncer au sacrifice lui-même, lorsqu'une situation nouvelle le placera devant la nécessité de trouver une forme pour un geste d'amour. Dans le dernier film de Tarkovski, l'inquiétude d'Alexandre impose sa résolution avec une violence certaine en la forme du sacrifice.

Ces trois films - *Andreï Roublev*, *Nostalghia* et *Le Sacrifice* - ainsi que la conférence sur l'*Apocalypse* ouvrent une perspective sur le travail créateur du cinéaste, sur son questionnement en relation avec le sens et la forme de son propre geste. L'espérance de Tarkovski serait que le geste créateur soit geste d'amour, mais cette foi semble devenir un facteur d'exclusion et l'amour s'inscrire dans la logique sacrificielle, c'est-à-dire dans un processus de clôture et de violence devant la faiblesse et le doute, comme si la forme de ce geste se refermait sur elle-même. Pourquoi ce qui

¹ René Girard, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Paris, Grasset, « Le livre de poche Biblio essais », 1983, p. 286 et p. 29.

² Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*. Suivi de *Souvenirs d'un voyage en pays Pueblo* et de *Projet de voyage en Amérique*, deux textes inédits de Aby Warburg, Paris, Macula, « Vues », 1998, p. 64.

³ Entrée du journal datée du 7 septembre 1970.
- Andreï Tarkovski, *Journal*, *op. cit.*, p. 28.

est circulation du vivant dans l'économie du travail créateur de Tarkovski deviendrait-il sacrifice dans le passage à l'autre ?

Critiquant l'art contemporain qui aurait « remplacé la quête du sens de la vie par l'affirmation de l'individualité pour elle-même » et proclamé « la valeur intrinsèque de l'acte personnel », Tarkovsky propose une vision de la création artistique qui s'en distinguerait précisément parce qu'elle impliquerait service et sacrifice : « l'individualité ne s'affirme pas par la création artistique. Elle est au service d'un idéal. L'artiste est un serviteur, éternellement redevable du don qu'il a reçu comme par miracle. » Mais l'homme contemporain ne voudrait pas du sacrifice, poursuit Tarkovsky pour qui ce serait pourtant, paradoxalement, « l'unique vrai moyen de s'affirmer » et, l'ayant oublié, il perdrait « de ce fait peu à peu le sens de sa vocation d'être humain »¹.

l'apocalypse, le temps scellé

Tarkovski n'aborde pas l'*Apocalypse* de Jean en croyant, mais avant tout en cinéaste. Il lit un scénario, entrevoit un film, l'exigence qu'exprime cette œuvre, « la plus poétique qui ait été créée sur Terre. Elle est inspirée d'en Haut, elle exprime au fond toutes les lois qui sont posées d'en Haut devant l'homme ». Il refuse cependant d'interpréter l'*Apocalypse*, car dans ce Livre, dit-il, « il n'y a pas de symboles: c'est une image ». Voilà une différence que le cinéaste tient toujours à marquer au sujet de ses propres films, la différence entre l'image et le symbole, qui s'inscrit directement ici dans la dynamique de la connaissance et de la méconnaissance, l'espace de la révélation tel qu'il s'articule dans la Bible. Contrairement au symbole qui peut être interprété, déchiffré, « nous ne savons pas [...] comprendre » une image explique Tarkovski, « Nous savons la recevoir et la sentir, c'est tout ». Aussi s'étonne-t-il qu'on cherche quelque signification cachée « lorsque l'image rapproche le monde réel du spectateur, lui donnant la possibilité de la voir dans toute son ampleur, de sentir presque son odeur, sa moiteur ou sa sécheresse sur la peau » », plutôt que « simplement s'abandonner émotionnellement à une impression

¹ Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé*, op. cit., p. 39-40.

esthétique directe »¹. Cette résistance de l'image à l'interprétation, là où le matériau filmé résiste à être autre chose que lui-même et rend du même coup perceptible la limite, le manque de cette terre, de cette eau, de ce vent-là. Pour Tarkovski, les éléments du milieu matériel dans lequel nous vivons appartiennent à la vérité de nos vies. Limites du perceptible au service de la révélation de l'infini et du vivant, le matériau filmé, s'il ne renvoie ni à lui-même ni à un sens caché, renverrait à la vie, à l'inconnaissable de la vie, « au sens insaisissable de notre existence »².

« *L'Apocalypse* est le dernier maillon qui clôt l'épopée humaine, sur le plan spirituel » poursuit Tarkovski. Dès le début de la conférence londonienne, il convoque donc deux de ses préoccupations importantes: d'abord la question de l'image (distincte du symbole) et maintenant, la question du temps, de notre relation avec le temps. « Nous vivons une époque très dure », mais « le caractère conventionnel du temps est pour nous une chose évidente » de sorte que nous ne croyons plus à l'imminence de la fin du monde qu'annonce l'*Apocalypse*, « nous ne pouvons pas déterminer quand se dérouleront les événements décrits par saint Jean, s'ils auront lieu demain ou dans des millénaires », *le Temps est proche*. « C'est là que l'état de l'homme spirituel prend son sens, qui doit sentir qu'il répond de sa vie ». Ici, maintenant, la vie humaine comme apocalypse, c'est-à-dire *temps scellé*.

Le *temps scellé* est un concept élaboré par Tarkovski lorsqu'il désire comprendre ce qu'est le cinéma et résoudre « Le problème de savoir ce qui [est] nécessaire à un film, ou qui [doit] au contraire en être écarté », sacrifié³. C'est la référence, on pourrait dire l'autorité, à partir de laquelle Tarkovski exerce son jugement de créateur; elle concerne l'économie créatrice au cours de l'élaboration du film. Le *temps scellé*, écrit Tarkovski, est ce « concept qui devait me libérer les mains et me donner la solution pour écarter l'inutile, le superflu, l'étranger » en fonction du film à faire. « Tout comme la vie, fluide, changeante, donne à chacun la possibilité de ressentir et d'interpréter chaque instant à sa façon, de même

¹ Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé*, op. cit., p. 195.

² Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé*, op. cit., p. 112.

³ Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé*, op. cit., p. 89.

fait un véritable film, qui fixe avec précision sur la pellicule le temps qui dépasse les limites de son cadre. Le film vit dans le temps si le temps vit en lui. La spécificité du cinéma réside dans les particularités de ce double processus », dans sa capacité « à observer la vie, sans ingérence évidente ou grossière dans son écoulement »¹. Comme l'image cinématographique, le temps d'une vie scellé par l'existence individuelle renverrait à l'infini de la vie. Le concept de temps scellé est donc une exigence du processus créateur et une exigence éthique, les limites de l'image et le caractère scellé du temps comme condition d'une ouverture au vivant, la limite comme ouverture dans la mesure où la relation de l'une à l'autre demeure *fluide, changeante*. Dès lors on comprend que le cinéaste ne tire aucune « conclusion du texte de l'*Apocalypse* sur le plan du temps ». Les chiffres exacts qui y apparaissent ne signifieraient rien, « sinon un système d'images »: ils matérialisent un mouvement dans le temps et ses limites; « les chiffres et certains moments précis [étant] importants dans l'appréhension de la destinée de chacun », ils prennent une valeur de signaux et de structure narrative dans un moment de fin du monde, c'est-à-dire chaque fois que l'on doit répondre de soi-même. Le cinéaste propose alors un exemple personnel, souvenir d'une lecture d'enfance, l'énumération de ce que Robinson Crusoë trouve échoué sur la grève après le naufrage, pour illustrer l'idée que « Nous vivons matérialisés à travers la perception du temps et de l'espace, nous sommes vivants, matériellement parlant, par la présence de ces deux phénomènes, ces deux catégories, car elles définissent nos limites physiques ». Aussitôt établi le cadre de ces limites humaines, Tarkovski situe, comme au-delà de celles-ci, l'évidence de notre ressemblance à Dieu: « comme tout le monde sait, l'homme a été créé à l'image et à la ressemblance de Dieu: il est doué d'une libre volonté et d'une capacité de créer ». L'homme, icône de Dieu, serait donc aussi iconographe².

¹ Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé*, *op. cit.*, p., 179.

² « Adam, l'homme ainsi créé, est une image, une *icône* vivante de Dieu son Modèle; il se définit doublement comme ressemblance au Modèle et vocation à imiter ce Paradigme » (le Prototype). Bruno Duborgel interprète la chute d'Adam comme le retournement vers lui-même de l'homme icône de Dieu qui devient ainsi idole de lui-même et, pourrait-on ajouter, rival de Dieu.
- Bruno Duborgel, *L'Icône : art et pensée de l'invisible*, Saint-Étienne, Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'expression contemporaine / Université Jean Monnet, Travaux LXXIII, 1991, p. 33.

Iconographe dans un moment d'apocalypse

Jugement dernier « Ces derniers temps, qui remontent déjà assez loin, [poursuit Tarkovski à Londres] nous nous posons la question de savoir si la création n'est pas entachée de péché ». Au-delà de l'effet rhétorique produit par cette formulation, on retrouve ici la question du sens de l'acte créateur qui parcourt l'ensemble de la démarche artistique du cinéaste et qui fait aussi son chemin jusqu'à cette méditation sur l'*Apocalypse*. Espoir d'espoir devant la question du sens de l'acte créateur qui se pose pour Tarkovski, ces derniers temps, c'est-à-dire au moment où il est sur le point de tourner *Le Sacrifice*, mais aussi depuis des temps qui remontent déjà loin, c'est-à-dire au moins depuis la réalisation de *Andreï Roublev*. Ce qui trouble, c'est le jugement porté par Tarkovski sur cette interrogation: « D'où nous vient [...] cette pensée sacrilège ? » Chez le cinéaste russe, le problème de la création touche toujours à la question de la foi. Et comme la conférence suggère que la création rend semblable à Dieu, douter de l'acte créateur reviendrait, semble-t-il, à douter de Dieu. Et de la tradition et de l'histoire, « l'acte de création nous rappelle que nous sommes enfants d'un seul père ». Un questionnement qui expose au jugement (voire au châtement) du Créateur. Dans un contexte où la situation de Tarkovski est fragilisée sur tous les plans, les enjeux de cette réflexion pourtant familière s'exacerberaient-ils jusqu'à provoquer une réaction de force, un retournement vers la loi ? Cherchant à comprendre l'origine de cette *pensée sacrilège* qui mettrait en question la valeur morale de l'acte créateur, le cinéaste en vient lui-même à porter un jugement sur l'artiste dans son rapport à la création et sur son époque. C'est alors qu'il reprend oralement plusieurs des motifs qui caractérisent la lecture de la tradition et de l'histoire qui se dégage de son journal et de ses carnets de travail. Et, à nouveau, dans le contexte de ce discours à Londres, cette lecture montre à quel point le cinéaste est lui-même de plus en plus imprégné de ce sentiment de la fin d'un monde: « Nous vivons dans un monde qui a fait fausse route ».

Ce regard critique (ou moralisateur) porté sur le monde est un motif récurrent des écrits du cinéaste, presque une condition de son activité créatrice. « Comme notre façon de vivre est mauvaise », écrit-il dans son journal en juin 1977, « L'homme à la différence des animaux doit vivre

seul, au sein de la nature, parmi les bêtes et les plantes, en contact avec eux. Je vois de mieux en mieux la nécessité de changer de vie, de réviser notre mode de vie », une nécessité qui appelle une forme de retrait social, de mise à distance des autres. Jugement porté sur le monde en vue du recommencement d'une vie nouvelle. « Que faut-il pour cela ? Avant tout se sentir libre et indépendant, et croire, aimer, rejeter ce monde trop insignifiant, et vivre pour un autre monde - mais comment, où ? »¹. Vivre pour (ou en vue d') un autre monde, vivre dans un autre monde. C'est sur ce modèle que se polarisent à travers l'activité créatrice de Tarkovski les modalités d'une relation à l'autre oscillant entre retrait et rupture éthique. Et malgré le choix de s'exiler, cette exigence de changer de vie restera sans lieu. À Londres, en présentant la tournure apocalyptique que prend sa propre vie, Tarkovski concède en quelque sorte que cette tentative de changer son destin est une autre expression de sa nostalgie pour un lieu et un temps vers lesquels il sait désormais qu'il est impossible de retourner.

La question de la légitimité de la création qu'il formule dans un premier temps en termes de morale religieuse (la création est-elle entachée de péché ?) est reprise dans la suite de la conférence en termes de droit: « La réponse est simple », déclare Tarkovski, « dans la crise traversée au cours de ces derniers cent ans, nous avons pensé que l'artiste pouvait se passer de références spirituelles. Que la création n'était plus qu'instinct, que l'acte créateur n'était plus qu'une chose instinctive. [...] [L]'homme se comporte avec *le talent qui lui a été donné* comme avec quelque chose qui serait sa propriété, *ce talent ne l'oblige à rien* ». Voilà ce qui expliquerait selon Tarkovski « le vide spirituel qui règne dans le monde » et « les questions que se posent certains d'entre nous, comme de *savoir si nous avons le droit d'exercer cette forme d'art* » (je souligne). Dans cette situation, les rapports de l'artiste et du public avec l'œuvre ne peuvent pas être satisfaisants, dit-il, puisque l'art devient « soit une recherche formelle, soit une marchandise à vendre », alors que pour le cinéaste, « L'art existe et s'affirme là où il y a une soif insatiable pour le spirituel, l'idéal. Une soif qui rassemble tous les êtres humains »². Pourtant, poser le problème

¹ Entrée du journal datée du 23 juin 1977.
- Andreï Tarkovski, *Journal*, *op. cit.*, p. 155.

² Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé*, *op. cit.*, p. 39.

du sens de la création en termes de légitimité ne suppose-t-il pas l'autorité d'un principe de discrimination qui distinguerait entre le *bon* et le *mauvais* art, entre ceux qui ont le *droit* de créer et ceux qui ne l'aurait pas ? Ceux *d'entre nous* qui se posent la question n'excluent-ils pas *les autres* ? Chez Tarkovski, ce principe d'exclusion-intégration repose d'abord sur l'obéissance, sur la volonté de servir en relation avec l'économie de l'activité créatrice: ce serait l'exigence d'obéir au don reçu, de faire en sorte que le geste créateur ne soit ni une interruption ni une fermeture de ce mouvement. Cette volonté de servir s'exprime ensuite en relation avec ceux qu'il perçoit comme les destinataires de son travail, obéir et servir autrui, un idéal dont le film *Andreï Roublev* serait en quelque sorte la profession de foi. Mais dans un monde où la soif insatiable pour le spirituel ne va plus de soi, pas plus d'ailleurs que ne va de soi le potentiel rassembleur de cette aspiration que Tarkovski persiste à attribuer à tous les humains, le principe discriminant qui donnerait sa légitimité à son activité créatrice devient de plus en plus incertain, voire interférent par rapport à sa propre pratique de cinéaste. Tarkovski résistera jusqu'à la fin de sa vie à l'*évidence* de cette incertitude et à l'inquiétude qu'elle ne manque pas de provoquer au sujet de la dimension éthique de la création en considérant, puis en affirmant la nécessité de « retourner à Dieu »¹, une solution qui lui est sans doute aussi inaccessible personnellement qu'elle apparaît historiquement improbable.

¹ Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé*, *op. cit.*, p. 200.



L'icône n'est pas une fenêtre

icône de la transfiguration

Andreï Roublev

« C'est après avoir achevé *L'Enfance d'Ivan* [1962] que j'eus le pressentiment que le cinéma était alors à la portée de ma main. [...] Le cinéma était là tout près [...] Un miracle avait eut lieu: le film était réussi. Quelque chose d'autre était maintenant exigé de moi: il me fallait comprendre ce qu'était le cinéma. C'est alors que me vint cette idée de *temps scellé* »¹. Faire un film ne suffit pas. Et le questionnement qui découle de cette insuffisance, de cette limite qui ouvre sur la vie, est certes

¹ Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé*, *op. cit.*, p. 89.

présent tant dans le sujet que dans la forme du film *Andreï Roublev*¹. Il y a très peu d'information sur la vie de ce peintre d'icônes. Le récit de sa vie est donc largement imaginé par Tarkovski, notamment à partir de ce qui nous est parvenu de son travail d'iconographe. La vie du moine devient pour le jeune cinéaste la figure (idéale) du parcours d'un artiste porté dans son projet créateur par l'aspiration de tout un peuple auquel il destine son geste. Synessios relève non sans ironie qu'après le succès remporté par son premier film, *L'Enfance d'Ivan*, Tarkovski « was, miraculously, supported by an atheist state in making a vastly ambitious historical film about an icon-painter monk »². Dans la perspective du travail créateur, *Andreï Roublev* problématise la relation entre un geste individuel et la collectivité, de même que la relation entre l'art et les enjeux de son temps. Le personnage de Roublev permet à Tarkovski de poser ces problèmes sur le plan formel en référence à l'art iconographique, à son langage, à sa tradition et à son histoire; de même que sur les plans éthique et spirituel en mettant en scène le conflit intérieur du moine. De quelle manière et sous quelle forme le geste artistique se portera-t-il vers ses contemporains?

perspectives

Dans *Le Temps scellé*, Tarkovski décrit l'origine du cinéma et le problème qui se pose maintenant à lui - comprendre ce qu'est le cinéma - dans les mêmes termes que ceux qu'il utilise pour décrire le sujet de *Roublev* : « Tout art a un sens poétique qui lui est propre et le cinéma ne fait pas exception [...]. Toute forme d'art nouvelle vient en réponse à un nouveau besoin spirituel. Son rôle est dès lors de poser les questions les plus essentielles à son temps »³. Quels besoins spirituels le cinéma viendrait-il satisfaire, demande le cinéaste qui se livre, en guise de réponse, à une lecture de l'histoire tout à fait semblable à celle qu'il proposera dans sa conférence sur l'*Apocalypse*. Il évoque la conquête de notre indépendance par rapport à un environnement hostile, la spécialisation et le

¹ Andreï Tarkovski, *Andreï Roublev*, s. l., Mosfilm, vidéocassette VHS, son, noir et blanc, séquence couleur, 1966, 180 min.

² Natasha Synessios in Andreï Tarkovski, *Collected Screenplays*, op. cit., p. xii.

³ Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé*, op. cit., p. 74.

cloisonnement qui appauvrissent et uniformisent nos rapports avec les autres et avec la vie. « En bref », écrit-il, « le destin de l'homme se standardisa, sans égard pour ses qualités personnelles ni le développement spirituel de chaque individu, toujours plus menacé par les pressions de l'industrie. C'est à ce moment-là [...] que le cinéma est né ». Le cinéma répondrait donc à un besoin du spectateur qui, suppose Tarkovski, chercherait « à combler les lacunes de sa propre expérience, à rattraper le temps perdu », « comme s'il cherchait à remplir le vide creusé par les conditions de la vie moderne ». Par son rythme et ses procédés, le cinéma contribuerait même mieux que d'autres formes artistiques à combler ce vide spirituel¹.

Pour illustrer cette relation entre l'art et son temps, Tarkovski fait référence à une réflexion de Pavel Florenski sur la perspective inversée dans l'art iconographique. Le cinéaste se souvient que Florenski considère cette forme de représentation de l'espace comme un choix formel des peintres d'icônes qui n'auraient à l'époque éprouvé aucun besoin de la perspective euclidienne « pour répondre au besoin spirituel de leur temps » bien qu'ils l'aient certainement connue et observée dans la nature². « À travers l'icône rayonnent les vérités de la foi vers ceux qui la contemplent. Ainsi le mouvement qui dans le tableau naturaliste conduit vers le point de fuite se trouve renversé, pour aller vers celui qui regarde: c'est-à-dire que sont renversées les structures et les lois de la représentation »³. Autrement dit, l'icône n'est pas une fenêtre. Ce choix n'a rien de fortuit. Plusieurs caractéristiques du cinéma de Tarkovski renvoient en effet aux matériaux et à l'écriture de l'art iconographique. Pensons à l'allure générale de plusieurs personnages qui évoque les figures émaciées et longilignes des icônes et à leurs costumes, les manteaux par exemple, qui accentuent souvent cette impression tout en

¹ Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé*, op. cit., p. 77-79.

² Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé*, op. cit., p. 77-79.

³ « Pour donner les origines les plus vraisemblables de la perspective byzantine, il faut se tourner vers les idées qui ont formé la conception du monde de l'époque. Ici, on ne peut s'empêcher de penser au philosophe et théologien qui a tellement influencé le Moyen Âge, sous le nom de Denys l'Aéropagite. Dans son système, tout est déterminé par le rayonnement de la lumière divine à travers les créatures. »

- Egon S. J. Sandler, *L'icône, image de l'invisible : éléments de théologie, esthétique et technique*, Paris, Desclée de Brouwer, « Christus », n° 54, 1981, p. 140.

valorisant la présence des mains et des visages dans l'image (c'est le cas chez Roublev, chez l'écrivain dans *Stalker* ou chez Gortchakov dans *Nostalghia*); une mèche de cheveux gris (le signe de l'homme faible, un thème cher à Tarkovski), telle une kippa (le signe de l'être habité), rappelle aussi le nimbe des icônes; et jusqu'à la matière organique filmée de très près par Tarkovski, de même que certains matériaux privilégiés de ses plateaux de tournage qui entretiennent ces correspondances avec les matériaux de l'iconographe et avec la signification spirituelle que l'artiste leur prête: «l'icône, en tant que réalité matérielle, doit participer organiquement au monde sensible, à l'étoffe de l'univers qui, d'une certaine façon, se matérialise en elle». «Les trois règnes de la nature [l'ordre du végétal, du minéral et de l'animal] sont ainsi présents à travers ces délégations de l'univers qui constituent les ingrédients de l'icône»¹. Dès lors, peut-être faut-il porter encore un peu attention à cette relation que Tarkovski établit entre la fonction de l'art et le choix formel des peintres d'icônes de renverser la perspective linéaire.

Le «procès de fabrication de l'icône, par la perspective de signification dans laquelle il engage matières, opérations, attitudes et techniques, [serait selon Bruno Duborgel], organiquement et indissociablement, exercice spirituel et activité artistique créatrice»². Cette double valeur spirituelle et artistique du travail iconographique est certes revendiquée par le cinéaste à travers la réalisation d'*Andreï Roublev*, un film qui peut sans doute recevoir, du point de vue de la pratique de Tarkovski, le statut de cette première icône, l'icône de la transfiguration, par laquelle le moine iconographe, après l'apprentissage de son métier, inaugure son ministère par une profession de foi qui «manifeste dès le départ le sens et l'orientation»³ qu'il entend donner à sa volonté de servir. Le traitement de la perspective dans le cinéma de Tarkovski est à cet égard fascinant parce que situé formellement tout autant que conceptuellement à la croisée d'un

¹ Bruno Duborgel souligne à juste titre que le travail iconographique convoque ainsi «la double et unitaire référence à l'Incarnation et à la Transfiguration».

- Bruno Duborgel, *L'Icône : art et pensée de l'invisible*, op. cit., p. 59.

² Bruno Duborgel, *L'Icône : art et pensée de l'invisible*, op. cit., p. 63.

³ «Avant d'écrire ton icône, comprends-la. Et pour la comprendre, esquisse. L'esquisse est un préalable nécessaire, une préparation à l'œuvre, un postulat... Et l'œuvre sans préparation perd de sa profondeur. Cette préparation est pour l'iconographe un état de supplication, une mise en disposition pour que descende l'Esprit aux Sept Dons.» - Sylvain Lalande, prêtre iconographe, *Fragments de la beauté*, tapuscrit inédit, 1998, p. 7, 29 et 37.

art religieux appartenant au passé et de cet art de « notre temps » dont Tarkovski cherche à comprendre la fonction au moins autant qu'à la faire valoir sur le plan spirituel au moment où il tourne *Roublev*. Si l'icône n'est pas une fenêtre, l'effet de réel propre à l'image cinématographique tend certainement à composer un effet de fenêtre. Dans certaines images de Tarkovski, la perspective linéaire est même accentuée, non seulement par le cadrage de l'image et par la profondeur de champ, mais par des éléments architecturaux qui construisent à l'intérieur de l'image des cadres supplémentaires qui s'emboîtent. Seulement ceux-ci n'ouvrent pas sur un point de fuite, l'infini est bloqué (et, par conséquent, une limite est ainsi rendue visible) souvent par un mur ou par une surface opaque. Le regard revient donc vers l'espace qui s'ouvre devant ces cadres internes qui provoquent alors un second effet de perspective, mais cette fois vers l'avant-plan (illimité), vers le spectateur, sur le modèle de l'art iconographique où les éléments architecturaux intégrés à la composition de l'image jouent d'ailleurs un rôle très semblable. La perspective est en quelque sorte « dédoublée » comme si elle composait un espace qui emprunterait à la fois aux origines de l'art sacré et aux origines de l'art moderne. D'une certaine manière, l'idéal moral et artistique que Tarkovski propose à son époque repose sur un semblable *retournement* de perspectives.

consolation

L'idée de base du scénario de *Andreï Roublev* telle que la résume Tarkovski propose une vision réconciliatrice de l'œuvre d'art dans un contexte de conflit social: « Le film devait montrer comment, à une époque de guerre civile et de joug tatar, l'aspiration de tout un peuple à la fraternité avait donné naissance à la géniale *Trinité*, idéal de fraternité, d'amour et de sainteté sereine. »¹ La structure du film composé d'un prologue et de huit parties doit, selon l'intention de Tarkovski, tirer son unité et sa cohérence du projet créateur de Roublev, alors que son caractère fragmenté deviendrait l'expression visuelle « des contradictions qui opposent la vie à la création artistique ». Mais qu'est-ce qui fonde

¹ Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé*, op. cit., p. 34.

cette opposition entre l'art et la vie ? Et de quelle manière le geste artistique de Roublev parviendrait-il à la surmonter ? Autrement dit, qu'est-ce qui fait que le geste individuel du moine iconographe peut devenir, du point de vue de Tarkovski, l'expression de l'idéal de tout un peuple ? Le thème de *Roublev* tel qu'il apparaît à Tarkovski suggère, bien sûr, que le cinéaste fait porter à son personnage son propre idéal artistique: « Seule la vérité absolue sur une époque peut exprimer un idéal moral réel et non de propagande. C'est là exactement le thème de mon film *Andreï Roublev* » écrit Tarkovski dans *Le Temps scellé*. « Il semble à première vue que la cruelle vérité de la vie qu[e Roublev] observe autour de lui, vienne contredire de façon flagrante l'idéal harmonieux de son art. Le nœud du film est qu'un artiste ne peut exprimer l'idéal moral de son temps s'il ne touche pas à ses plaies les plus sanglantes, s'il ne les vit pas et ne les endure pas en lui-même. La vocation de l'art est de surmonter en pleine conscience cette vérité rude et vile au nom d'un grand dessein spirituel. L'art est presque religieux dans son essence, conscience sacrée d'un haut devoir spirituel »¹. Seulement on constate que l'idéal artistique de l'iconographe, qui est pourtant reconnu par le cinéaste comme étant la source du conflit (de la rivalité ?) entre l'art (harmonieux) et la vie (la cruelle vérité de la vie), se voit paradoxalement reconduit par Tarkovski comme principe réconciliateur. Ce faisant, le cinéaste ne manque-t-il pas ce qui, à travers les choix qu'il prête au moine, excède justement le désir de réconciliation et l'idéalisation de l'art ? L'idéal moral de Roublev ne se heurte pas seulement aux réalités de la vie, mais aussi à la fonction édifiante et moralisante de l'art: devant la vie, c'est-à-dire dans une relation de proximité au vivant, il résiste de plus en plus à l'obligation de peindre des représentations du Jugement dernier. Mais c'est avec l'art qu'il rompt lorsqu'il s'avère que l'art ne peut ni sauver autrui ni le sauver lui-même de sa propre violence. Entre faire de l'activité créatrice un jugement dernier et faire le sacrifice de sa voix et de son art, Roublev ne parvient en conclusion du récit à aucun compromis réconciliateur, mais à un point de plus grande tension. Il est amené à consentir au sacrifice du sacrifice, c'est-à-dire à répondre à son temps en dehors de toute violence salvatrice. Résistance à l'attitude moralisatrice (le jugement dernier) comme à l'attitude sacralisante (le sacrifice). Le moment où, du point de vue du cinéaste et de son personnage, se renouvelle le geste de

¹ Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé*, *op. cit.*, p. 156-157, voir aussi p. 83-84.

l'iconographe correspond donc précisément au moment où Roublev s'exclut non seulement du canon artistique de son époque, mais aussi de la violence sacrificielle propre à notre tradition religieuse par un geste de consolation qui n'engage plus que lui-même auprès d'autrui. « L'histoire de la vie de Roublev est l'histoire d'un concept enseigné et imposé, qui se brûle dans l'atmosphère de la réalité vivante, pour renaître de ses cendres comme une vérité nouvelle à peine découverte. »¹ Geste d'amour sur les cendres du sacrifice.

¹ Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé*, *op. cit.*, p. 83

iconographe dans un moment d'apocalypse

Andreï Roublev

premier geste - incipit du film, rite sacrificiel et réconciliation:

un homme désire voler, il a inventé et construit un ballon, son désir l'isole de la communauté hostile à son geste, les gens accourent de partout pour l'empêcher de s'élancer du haut du toit d'une cathédrale; du point de vue du personnage en vol, on aperçoit les environs et les habitants; il perd de l'altitude, va s'écraser; au sol, un cheval essaie de se relever et meurt.

Ce geste est à mettre en relation avec le geste du petit fondeur de cloches (situé presque à la fin du film et qui en inverse à peu près tous les motifs) comme avec le problème qui se pose à Roublev: la question du geste et de la forme du geste.

deuxième geste - l'épisode du petit fondeur de cloches, la transmission de la tradition:

des hommes se présentent dans un village à la recherche d'un fondeur de cloches; ils apprennent que tous sont morts de la peste ou assassinés; le fils de l'un d'eux affirme que son père lui a transmis le secret propre à la tradition de la fonte des cloches et les convainc de l'amener; le travail du petit fondeur répond à une demande de la communauté et des autorités religieuses et politiques; les artisans et les villageois se rangent derrière lui une fois que son autorité est reconnue grâce à sa maîtrise apparente de la matière et de la technique;

Roublev pénitent contemple le chantier, il a renoncé à parler et à peindre, il est témoin des différentes étapes des délicats préparatifs en vue de la fonte de la cloche, un processus collectif dirigé par le jeune garçon curieusement autoritaire et inquiet; il refuse par exemple plusieurs sites argileux avant de découvrir la terre qui lui convient, il réclame plus de métal précieux au Prince (sacrifice, dépenses improductives) pour s'assurer de la qualité de la cloche;

le jeune fondeur est de plus en plus inquiet, au moment de l'inauguration de la cloche en présence des autorités et autres dignitaires, les artisans devront répondre de leur vie pour la qualité de leur travail: en cas d'échec, ils seront tués; on hisse la cloche sur un support de bois pour la faire résonner; lorsque la cloche sonne, le petit fondeur éclate en sanglots; rompant son vœu de sacrifice, Roublev se porte auprès de lui, lui parle et le console; le jeune garçon exprime sa colère contre son père qui ne lui avait pas révélé le secret de la fabrication des cloches avant de mourir; Roublev

l'invite alors à l'accompagner, il pourra fabriquer des cloches tandis que lui-même peindra à nouveau des fresques; les cendres du foyer de la cloche deviennent rouges (tout le reste du film jusqu'à cette image est en noir et blanc); le film se termine par de lents mouvements de caméra qui parcourent les icônes et les fresques colorées de Roublev, des images en gros plans qui laissent voir les effets du temps sur les matériaux et, finalement, permettent de reconnaître la *Trinité*.

troisième geste - l'apocalypse de Roublev, un geste qui cherche sa forme:

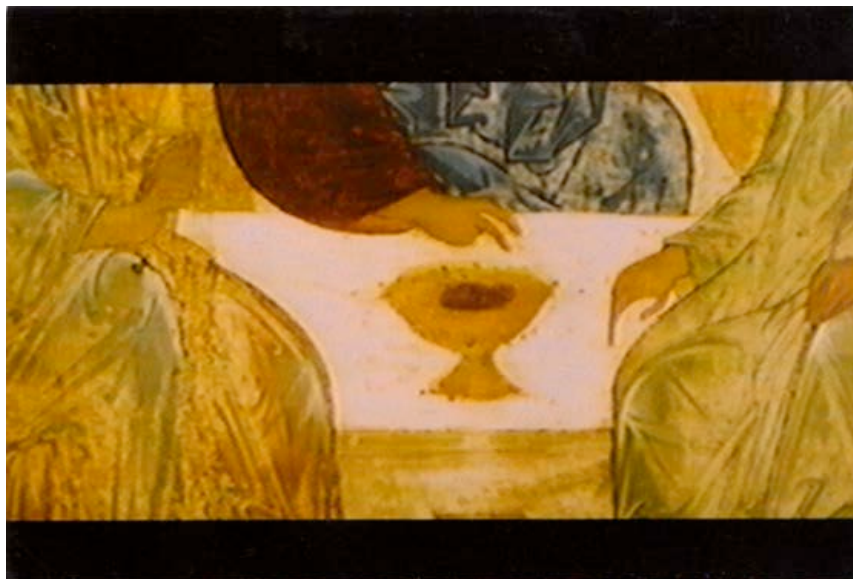
Roublev, moine iconographe isolé dans son monastère, est invité par Théophane le Grec à peindre des fresques à Moscou; avec ce maître d'abord, puis avec ses propres collaborateurs après la mort de Théophane, Roublev pratique son art selon les formes traditionnelles et socialement prescrites de l'époque jusqu'à ce que, hors du religieux et de l'art, l'atteigne l'expérience de la vie; affecté par une situation sociale apocalyptique, il lui devient de plus en plus difficile de peindre des jugements derniers moralisateurs et violents alors qu'il éprouve de la compassion devant la détresse d'autrui;

à partir du moment où il éprouve cette compassion, le moine iconographe questionne les formes de son geste jusqu'à se trouver incapable de peindre malgré l'impatience de l'autorité responsable de la commande et l'incompréhension de Daniel, son supérieur en religion; c'est dans ce contexte qu'il commet un geste de violence, il tue pour se protéger et pour protéger autrui; dans un dialogue avec Théophane mort, il dit vouloir cesser de peindre parce que ça ne lui sert plus à rien, il n'arrive pas à combattre le mal en lui, et après ce jugement sur lui-même, il porte le même jugement sur les autres, il fait vœu de silence parce qu'il n'a plus rien à dire aux autres; Roublev demande alors au fantôme de Théophane s'il a raison d'agir ainsi, ce que le fantôme du maître ne peut évidemment décider.

La rupture de Roublev avec la création s'inscrit dans un premier rejet des formes prescrites de relation à autrui, ce silence deviendrait-il disposition à entendre ?

Bien après ces événements, Roublev observe le travail du petit fondeur de cloches qui lui ordonne de s'éloigner du chantier parce qu'il gêne le travail (sur un ton méprisant le jeune garçon lui signifie qu'il n'a d'ailleurs rien à y faire puisque le rôle des moines est de consoler); au moment de l'inauguration de la cloche, c'est le geste de consolation qu'il exprime envers le jeune fondeur qui marque le renoncement de Roublev à son vœu de sacrifice et qui,

selon ce que suggère le film de Tarkovski, permet le renouvellement de la forme artistique de son geste d'iconographe et de son rapport à l'autre.



Hospitalité d'Abraham

L'icône de la *Trinité* ou l'*Hospitalité d'Abraham* (1422-1427) est considérée depuis des siècles comme « L'un des exemples les plus éclatants de l'articulation de la tradition à une transformation créatrice » dans l'art iconographique. Le traitement du thème de la *Philoxénie*, « c'est-à-dire amitié, hospitalité offerte aux *étrangers* » aurait été simplifié et renouvelé par Roublev, donnant lieu à une représentation simultanée du mystère de la *Trinité*. Que ce soit sur les plans thématique, esthétique ou spirituel il y aurait, selon Bruno Duborgel, « métamorphose sans contradiction »¹.

Avec *Andreï Roublev* Tarkovski ne cherche pas à faire un film historique, mais à explorer le « don poétique du grand peintre russe »: « J'avais envie d'évoquer, à travers l'exemple de Roublev, la psychologie de la création, et de sonder l'âme et la conscience sociale de l'artiste qui veut créer d'impérissables valeurs spirituelles »². C'est pourtant une critique visant notamment la *vérité historique* du film qui scellera, semble-t-il, le sort d'*Andreï Roublev*, interdit de diffusion pendant cinq années: « After an enthusiastic response to its first screening, the film's fate was

¹ Bruno Duborgel, *L'icône : art et pensée de l'invisible*, op. cit., p. 55-56.

² Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé*, op. cit., p. 32-33.

sealed when an unsigned critical letter was sent to Mosfilm studio. Among other things, it accused Tarkovsky of giving the artist a special role in the life of society, enabling him to pass sentence on his surrounding reality, concluding that this was a false idea, born not in the fifteenth century, but in contemporary bourgeois society »¹. L'*accusation* implique certainement tout autant la vraisemblance historique que la complexe relation entre l'individuel et le collectif, et le statut quasi religieux de l'artiste dans la société soviétique (voire dans la culture moderne). Elle réagit aussi à l'autorité avec laquelle l'idéal artistique de Tarkovski porte son jugement sur une époque et un groupe. Ainsi donc s'il s'est senti lui-même porté par la collectivité au moment où il réalise *Roulev*, dès ses premières tentatives de s'adresser à cette collectivité, le cinéaste se trouve stigmatisé par la perception que l'on a de la mission qu'il prête à l'artiste à travers son désir de créer d'*impérissables valeurs*.

¹ Natasha Synessios in Andreï Tarkovski, *Collected Screenplays*, op. cit., p. xii.

Repentir

« Qu'est-ce que l'Apocalypse, à mes yeux ? Comme je l'ai déjà dit, c'est l'image de l'âme humaine, avec sa responsabilité et ses devoirs », résume Tarkovski. Les révélations de Jean que chaque homme vit individuellement dans le cours de son existence ou que vit une collectivité à la fin d'un cycle historique, « il ne peut pas ne pas les vivre » ajoute-t-il, sachant bien que si, il est toujours possible de se dérober. Tarkovski retourne vers deux passages de l'Apocalypse: le premier condamne l'indifférence en l'associant au péché (Ap. 3, 23-26), le second associe l'amour du Créateur au repentir: « Celui que j'aime bien, je le châtie bien, aie donc du zèle et repens-toi ! (Ap. 3, 19) ». « En d'autres termes [poursuit-il], ce sentiment de l'homme qui se repent, ou qui est en état de se repentir, est le début du chemin ».

Le repentir « arrive aux gens à des moments différents et de manières différentes » précise Tarkovski qui évoque aussitôt Dostoïevski. Contrairement à la perception habituelle d'un « écrivain religieux orthodoxe », Dostoïevski lui apparaît plutôt comme celui qui, le premier, aurait senti et exprimé le problème du vide spirituel. Le cinéaste présente alors les héros dostoïevskiens dans les mêmes termes que ceux qu'il emploie dans son journal des années auparavant pour décrire l'écrivain lui-même (16 avril 1979) : « Ses héros souffrent de ne pas pouvoir croire. Ils veulent croire, mais ils ont perdu l'organe qui leur permettrait de croire. Leur conscience morale est atrophiée »¹. À Londres, il ajoute, comme par-devers soi: « Le plus difficile, c'est de croire, ce n'est vraiment pas si facile que ça; parce que compter sur la grâce est en quelque sorte impossible ». « [H]eureux est l'homme qui est visité par cet état, mais ce n'est pas chacun de nous qui peut s'en vanter, de pouvoir se sentir heureux et libre, et d'être surtout libéré de la peur ». Le vide spirituel, décrit plus tôt comme ce qui « règne dans le monde moderne », s'incarne maintenant dans l'individu - chez les personnages du romancier, mais on pourrait aussi penser aux personnages du cinéaste et à Tarkovski lui-même - , en

¹ Andreï Tarkovski, *Journal, op. cit.*, p. 184.

une crise de la croyance. Ne pas croire, le besoin de croire. Une cassure. À l'instar de cette lecture de l'*Apocalypse*, cette crise déplace l'enjeu spirituel vers le monde tout en subissant encore l'attrait de la solution divine.

Au début de sa méditation sur l'*Apocalypse*, questionnant la légitimité de la création alors même qu'il estime que la capacité de créer rendrait semblable à Dieu, Tarkovski se repent, craignant douter de Dieu. Seulement ne craint-il pas aussi de ne plus entrevoir de sens à l'acte créateur ? C'est peut-être aussi en cela qu'il se révélerait semblable au héros dostoïevskien, par ce désir de croire privé des certitudes et des formes traditionnelles de la croyance. Dès lors, l'acte créateur chez Tarkovski deviendrait moins un acte de foi qu'un repentir devant l'absence de foi. Acte désespéré dans son sujet, en tension dans sa forme jusqu'au durcissement de la forme et des gestes au plus fort de l'inquiétude spirituelle ou de l'exil. Compensation formelle, réponse par les rituels d'une foi ancienne, violence dernière devant l'évidence de cette perte, les gestes de l'absence de foi matérialiseraient, dans *Nostalghia* et dans *Le Sacrifice*, l'attitude du cinéaste devant cette inquiétude. Ils emprunteraient la forme du repentir, une cassure, un affaiblissement du geste qui soutient à la fois l'idée d'un choix et un abandon; ou la forme du sacrifice, lorsque le geste au contraire se durcit, se retourne vers autrui depuis la rupture éthique. Dans *Nostalghia*, la présence simultanée des formes du repentir et du sacrifice soutient encore la tension propre à ce questionnement, son irrésolution en quelque sorte. Cette tension n'est plus la même, semble-t-il, dans le dernier film de Tarkovski où la forme du sacrifice s'impose avec l'autorité et la violence du désespoir.

l'impossible retour

Dans le texte de présentation de l'exposition intitulée *Repentirs*¹, Françoise Viatte écrit qu'une « exposition sur le repentir dans le dessin pourrait se ramener à une chronique de l'effacement; c'est l'écoute d'une écriture en train de se former, celle de la voix qui accepte de se

¹ Françoise Viatte, « Tisser une corde de sable », in *Repentirs*, op. cit., p. 29 et p. 31.

reprendre ». S'interrogeant sur l'origine et la signification du terme *repentir* pour désigner cette forme d'irrésolution qui « accepte de laisser à découvert le tumulte de ses idées », elle montre que « la signification strictement morale du repentir comme expression du regret d'une faute et d'une volonté de réparer, de *faire pénitence* peut s'appliquer, par analogie, à l'idée de correction attachée à l'expression ». De sorte que le repentir peut « être compris [...] comme une *errance*, un tâtonnement et, à l'extrême, un sentiment de désespoir devant l'impossibilité de rendre, par le moyen de l'art, une image conçue dans l'esprit ». Cette impossibilité de rendre que Viatte associe à la genèse d'un dessin ou au travail préparatoire en vue de la réalisation d'un tableau, concerne aussi un autre aspect de l'économie créatrice à partir du moment où ce qui se cherche à travers ces tâtonnements du geste créateur ce n'est plus seulement la transparence entre une idée et sa réalisation matérielle, mais une forme qui permette le passage à l'autre. Cet impossible retour dès lors matérialiserait aussi la souffrance de l'être séparé, sa nostalgie, une faille dans l'ordre des justifications morales, de la légitimité sociale ou de la foi à laquelle le repentir accepterait parfois de donner forme vers autrui. Cette forme du repentir serait moins marquée par la culpabilité religieuse ou morale que par la souffrance et le conflit intérieur de l'*homme faible*, un thème que Tarkovski associe expressément au travail sur *Nostalghia*, mais qui s'inscrit aussi en continuité avec sa lecture de Dostoïevski: « Dans *Nostalghia*, je voulais poursuivre mon thème de l'*homme faible*, celui qui n'est pas un lutteur par ses signes extérieurs, mais que je vois comme le vainqueur dans cette vie », une valorisation de la faiblesse et de la souplesse contre la dureté et la force¹. Cette définition de l'homme faible renvoie sans doute à une citation de Lao-Tseu notée dans le journal (28 décembre 1977) et intégrée au dialogue de *Stalker*: « La faiblesse est sublime, la force est méprisable. Quand un homme naît, il est faible et souple. Quand il meurt, il est fort et raide. Quand un arbre croit, il est souple et tendre; quand il devient sec et dur, il meurt. La dureté et la force sont les compagnes de la mort. La souplesse et la faiblesse traduisent la fraîcheur de la vie. C'est pourquoi ce qui a durci ne vaincra pas. »²

¹ Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé*, *op. cit.*, p. 192.

² Andreï Tarkovski, *Journal*, *op. cit.*, p. 158.

Dans une page du *Temps scellé*, le cinéaste relève chez chacun des personnages centraux de ses films les caractéristiques de l'homme faible. L'*affaiblissement* de ces héros procède de leur choix d'obéir à leur propre conscience, à leur propre spiritualité, à leur propre conviction et ce, contre le monde. Ce conflit semble néanmoins résolu d'une manière qui permet à ces personnages de réintégrer la collectivité dont ils s'excluent par leurs choix, car ils convertissent cette obéissance en disposition à servir, notamment en prenant « sur eux la responsabilité des autres », de leur vie et de celle d'autrui. Certains héros, « en vue de sauver l'humanité », sont ainsi menés jusqu'au sacrifice. Chez Tarkovski, l'homme faible est d'abord un *être de scission* au sens où l'entend Paul Ricœur, c'est-à-dire un être « capable de conscience morale » du fait d'une scission de sa volonté, il est de soi-même à soi-même « dans une relation de commandement et d'obéissance »¹; c'est un personnage qui doute, qui est insatisfait par le cours du monde. Ce sera donc l'attitude du personnage à l'égard de ce doute et de cette insatisfaction qui déterminera si chez lui la *faiblesse* s'avèrera aussi *souplesse*. En somme, les choix du personnage ne s'inscriront dans un processus de naissance, de renouvellement que s'il peut soutenir ce doute, comme Roulev par exemple, sans se durcir, sans se fermer, sans laisser mourir en lui le processus d'affaiblissement. La faiblesse que Tarkovski reconnaît au personnage du *Miroir* est toutefois d'une nature un peu différente, une différence qui affecte aussi les personnages de *Nostalghia* et du *Sacrifice*. Ces personnages éprouvent encore la nécessité d'obéir à leur propre voie, de résister au cours du monde et, par conséquent, ils se retirent, ils mettent une distance entre eux et autrui. Cependant, ils ne semblent plus trouver le chemin du retour. « Le héros du *Miroir* était un homme faible et égoïste » écrit Tarkovski, « incapable d'offrir même à ses proches un amour désintéressé et qui ne prétendait à rien. Son unique justification a été la souffrance spirituelle qu'il endura à la fin de son existence, pour n'avoir pas payé en retour la dette qu'il devait à la vie. »² Dans *Le Miroir*, et ensuite dans *Nostalghia*, l'homme faible, cet *être de scission*, devient un *être séparé*, une condition qui le place en dehors de l'évidence et qui soustrait à la nécessité d'obéir et à la volonté de servir la valeur de certitude qu'il leur avait d'abord

¹ Paul Ricœur, « Avant la loi morale : l'éthique », in *Encyclopédie Universalis*, sous « Enjeux », Paris, Encyclopædia universalis, 1985, p. 45.

² Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé*, *op. cit.*, p. 192.

reconnue. Si les gestes de Roublev ou de Stalker procèdent d'une justification qui leur vaut éventuellement d'être « réintégrés » à une communauté, l'incertitude éthique affecte dorénavant le personnage, sa relation à lui-même et à son propre geste comme la manière dont il s'adresse à autrui. Après *Le Miroir*, Tarkovski envisage d'abandonner son activité de cinéaste et, rappelons-le, c'est le sentiment d'être nécessaire à certains spectateurs qui l'*oblige* à continuer: « Cette réaction du public fut capitale pour mon travail ultérieur » écrit-il. Le tournage du *Miroir* apparaît aussi comme une expérience qui lui révèle que les enjeux de la pratique artistique ne s'expriment pas seulement positivement, en terme de mission sociale ou spirituelle. « Pour la première fois, j'osai parler avec les moyens du cinéma, directement et spontanément de ce qui me tenait le plus à cœur, de ce que j'avais de plus sacré. » Le geste créateur agit *en retour* sur Tarkovski lui-même qui dit comprendre à partir de ce moment-là que « faire un film [...] n'est pas juste une étape dans une carrière, mais [(comme il le dira aussi plus tard au sujet de l'exil)] un acte qui détermine tout un destin. »¹

¹ « Ce film est aussi l'histoire de la veille maison où le narrateur avait passé son enfance, où il était né, où son père et sa mère avaient vécu. La maison qui avait été détruite par le temps fut reconstruite, *ressuscitée* d'après d'anciennes photos, et sur les fondations mêmes d'il y a quarante ans ». - Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé*, *op. cit.*, p. 124-126.



Nostalgie et inquiétude

les gestes de l'absence de foi

Nostalgia

Tout le film *Nostalgia*¹, tourné en Italie à l'automne 1982, est placé sous le signe de cette nostalgie, du retour impossible. Bien sûr elle appartient directement au projet, Tarkovski voulait faire un film sur la nostalgie russe, « cet état d'âme si particulier qui s'empare de nous lorsque nous nous retrouvons loin de notre pays »², et puis il découvre, pendant la réalisation du film, qu'il souffre lui-même et « souffrira jusqu'à la fin de [s]es jours de cette grave maladie » qui selon lui amoindrit les forces

¹ Andreï Tarkovski, *Nostalgia*, USA, RAI2, vidéocassette VHS, son, couleur et noir et blanc, 1984, 125 min.

² Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé*, *op. cit.*, p. 187.

vitales¹. Cet état d'esprit affecte aussi le travail préparatoire et les conditions de production du film lui-même. Le scénario avait initialement été écrit pour Anatoli Solonitsyne qui joue dans tous les films de Tarkovski et dont la mort, en juin 1982, symbolise pour le cinéaste « la division de [sa propre] vie en deux: “la Russie” et “après la Russie” »². Grâce à l'obtention d'une autorisation officielle de la Direction du cinéma soviétique, *Nostalghia* est le premier film que Tarkovski réalise hors de l'URSS. Outre les changements d'habitudes de vie qu'implique le travail en Italie loin des siens et dans une langue étrangère, le cinéaste doit s'adapter à une structure de production cinématographique passablement différente, c'est-à-dire à un rythme et à des modalités de travail dont on pourrait dire qu'elles se prêteraient moins au repentir. En effet, par comparaison avec les nombreuses et longues étapes qui caractérisent le processus de production cinématographique en URSS, parmi lesquelles il faut compter les longues et parfois multiples périodes de tournage qui permettent le développement des *rushes* en cours de production et donc, de l'avis du cinéaste, un plus grand contrôle sur le film et une idée plus claire de son orientation; en Italie, Tarkovski fait l'expérience de délais nettement plus courts et, par conséquent, de moins d'occasions de revenir sur le matériau filmé: le tournage ne dure *que* deux mois, le visionnement des *rushes* n'a lieu qu'après coup, ce qui change le regard du cinéaste à la fois sur le processus du tournage et sur le montage, lui procurant le sentiment d'un moins grand contrôle. Malgré ou à cause de ce processus différent, le premier visionnement de l'ensemble des *rushes* de *Nostalghia* étonne Tarkovski: « [j'ai été] étonné [...] de voir apparaître à l'écran l'exact état d'esprit dans lequel je m'étais trouvé pendant le tournage. 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* »³. Ce film sera dédié à la mémoire de la mère du cinéaste.

¹ Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé*, *op. cit.*, p. 187.

² Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé*, *op. cit.*, p. 137.

³ Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé*, *op. cit.*, p. 191.

Gortchakov, le héros de *Nostalghia*, est un poète qui écrit un livret d'opéra sur la vie d'un compositeur russe du dix-huitième siècle dont il suit les traces en Italie. Malgré ses succès en Italie, ce compositeur aurait choisi de retourner vers le servage en Russie où il se serait finalement pendu. Des images couleur sépia introduisent les scènes des souvenirs russes de Gortchakov, tandis que la beauté de l'Italie à laquelle il est devenu étranger - dès le début du film Gortchakov qui ne veut plus rien pour lui-même se dit écœuré de tant de beauté - se révèle dans les ruines et les rebuts d'une civilisation disparue et d'une autre qui va à sa perte. « Mon sujet est l'histoire d'un homme russe totalement déboussolé », écrit Tarkovski dans *Le Temps scellé*, « tant par le torrent d'impressions qui s'abattent sur lui que par son incapacité tragique à les partager avec ceux qui lui sont le plus proches, qui n'ont pas eu comme lui l'autorisation de partir, et à ne pas pouvoir inclure sa nouvelle expérience à un passé auquel il est relié comme par un cordon ombilical »¹. Voilà la situation d'apocalypse dans laquelle Tarkovski place Gortchakov, une crise individuelle qui prend une dimension collective à travers un second personnage, Domenico, convaincu que l'humanité « court à sa perte comme une démente » et qu'il doit la sauver². Avec *Nostalghia*, Tarkovski poursuit le questionnement sur l'acte créateur amorcé déjà dans *Andreï Roublev*, notamment avec les gestes de Roublev et du petit fondeur de cloches. Seulement les enjeux de ce questionnement se radicalisent tant sur le plan de la forme des gestes qu'en ce qui concerne la relation entre soi et autrui, la possibilité même de l'adresse. Gortchakov et Domenico forment eux aussi une paire de personnages et la relation entre leurs choix respectifs est à relier avec l'oscillation propre au questionnement de Tarkovski entre l'abandon et le sacrifice, entre un geste qui ne trouverait plus de forme qui pourrait le porter vers autrui et un geste qui chercherait à se lier à autrui par la force, l'autodestruction. Les phases qui caractérisent la démarche de Roublev sont maintenant réparties entre deux personnages. Le film toutefois ne présente plus leurs expériences respectives en les dépliant sur un mode processuel, il privilégie le moment de leur dénouement, alors qu'elles atteignent un point de non-retour. La nostalgie du poète ne trouve chez le *fol en Christ* que la forme dernière de son

¹ Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé*, *op. cit.*, p. 187.

² Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé*, *op. cit.*, p. 193.

expression, tentative ultime de résoudre le déchirement qui l'affecte. Dans *Nostalghia*, chaque personnage reste fermé sur lui-même et sur sa propre conviction : l'urgence de sauver l'humanité pour l'un, l'impossibilité d'un retour pour l'autre, jusqu'à la mort.

Le cinéaste affirme avoir lui-même éprouvé semblable nostalgie lorsqu'il dut rester longtemps éloigné de chez lui. Devant un monde nouveau, une culture nouvelle auxquels il commence à s'attacher, il éprouve parfois un état d'irritation désespérant qu'il compare à l'état amoureux « lorsque [...] ce n'est pas réciproque, ou comme si on essayait d'embrasser l'infini, ou de chercher à unir ce qui ne peut l'être ». Un état qui agit « comme un rappel des bornes de notre parcours terrestre, un signe de nos limites et de notre prédestination » et qui, pour cette raison, relèverait moins des circonstances extérieures que de cette tendance à s'imposer à soi-même des limites. Contrairement au rôle des limites dans le processus désigné par la notion de temps scellé, voici des limites qui n'ouvrent plus aussi sûrement sur le mouvement infini de la vie. En se retournant vers le passé bien qu'il soit impossible d'y revenir, les gestes de Domenico et de Gortchakov se refermeraient ainsi sur eux-mêmes, sur la nostalgie d'une forme antérieure de rapport à l'existence.

exil

« Dans *L'Apocalypse*, par un moyen proprement magique, tous ces problèmes sont comme insérés dans des images. *L'Apocalypse*, en fin de compte, est un récit sur le destin, sur la destinée de l'homme quand celui-ci est indivisible, à la fois comme individu et comme membre du groupe, de l'ensemble ». Or en s'exilant, Tarkovski estime qu'il tente de changer le cours de son destin. S'agit-il de la forme que prend alors pour lui le *début du chemin*, le sentiment de celui qui se repent ? Est-ce une façon d'assumer l'exigence éthique et spirituelle de son activité créatrice, obéissance au don reçu et disposition à servir, une façon de *s'expatrier en l'autre*¹ ou une décision qui le divise intérieurement comme elle le sépare

¹ D'après une expression de Sylvain Lalande: l'amour de compassion « nous expatrie spirituellement en l'autre », « nous rend intérieur au prochain, nous fait véritablement vivre en lui et de lui ».
- Sylvain Lalande, *Fragments de la beauté*, op. cit., p. 75.

de sa communauté sans créer les conditions d'un possible retour ? « L'homme choisit sa voie, grâce à sa libre volonté » explique-t-il à Londres, situant aussitôt l'exercice de cette libre volonté dans une perspective de salut individuel où s'inscrit à nouveau la logique sacrificielle. L'homme qui choisit sa voie « ne peut sauver tout le monde, il ne peut sauver que lui-même. Mais justement grâce à cela, il peut sauver les autres ! » Encore cette volonté rédemptrice - mais de quoi importe-t-il donc de se sauver ? - qui se juxtapose à un nouveau jugement: « Nous ne savons pas ce qu'est l'amour ». Rappelant la nécessité de « s'aimer soi-même », Tarkovski rejette aussitôt la connotation apparemment égoïste de la formule et réaffirme son *credo* réconciliateur: « l'amour est un sacrifice ». Il cite alors l'Évangile, « Aime ton prochain comme toi-même (Luc, 10, 27) » pour insister sur la primauté du rapport à soi, « S'aimer soi-même, c'est comme la base, l'étalon, et non pas seulement parce que l'homme a pris conscience de lui-même et du sens de sa vie, mais parce qu'il faut toujours commencer par soi-même ». Sans prétendre avoir lui-même réussi ni se donner en exemple, Tarkovski considère « que beaucoup de [son] infortune vient [au contraire] de ce qu'[il n'a] pas suivi [ses] propres conseils ». À un spectateur qui lui demande, après la conférence, d'où viennent les ressources spirituelles dans son travail, il répondra d'ailleurs « elles prennent racine dans le fait que je ne m'aime pas. C'est ce qui me permet d'aller plus loin, de trouver de la force non pas en moi-même mais autour de moi, à l'extérieur de moi »¹.

¹ Notes de visionnement, vidéo de la conférence londonienne. Institut International Andreï Tarkovski, Paris.

repentir

Nostalghia

premier geste - la fin du monde:

ce geste appartient au passé du personnage, il est d'abord raconté par les baigneurs qui profitent des eaux chaudes et régénératrices de la piscine de Sainte-Catherine à *Bagno Vignoni*, chacun interprète les motivations de Domenico (jalousie, foi, folie, peur): Domenico a enfermé sa famille pendant sept ans dans sa maison pour la sauver de la fin du monde; au cours du film, des images en *flash back* évoquent cet événement;

Une entrée du *Journal* de Tarkovski datée du 10 avril 1979 annonce cet épisode du film *Nostalghia* et sans doute aussi le développement qu'il connaîtra ensuite dans *Le Sacrifice*. Il s'agit d'une ébauche de scénario imaginée avec Tonino Guerra, le directeur photo sur *Nostalghia*: « *Il Fine del mondo (La Fin du monde)*: dans l'attente de la fin du monde, un homme s'est reclus dans sa maison avec toute sa famille [...] Le père est très religieux. Ils passent ainsi dans leur réclusion près de quarante ans. [...] »¹.

repentir: lors de l'unique discussion de Domenico avec Gortchakov, ce dernier tenant à le rencontrer parce qu'il pense avoir compris la raison de cet enfermement, Domenico dira que ce geste lui apparaît maintenant égoïste parce qu'il voulait sauver sa famille alors qu'on doit sauver tout le monde; c'est ce qu'il cherche maintenant à faire par le geste de la piscine;

le second geste - rédemption:

Domenico estime en effet qu'il doit traverser les eaux chaudes de la piscine avec une chandelle allumée à la main; seulement, à chacune de ses tentatives, les gens *en santé* qui prennent leur bain de jouvence l'en empêchent, ils veulent ainsi « sauver » celui qui leur apparaît *malade*, alors que ce dernier veut les « sauver » eux (la volonté rédemptrice aussi bien que le sauvetage génèrent incommunicabilité et violence);

repentir: Domenico confie la réalisation du geste de la piscine à Gortchakov qui, selon lui, devrait penser à faire quelque chose d'important; Gortchakov prend le bout de chandelle, mais ne s'engage pas vraiment à réaliser cette mission, il quitte finalement Domenico en emportant la chandelle qu'il avait d'abord laissée sur

¹ Andreï Tarkovski, *Journal*, *op. cit.*, p. 181.

la cheminée; Domenico, ignorant si Gortchakov a accompli sa mission salvatrice, entreprendra néanmoins *lui aussi* de sauver l'humanité;

le troisième geste - jugement dernier et sacrifice:

une foule clairsemée et presque immobile entend Domenico prophétiser sur une place publique à Rome; grimpé sur une statue équestre, il distribue des tracts et fait le procès du monde; après ce jugement, il propose un pacte qui renverse les oppositions et les rapports de pouvoir que son discours vient de relever, notamment la relation entre les gens *sains* et les gens *malades*; il prône le retour vers l'endroit où l'on aurait fait fausse route, retour aux bases de la vie: « What kind of world is this if a madman has to tell you to be ashamed of yourselves ? », clame-t-il avant de demander à ses collaborateurs de démarrer la musique, la mise en scène a des ratés et Beethoven ne se fait pas tout de suite entendre;

L'immolation de Domenico jusque dans sa mise en scène s'inspire certainement de celle de Jan Palach à Prague et de cette nostalgie de Tarkovski pour le sacrifice dont témoigne cette entrée du journal datée du 7 septembre 1970: « Gloire à ceux qui protestent en s'immolant devant la foule muette et stupide [...] Si l'humanité est capable de cela, c'est que tout n'est pas perdu et qu'il y a encore une chance. »¹

repentir: pendant qu'on hisse vers lui un bidon d'essence, Domenico vérifie ses notes, constate qu'il a oublié quelque chose, il clame donc encore quelques mots pendant qu'il s'arrose d'essence et s'enflamme; son chien est le seul à réagir à sa mort, alors qu'arrivent Eugenia (la traductrice qui accompagne Gortchakov), porteuse du message de Gortchakov, et la police.

dernier geste -repentir devant l'absence de foi:

sur le point de rentrer chez lui en Russie, Gortchakov reçoit un appel téléphonique d'Eugenia qui a croisé Domenico à Rome (cette scène précède la scène de l'immolation de Dominico); elle vérifie au nom de Dominico si Gortchakov a fait *ce qu'il devait faire* (Eugenia ignore sans doute de quoi il s'agit); ce dernier laisse entendre que oui;

repentir: Gortchakov reporte son départ et retourne à *Bagno Vignoni* tenter la traversée de la piscine;

¹ Andreï Tarkovski, *Journal*, *op. cit.*, p. 28.

la piscine est vide, on s'affaire à ramasser les débris et les pièces de monnaie qui y ont été jetés; Gortchakov entre dans la piscine, un malaise l'oblige à prendre son médicament; il allume la chandelle dont il protège la flamme avec ses mains, s'assure de bien toucher le bord de la piscine avant de commencer à traverser; le vent menace la flamme, Gortchakov fait parfois écran avec son manteau ou avec son corps, il marche vite, le sol est irrégulier, la flamme s'éteint; il revient à son point de départ; Gortchakov recommence, ses mains abritent la flamme avec plus ou moins de conviction, néanmoins, chaque fois qu'elle s'éteint, il revient consciencieusement à son point de départ et s'assure de toucher au bord de la piscine; à la troisième tentative, sur le point d'achever sa traversée, il mesure du regard le chemin parcouru; la douleur physique, une certaine résistance, font qu'il atteint difficilement l'autre côté, il prend appui sur une rampe métallique, vérifie avec la main si la flamme brûle toujours; des chants viennent accentuer l'effet dramatique pendant qu'il parcourt les derniers pas et dépose la chandelle sur le bord du bassin; mort de Gortchakov.



le geste de la piscine

Les gestes de Domenico et de Gortchakov comportent une nostalgie qui est moins présente dans le geste de Roublev (quoiqu'elle le soit certainement dans la valeur que Tarkovski prête à l'acte artistique au moment où il tourne *Roublev*). L'histoire du moine russe met en scène la quête d'un geste et du sens de la création pensée comme relation à soi, à autrui et à la vie. Le caractère de nécessité des actions de Domenico lui apparaît évident au point qu'il se sente justifié d'enfermer sa famille, de commettre des gestes violents à l'égard de lui-même et des autres. Domenico tient un discours prophétique et moralisateur à une foule impassible, s'immole par le feu sur une place publique, un geste moralisateur qui justifie, semble-t-il son sacrifice héroïque. Dans l'indifférence totale, un geste *contre*, sans théologie, sans relation à l'autre, un enfermement autodestructeur. Son sacrifice reproduit un geste passé, un rituel légitimé par une tradition qui lui reconnaît une efficacité certaine alors qu'il a désormais perdu son caractère d'évidence. Gortchakov renonce à son projet créateur comme à l'idée de retourner en Russie. Par culpabilité, par résignation, par incapacité à être libre, « au cas où », il accomplit le geste de la piscine dans le bassin vidé de son eau comme si cela n'altérait en rien le sens du geste ni sa valeur salvatrice. L'espace traversé est moins l'espace de sa transformation (qu'il s'agisse d'une régénérescence ou d'un retour aux *sources*) que celui de son enfermement, le geste de Gortchakov ne lui redonne pas accès au vivant.

Dans *Nostalgia* Gortchakov ne croit plus, mais il a encore peur, tandis que Domenico s'accroche, jusqu'à cette spectaculaire violence, à sa croyance apocalyptique comme à la résolution qu'il cherche à imposer à sa famille d'abord, puis à l'ensemble de l'humanité. C'est en ce sens que les gestes de ces deux personnages, les gestes de l'absence de foi, s'inscrivent déjà dans le temps de l'après: le sentiment d'être séparé, la séparation, l'affaiblissement de ces deux personnages les ont atteints jusqu'à un point de non-retour.

Absence d'image Après la nécessité du repentir s'ouvre la perspective du salut, l'espérance de cette apocalypse: « Le temps est proche » (Ap. 22, 10). Tarkovski suggère maintenant qu'il « serait erroné [...] de penser que l'*Apocalypse* renferme seulement un concept de châtement ». Ici encore, l'espérance de Rédemption prend une dimension différente sur les plans individuel et collectif: « pour chacun de nous en particulier il est réellement proche, mais, pour tous ensemble, il n'est jamais trop tard », une différence liée au temps dont dispose l'individu en regard de celui dont dispose la collectivité, « livre terrifiant » pour chacun de nous, alors que « pour nous tous ensemble, [l'*Apocalypse*] exprime[rait] l'espérance », espérance liée au temps. Le sens de cette épître pour Tarkovski réside donc dans « cette dialectique [...] de l'état spirituel exprimée en images », principe d'inspiration pour l'artiste qui dit ne pas s'étonner « d'y trouver un point d'appui pour chacun des états de l'âme ». À titre d'exemple, il relève la beauté des passages sur la disparition du temps et de l'espace, limites qui matérialisent notre vie, et sur l'apparition d'un état nouveau (Ap. 6, 13-14), la description de « ce qui s'est passé après que le septième sceau ait été brisé », moment qui précède la révélation qui ne provient ni de la parole ni de l'image: « Et lorsque l'Agneau ouvrit le septième sceau, il se fit un silence dans le ciel, environ une demi-heure (Ap. 8, 1) ». «[Q]ue peut dire un artiste devant la manière dont sont dites ici les choses », comment « mieux exprimer cette tension, ce seuil ? », demande Tarkovski qui a l'impression qu'il s'agit d'« une image dont le sens est l'absence d'image ». Le septième sceau levé, il ne se passe rien, le silence, l'absence d'image, « l'image la plus forte qui puisse être ! C'est une sorte de miracle ! C'est même difficile à concevoir ».

Le caractère miraculeux de cette image sans image que Tarkovski met en évidence dans sa lecture de l'*Apocalypse* est immédiatement situé sur le plan de la création plutôt que sur le plan de la foi, c'est-à-dire ici, maintenant, notamment par le rappel d'une lecture, *Les Leçons de Don Juan* de Carlos Castaneda. Tarkovski résume le récit, « l'histoire d'un journaliste, de [l'auteur] lui-même, qui a reçu l'enseignement d'un sorcier mexicain », un « livre formidable, mais ce n'est pas cela qui compte ». Il attire plutôt l'attention du public sur la légende qui serait apparue au sujet de la conception de ce livre et « selon laquelle il n'existerait pas de sorcier, pas d'enseignement écrit, et que tout aurait été imaginé par Castaneda ». Pour Tarkovski, cette hypothèse n'explique rien, au contraire, elle complexifie la conception du livre puisque « Si cela a été

inventé par un seul homme, et que ce n'est donc pas la réalité, c'est un miracle encore plus grand que si cela avait eu lieu ». Résumant sa pensée, le cinéaste conclut: « toute image artistique, en fin de compte, [serait] toujours un miracle ».

Création d'une réalité qui n'existe pas, icône créée dans un moment d'apocalypse.

la dernière image

Le statut du film *Andreï Roublev* dans la pratique de Tarkovski a été comparé un peu plus tôt à celui d'une icône de la transfiguration dans la pratique du moine iconographe. Dans cette même perspective, *Nostalghia* apparaîtrait comme une apocalypse sans espérance, si ce n'était peut-être de la dernière image, une image de Rédemption dans le temps de l'après. Tarkovski écrit qu'avec *Nostalghia*, il a voulu « reproduire l'état d'un homme en profond désaccord avec le monde et avec lui-même, incapable de trouver un équilibre entre la réalité et son désir d'harmonie. Soit un homme qui souffrait de la nostalgie due à l'éloignement de la maison natale, mais aussi de la nostalgie plus globale d'une plénitude de l'existence. »¹ Sans aller jusqu'à confondre personnage et réalisateur, on peut considérer que ce film donne forme non seulement au profond sentiment de nostalgie du cinéaste, mais à cette nostalgie *plus globale* qui est le fondement même de sa vision du cinéma (« Le cinéma vit par sa capacité de ressusciter à l'écran, autant de fois qu'on le désire, le même événement. Il est, de *par sa nature, nostalgique* »²) et de son idéal artistique, ainsi qu'à ce sentiment d'urgence qui se cristallise chez lui autour de la crainte d'une guerre capable d'anéantir l'humanité. Devant cette vision apocalyptique du destin de l'humanité et le cours apocalyptique que prend son propre destin, s'exacerbe chez Tarkovski la nécessité de trouver une voie « qui mènera les hommes les uns vers les autres »³. Autrement dit, le sentiment d'être séparé s'intensifie, le temps

¹ Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé*, op. cit., p. 189-190.

² Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé*, op. cit., p. 131.

³ Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé*, op. cit., p. 190.

presse. Dès lors, le mouvement qui, chez Roublev par exemple, convertit la faiblesse en souplesse dispose ici de moins de temps pour mener le geste créateur vers un renouvellement, et peut-être est-ce justement l'urgence de retrouver une voie vers autrui qui ramène l'activité créatrice du cinéaste vers un idéal artistique dont *Nostalghia* semblerait pourtant concéder la clôture éthique.

Le plan séquence de la scène de la piscine qui s'achève sur l'image de la chandelle déposée par Gortchakov mourant n'est pas la dernière image de *Nostalghia*. Suit encore une image du chauffeur de taxi qui accourt pour le secourir; une image sépia, souvenir de Russie; et ensuite seulement, le plan final du film où Tarkovski « place la maison russe entre les murs [d'une] cathédrale italienne » en ruines, Gortchakov assis sur le sol avec le chien de Domenico, un étang, des arbres. Cette scène, intégrée tardivement au film, n'apparaissait pas dans le scénario retravaillé jusqu'en 1982. La maison est construite sur le modèle de celle du cinéaste à Miasnoié. Tarkovski repère cette église en ruines où pousse un arbre en mai 1980.

Cette dernière image semble prendre une valeur de repentir par rapport au reste du film dans la mesure où elle en modifie en quelque sorte le tracé *in extremis* comme s'il s'agissait de renforcer la croyance en l'efficacité rédemptrice du geste de Gortchakov. Cet ajout de Tarkovski appartiendrait-il à ces gestes de l'absence de foi qui caractérisent *Nostalghia* ? L'image elle-même fera l'objet d'un repentir dans une page du *Temps scellé* où Tarkovski critique au nom de sa propre conception de l'image cinématographique cette scène à laquelle il semblerait qu'il ne put renoncer. Il concède alors que ce dernier plan du film est trop littéraire, trop métaphorique, l'image manquerait de « pureté cinématographique » écrit-il. En somme, cette image est si construite qu'elle impose avec force sa propre interprétation comme Rédemption du personnage. En cela, elle tendrait plutôt vers le symbole qui, contrairement à l'image selon la conception tarkovskienne, enclôt le temps et la vie plutôt qu'il ne les laisse circuler en lui: « Gortchakov meurt dans ce monde nouveau pour lui, où les choses ont été une fois pour toutes, on ne sait pour quoi ni par qui, séparées dans notre très étrange et relative existence terrestre. » Comme s'il ne supportait pas au terme du parcours de Gortchakov qu'*il ne se passe rien, le silence, l'absence d'image*, l'expression de cette tension

dont il admire la force et la signification dans l'*Apocalypse*, Tarkovski fait en sorte que son personnage retrouve une « unité nouvelle » dans une dernière image, un renforcement esthétique qui s'éloignerait ainsi de l'icône: « L'icône [...] s'engendre [...] du renoncement de l'image à elle-même, elle *affaiblit l'image en elle* pour y prévenir toute autosuffisance »¹. Mais, poursuit Tarkovski, « l'artiste élabore des principes pour finalement les transgresser ». Évoquant la richesse de la texture artistique par rapport au théorique, il ajoute néanmoins: « Et maintenant que j'achève ce livre [(Tarkovski retravaillera le texte russe et préparera l'édition française du *Temps scellé* au moins jusqu'en septembre 1986)], je me pose aussi la question de savoir si mes propres principes ne sont pas devenus un cadre trop contraignant... »² On peut imaginer que selon la conception de l'image et la notion de temps scellé avec lesquels il travaille, Tarkovski aurait été *contraint* de rejeter le dernier plan de *Nostalghia*. Cependant il ne s'agit pas ici de se formaliser de cette *transgression* de principes qui, comme toutes règles, n'ont en eux-mêmes aucune valeur. Ne pourrait-on plutôt se demander au nom de quel *principe* autre le cinéaste choisit justement de conserver cette image ? Car, malgré ce repentir exprimé dans *Le Temps scellé* au sujet de la scène finale de *Nostalghia*, le prochain film de Tarkovski, *Le Sacrifice*, s'inscrira formellement en continuité avec cette dernière image. En ce sens peut-être marque-t-elle un choix bien plus qu'une transgression: après *Nostalghia*, les formes du repentir comme la dialectique de la croyance commencent à désertir l'espace créateur de Tarkovski, ainsi son geste matérialiserait d'autant moins la faiblesse, le doute ou l'hésitation dans la mesure où il chercherait à se faire confirmation de sa foi.

¹ Expression de Jean-Luc Marion citée par Bruno Duborgel.

- Bruno Duborgel, *Malevitch : la question de l'icône*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, « Collection du CIEREC », Travaux XC, 1997, p. 46.

² Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé*, *op. cit.*, p. 196.

Un acte obligé

«Que dois-je faire après avoir lu l'Apocalypse ? Il est évident que je ne peux plus être celui que j'ai été, et je ne le peux plus, non point parce que j'ai changé, mais parce qu'il m'a été dit que, sachant ce que je sais maintenant, je suis tenu de changer ». Cette lecture de l'*Apocalypse* aura donc commencé par porter un jugement moral sur la création avant de s'achever sur un impératif, la nécessité d'un changement. Foyer d'une certaine espérance, cette exigence d'une transformation créatrice de soi est aussitôt reliée à la question de la possibilité de la création artistique: « En liaison avec tout cela, je commence à penser que l'art auquel je m'adonne, n'est possible que dans le sens qu'il ne m'exprime pas moi-même, mais concentre tout ce que je peux saisir dans mes liens avec les autres ». Immédiatement après avoir soulevé la question *que faire ?*, Tarkovski réinvestit la posture moralisatrice et l'héroïsme sacrificiel familial de sa pratique, une pratique qui inverse l'impératif évangélique dans la mesure où elle cherche d'abord sa légitimité dans l'amour de l'autre. « Très précisément, l'art devient péché, dès que je l'utilise à mes propres fins. Et le pire, c'est que je cesse d'être alors pour moi-même intéressant. Mais c'est peut-être là que commence l'amour pour soi-même ».

La conférence s'achève par les remerciements du cinéaste qui ajoute encore quelques mots sur le tournage du *Sacrifice*, horizon immédiat de son travail. Tarkovski affirme n'avoir rien voulu révéler de nouveau au cours de cette rencontre à Londres et avoir lui-même reçu ce qu'il cherchait: « En méditant au milieu de vous de cette façon, j'ai senti toute l'importance de cette démarche, et vous m'avez permis d'arriver à quelques conclusions et à formuler quelques idées. Parce que penser à cela dans la solitude est impossible ». Alors que les idées qu'il vient de livrer appartiennent manifestement à la solitude de la réflexion (comme l'indiquent par exemple les nombreux recoupements avec des entrées de son journal), cette remarque de Tarkovski montre à quel point chez lui les conditions de cette réflexion demeurent liées à la possibilité d'une relation à autrui. « Je m'appête à créer un nouveau film, à faire un nouveau pas dans cette direction, et il est clair que je ne dois pas aborder cela comme un acte de création libre, mais comme un acte obligé, quand la création n'apporte plus un simple plaisir, mais devient un devoir parfois écrasant.

À vrai dire, je n'ai jamais compris comment un artiste pouvait être heureux dans le processus de son travail. Ou bien, c'est le mot qui n'est pas adéquat. Heureux, non, jamais. L'homme ne vit pas pour être heureux: il y a des choses beaucoup plus importantes que le bonheur ». Cette remarque finale de la conférence de la St-James' Church se retrouve sous une forme interrogative dans une note de bas de page ajoutée par Tarkovski au chapitre dernier du *Temps scellé* : « Qui a dit que notre vie sur terre était faite pour le bonheur, et non pour quelque chose de plus important ? (À moins de l'impossible: changer le sens du mot bonheur) ». Une idée qui lui semble vouée à l'incompréhension générale. Tarkovski insère cet aparté dans *Le Temps scellé* alors qu'il vient d'introduire le thème de son dernier film, *Le Sacrifice*, soit le « thème de l'harmonie impossible sans le sacrifice »¹ et de situer le désir de faire ce film dans la perspective apocalyptique caractéristique de sa vision du conflit qui diviserait l'homme moderne: « L'homme moderne se trouve à la croisée de deux chemins. Il a un dilemme à résoudre: soit continuer son existence de consommateur aveugle, soumis aux progrès impitoyables des technologies nouvelles et de l'accumulation des biens matériels, soit trouver la voie vers une responsabilité spirituelle, qui pourrait s'avérer à la fin une réalité salvatrice non seulement pour lui-même mais pour la société tout entière. Autrement dit, retourner à Dieu »². Continuer ou retourner à Dieu. Même s'il estime que « L'être humain doit résoudre ce problème par lui-même », qu'il doit lui-même « trouver la voie d'une vie spirituelle normale », on constate, à la manière dont il présente le problème et la solution, que Tarkovski répond avec autorité à la question *que faire ?*, et que par sa réponse, il tient à faire valoir le sacrifice comme condition du salut. D'après lui, l'homme moderne se laisserait transformer en robot plutôt que de renoncer à lui-même ou à ses biens personnels. Et ce constat le laisse désespéré: « Je me rends bien compte que l'idée du sacrifice, de l'amour évangélique envers son prochain, n'est pas très populaire de nos jours ». Mais la souffrance de Tarkovski ne tient-elle pas aussi, sinon avant tout, à ce qu'il ajoute immédiatement après : « Plus que cela: personne ne nous demande de nous sacrifier »³. Nostalgie du sacrifice, même s'il n'y a plus de divinité transcendante à qui sacrifier,

¹ Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé*, *op. cit.*, p. 199.

² Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé*, *op. cit.*, p. 200.

³ Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé*, *op. cit.*, p. 200-201.

même si le sacrifice a perdu son destinataire, même si plus personne ne demande à Tarkovski ce qui, de son point de vue, lui apparaît encore comme ce qu'*il faut* faire. Malgré cette vision du monde, le cinéaste résiste à reconnaître la perte d'efficacité de ce qu'il se représente comme l'un « des derniers moyens salvateurs pour un retour à une vie spirituelle digne de l'homme »¹ quoique son dernier film soit peut-être une *démonstration* par défaut de ces « conditions d'impossibilité » du sacrifice comme de cette résistance de Tarkovski. Renoncer au sacrifice, sans doute cela affecterait-il trop l'activité créatrice du cinéaste qui apparaît à cette étape de sa démarche comme la violence dernière d'un geste artistique qui ne cherche plus tellement la forme qui le porterait vers autrui, mais sa propre affirmation comme moyen salvateur, comme force prophétique, comme principe réconciliateur. Dans un contexte de grande incertitude, le cinéaste manifesterait ainsi son attachement à une tradition rédemptrice comme à son besoin d'une autorité salvatrice. Même en l'absence de foi, le besoin de croire.

que faire ?

Dans sa lecture de l'*Apocalypse*, Tarkovski se montre fasciné par cette fin du temps qui résonne, dit-il, « comme une promesse, comme une espérance », et aussi par cet autre passage qui lui apparaît « tout à fait étrange, dans ce contexte du livre de la Révélation: Quand les sept tonnerres eurent parlé, j'allais écrire, mais j'entendis du ciel une voix me dire: Tiens secrètes les paroles des sept tonnerres et ne les écris pas (Ap. 10, 4) ». Le cinéaste formule alors tout un ensemble de questions à propos de ce qu'il qualifie d'étrange intermède: « alors que le sens de cette épître est de révéler à l'homme ce qu'il doit connaître », « Que vient faire cette péripétie dans les relations entre l'ange et saint Jean ? » « Qu'était cette chose que l'homme ne devait pas savoir » ? Et il suggère qu'il s'agit « Peut-être [du] concept même de connaissance », peut-être « Fallait-il nous cacher notre propre destinée » ? Tarkovski affirme qu'il ne pourrait pas vivre s'il connaissait la prophétie de sa vie: « La vie perdrait son sens si je savais comment elle se terminait ». Les limites du livre de la Révélation protégeraient ainsi le sens de la vie en révélant la profondeur

¹ Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé*, op. cit., p. 200-201.

du caché. L'espoir résiderait dans le fait qu'il ne semble pas vain de chercher un sens, dans le fait que cette démarche trouve en elle-même sa légitimité ? Pour Tarkovski, l'incomplétude de notre connaissance laisserait en effet de l'espoir. En ne profanant pas l'infini, elle préserverait l'espace d'une quête, d'un élan vers le spirituel. Un espoir qui paraît lié aux conditions de possibilité de l'activité créatrice et à la fonction même de l'art. Voilà sans doute pourquoi il valorise l'ignorance plutôt que la connaissance dans sa lecture de l'*Apocalypse*: « dans l'ignorance de l'homme, il y a de l'espérance. L'ignorance est noble. La connaissance vulgaire ». Une formulation qu'éclaire sans doute cette entrée de son journal datée de juillet 1981: « Le monde présente beaucoup plus d'ouvertures vers l'absolu qu'il n'y paraît au premier abord - mais nous ne savons pas les voir. Au fond, je suis un agnostique, en ce sens que tout ce que les hommes avancent comme une connaissance nouvelle sur le monde, je le regrette comme une nouvelle tentative d'appliquer des méthodes inadéquates. La formule $E = mc^2$ ne peut être juste, parce qu'il ne saurait y avoir de connaissance positive. Notre connaissance, c'est comme la sueur ou les excréments, c'est-à-dire des fonctions qui accompagnent l'existence et qui n'ont rien à voir avec la *Vérité*. La seule fonction de notre conscience, c'est la création de fictions. La vraie connaissance, elle, naît du cœur et de l'âme »¹. Mais en choisissant ultimement de privilégier l'espérance sur l'avertissement apocalyptique, Tarkovski ne transforme-t-il pas la condition d'une exigence (l'incomplétude de notre connaissance) en promesse de salut ? En tant que révélation du destin humain livré à sa propre violence, l'*Apocalypse* engage chacun à répondre de soi-même, c'est-à-dire à soutenir l'incertitude de la question *que faire* ? En tant que promesse de réponse, elle reprend force de loi. Du point de vue du travail créateur de Tarkovski, la conférence de Londres et, par la suite, la réalisation du film *Le Sacrifice*, marqueraient un tel retournement vers la loi. La forme de son geste porterait moins l'inquiétude éthique du cinéaste que sa volonté de confirmer sa foi en un idéal artistique comme si, de *Roublev* au *Sacrifice*, le questionnement sur l'acte créateur - la question du geste *qu'il faut* et l'incertitude dont elle procède - opérerait un retournement nostalgique vers le passé, vers les formes closes de la croyance, cherchait à renforcer sa propre autorité prophétique, trouvait refuge dans la clôture esthétique. Apocalypse et jugement dernier du cinéaste.

¹ Entrée du journal datée du 25 juillet 1981.
- Andreï Tarkovski, *Journal, op. cit.*, p. 268.



Que faire ?

à qui obéir ?

Le Sacrifice

Pour Tarkovski, rappelons-le, « L'artiste n'est jamais libre [...] parce qu'il est enchaîné à son don, à sa vocation, à son service envers les autres »¹ et cette *mission* spirituelle repose à la fois sur une posture de retrait et sur la possibilité d'une relation à autrui. Cependant, si la création doit rester un acte obligé au risque de perdre à ses yeux toute valeur spirituelle, comment se rassurer sur la nécessité de ce geste depuis l'exil, depuis cette radicalisation du sentiment d'être séparé ? Si la légitimité que son action trouve dans la relation à un destinataire qui l'oblige à continuer se voit elle-même fragilisée, à qui obéir ? Ainsi serait-ce moins de la relation à l'autre que s'autorise le geste du cinéaste désormais que de l'obéissance à

¹ Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé*, *op. cit.*, p. 154.

une autorité morale fondée sur la nécessité du retour à Dieu. Projetée hors de soi, la question du geste qu'*il faut* lui permet de résoudre l'incertitude en reproduisant des rituels d'obéissance. Comment en effet laisser ouverte cette question devant l'absence de réponse ? Contrairement au personnage de Roublev qu'il place devant semblable dilemme, Tarkovski risquerait-il de rompre avec la vie plutôt que de mettre en question les formes de son idéal artistique ? Même en l'absence de foi, le besoin de croire empêcherait-il l'activité créatrice de se tourner critique-ment contre elle-même ?

Entre le jugement moralisateur et le geste d'amour, Roublev pose le sacrifice, puis le renoncement au sacrifice. Qu'advient-il de cette interrogation sur le geste créateur depuis le *Roublev* vers *Le sacrifice*¹ ? La situation apocalyptique et l'approche du jugement dernier deviennent immédiateté: dans *Le Sacrifice*, la fin est déjà là, c'est déjà fini. Alexandre, dans le temps dont il dispose, ne parvient ni à une transformation de lui-même ni à un renouvellement des formes de son action. Les gestes filmés par Tarkovski dans ce dernier film - la plantation de l'arbre sec, la prière ou l'incantation magique -, reproduisent le passé et se ferment au mouvement qui est le propre du vivant. Cette clôture ne relève pas que du geste en soi, mais d'un rapport au temps, de soi-même au geste, et de la possibilité de sa circulation, de sa transformation.

Pour Tarkovski, on l'a dit déjà, la pratique artistique serait par sa nature même nostalgique. Avec *Le Sacrifice*, le cinéaste semble en quelque sorte se résoudre à *peindre un jugement dernier*, comme si l'affaiblissement éthique de sa pratique générerait, plutôt qu'un geste d'amour, une réaction de dépit et de force: clôture de la forme et renforcement esthétique. L'acte de création matérialiserait ainsi un jugement moralisateur de l'artiste sur lui-même, sur autrui et sur son époque, et un geste sacrificiel qui devrait le réintégrer, du moins symboliquement, à une communauté.

À propos du personnage d'Alexandre: « Il n'est pas un héros, mais un penseur et un homme honnête, capable de se sacrifier pour un idéal élevé. Quand la situation l'exige, il n'esquive pas ses responsabilités ni ne les renvoie vers les autres. Et il prend le risque d'être incompris, car sa façon

¹ Andreï Tarkovski, *The Sacrifice*, Beverly Hills, Pacific Arts Video, vidéocassette VHS, son, couleur et noir et blanc, 1986, 145 min.

d'agir n'est pas seulement radicale mais aussi affreusement destructrice aux yeux de ses proches. C'est là que réside la force dramatique de son acte. Néanmoins, il exécute cet acte et franchit avec lui le seuil du comportement accepté comme normal. Il prend donc le risque d'être qualifié de fou, parce qu'il a conscience d'appartenir à un tout, ou, si l'on veut, au destin du monde. Mais en réalité il ne fait qu'obéir à sa vocation, telle qu'il la ressent en son cœur. Il n'est pas maître de sa destinée, mais son serviteur. Et ce sont ainsi des efforts individuels, que personne ne voit ni ne comprend, qui soutiennent très probablement le monde »¹.

Dans *Andreï Roublev* et dans *Nostalghia*, les différents gestes qui problématisent le questionnement du cinéaste sur l'acte créateur sont répartis entre plusieurs personnages, cette répartition traduit un certain mouvement de la pensée et ses tensions propres. Alexandre agit dans une relative solitude, il n'obéit pas à une voie intérieure comme ces autres personnages: il aurait plutôt attendu depuis longtemps cette occasion d'agir héroïquement, le moment d'obéir à un ordre. Ce personnage ne porte pas le signe caractéristique de l'homme faible et il n'est pas défini par un conflit intérieur autant que par l'attente d'un conflit qui donnerait enfin à son action, voire à son existence, un caractère de nécessité qu'elles n'ont plus. Alexandre est un personnage cerné dans son propre refuge qu'il finit par détruire, ultime tentative de retrouver une vérité perdue, mais aussi d'accomplir enfin ce qu'il persiste à considérer comme son destin héroïque. Mais l'*efficacité* de son geste de prière et de magie, de même que l'efficacité du sacrifice de la maison et de sa relation à sa famille et à son fils, ne paraît pas évidente. Les gestes d'Alexandre se soustraient à la tension éthique sous prétexte d'un devoir absolu, transcendant, ce qui soulève la question de la différence entre la violence réconciliatrice du sacrifice et l'amour évangélique si souvent liés chez Tarkovski à l'impératif sacrificiel. Autrement dit, la différence entre l'hospitalité et le sacrifice d'Abraham.

Alors qu'il s'interroge sur la création, se demandant si l'artiste « essaie d'imiter le Créateur » et si c'est bien ce qu'il doit faire, Tarkovski écrit dans son journal en mai 1983 : « N'est-il pas ridicule de chercher à imiter le Créateur, Celui que nous servons ? Mais nous assumons notre responsabilité devant le Créateur en employant la liberté qu'il nous a

¹ Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé*, op. cit., p. 193.

confiée pour combattre le mal qui est en nous, pour surmonter les obstacles que nous rencontrons sur notre chemin vers le Seigneur, pour mûrir au sens spirituel et aller au-delà de tout ce qui est en nous de bas et de vil. Si c'est cela que nous faisons, il n'y a alors rien à craindre. Aide-moi Seigneur, envoie-moi un Maître, j'attends depuis si longtemps, je suis fatigué.»¹ La fin de ce passage rappelle une réplique de Dominico dans *Nostalghia* : « There are no great masters left, that's the real evil of our time ».

¹ Entrée du journal datée du 23 mai 1983.
- Andreï Tarkovski, *Journal, op. cit.*, p. 323.

un acte obligé

Le Sacrifice

premier geste - obéir à un maître, à une tradition:

en tentant de reproduire la même situation et le même geste, Alexandre raconte à son fils l'histoire du moine Pamve qui demande à son disciple d'arroser un arbre sec; Alexandre, ancien acteur, éprouve de la nostalgie pour un acte d'obéissance et de foi; il imagine un équivalent, c'est-à-dire, selon son désir d'héroïsme, un rituel qui devrait changer le monde comme par exemple un verre d'eau vidé dans les toilettes;

second geste - obéir à la peur:

« I've waited for this all my life. My whole life has been one long wait for this » se dit Alexandre lorsqu'il croit qu'une guerre nucléaire est déclenchée et qu'arrive la fin du monde; la crise apocalyptique donne soudainement une motivation, un caractère de nécessité aux actions d'Alexandre qui, bien que fébrile, ne sait manifestement pas quoi faire; après être allé voir son fils qui dort, Alexandre boit un verre de cognac et, avec angoisse, retrouve les paroles du *Notre père*; il s'assoit par terre et poursuit une prière qui se recentre autour de la protection de ses proches, demande leur salut dans un temps terrible (« this war is the ultimate war »), demande de l'aide, pleure et rampe jusqu'au canapé où il s'endort et rêve; des images en noir et blanc; réveillé par Otto (le facteur) qui lui annonce qu'il a une dernière chance, un dernier espoir en Maria (une domestique un peu sorcière), Alexandre qui n'y comprend rien, obéit néanmoins et se rend auprès de Maria à qui il raconte le récit du jardin que sa mère aimait à regarder malgré qu'il ait été laissé à l'abandon.

Extrait de la prière d'Alexandre: « Je te donnerai tout ce que j'ai. Je quitterai ma famille que pourtant j'adore. Je mettrai le feu à la maison, au petit je vais renoncer, muet je deviendrai, et ne parlerai plus de toute mon existence. Je suis prêt à abandonner ce qui me rattache maintenant à la vie. Fais Seigneur que tout redevienne comme avant, comme ce matin, comme hier que je sois délivré de cette peur affreuse, bestiale mortelle, écœurante qui nous étreint. »¹

Récit du jardin maternel: La mère d'Alexandre étant tombée gravement malade, ce dernier aurait entrepris de « restituer [au jardin] son ordonnance ancienne », « de tout remettre en ordre le plus rapidement possible », de « créer quelque chose, à mon idée, qui me convienne, de mes propres mains, pour faire plaisir à ma

¹ Andreï Tarkovski, *Le Sacrifice*, livre de film, Munich / Paris, Schirmer / Mosel, 1987, p. 110.

mère », pour qu'elle voie *son* jardin. « Une fois le travail terminé », « J'étais donc assis dans [son] fauteuil près de la fenêtre », poursuit Alexandre à l'intention de Maria, « et j'ai regardé, oui, oui, je croyais m'offrir un moment de bonheur total », mais il ne retrouve plus la beauté du jardin, seulement les marques de violence de son propre travail.

Pendant qu'il est auprès de Maria, Alexandre aura les mêmes visions qu'au début du film, alors qu'il s'était évanoui, des images en noir et blanc, des rues dévastées et des scènes urbaines désertes quoique, cette fois, les mêmes lieux soient parcourus par des gens pris de panique;

Le récit du jardin maternel serait à l'origine du film *Le Sacrifice*. Dans ses notes et projets, Tarkovski l'intitule: *Confession autour de la maison*. Entrée du journal datée du 23 décembre 1978: « On a projeté (avec Tonino) de faire un film en 16 millimètres sur la campagne. Ce serait une confession autour de notre maison, à Miasnoïé. Une tempête dans un verre d'eau. L'histoire du jardin qu'on veut rendre tout propre et qui finit par vous répugner. » Il envisage une distribution des rôles, quelques scènes, une dispute banale, « La pluie. De l'eau sur la terrasse. »¹

troisième geste - obéir à son serment:

Bien qu'il soit allé trouver la sorcière, de retour à la maison, Alexandre obéit aussi à son serment salvateur, il « détruit son foyer, se sépare de son fils qu'il aime pourtant au-delà de tout, et il s'enfonce dans le silence »; une table sur laquelle il pose des objets divers sera le foyer de l'incendie qui dévastera la maison.

« Le fait que Dieu ait entendu la requête d'Alexandre a des conséquences à la fois terribles et exaltantes », écrit Tarkovski dans *Le Temps scellé*. « On peut trouver terrible, en effet, qu'Alexandre, fidèle à son serment, rompe de façon pratique et définitive avec le monde et les lois auxquelles il s'était plié toute sa vie. Il perd, ce faisant, non seulement sa famille, mais aussi toute sa capacité d'évaluation des normes morales, et c'est bien cela qui apparaît comme le plus terrible aux yeux de son entourage. Malgré cela, ou plus précisément à cause de cela, Alexandre incarne pour moi l'élu de Dieu »².

¹ Andreï Tarkovski, *Journal*, *op. cit.*, p. 170.

² Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé*, *op. cit.*, p. 208.



Jugement dernier

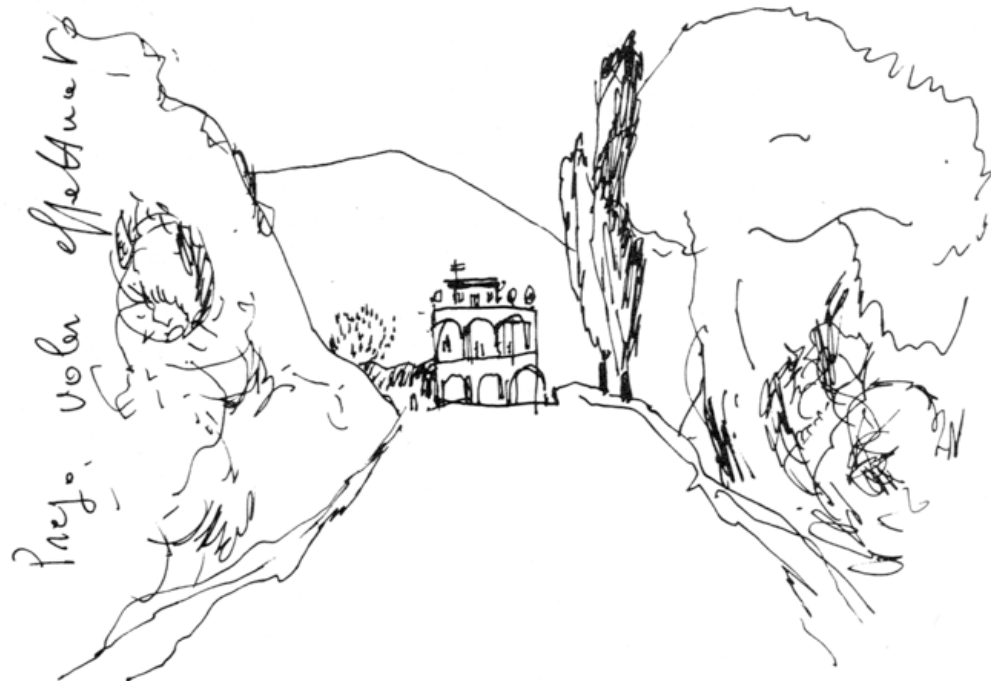
La dernière scène du film renvoie en boucle à la scène d'ouverture. Empêché de parler tout au long du récit parce qu'il a subi une opération à la gorge, *Little Man*, le fils d'Alexandre, vient arroser l'arbre sec au pied duquel il se couche et reprend les paroles de son père: « Au commencement était le verbe... mais pourquoi papa ? »; image du tronc de l'arbre, des branches et superposition d'une dédicace: « Ce film est dédié à mon fils Andrusje - avec espérance et confiance ».

« Chercher un rapport spirituel avec les autres est un acte éprouvant, non rentable, qui exige le sacrifice. Et tant d'efforts en vaudraient-ils la peine si ce n'était que pour entendre son propre écho ? »¹

¹ Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé*, op. cit., p. 40 et le chapitre intitulé « L'Art, nostalgie de l'idéal ».

La maison que je n'habiterai jamais

Зем, кот. я так не люблю



Nous avons décidé avec Lara de faire construire au plus vite la maison à Roccalbegna. Il faut pour cela confirmer le projet que j'ai fait moi-même. [...] Il faut planter une vigne, des oliviers, un verger, élever des moutons et avoir ainsi un petit revenu. C'est la seule chose sur laquelle nous puissions compter, car nul ne sait quand ma maladie se terminera et quand je serai en état de travailler. Je ne fais des plans que dans la perspective de la *vie*, car celui qui tremble devant la mort n'est déjà plus vivant.
 Andreï Tarkovski, *Journal*, 13 septembre 1986, Ansedonia, Italie

« Mon Dieu, comment continuer à vivre ? » « Nous avons acheté une ruine à Roccalbegna » écrit Larissa Tarkovski. « Pendant des semaines, [Andreï] parla beaucoup de la reconstruction de cette maison. De nouveau, craignant de ne pouvoir retravailler tout de suite, il forgea le rêve de vivre en autarcie; seulement, à la place du potager de Miasnoié, il voyait à présent un verger, des vignes, des oliviers, et à la place des cochons, des brebis. Nous prenions nos repas sur une véranda ouverte. En bas dans l'herbe, on entendait les cigales. Andreï se mit à écrire le scénario de *La Tentation de saint Antoine*. »¹

Le projet sur saint Antoine est évoqué pour la première fois en 1981 dans le journal de Tarkovski. C'est un projet qu'il n'a pas réalisé, mais qu'il élabore néanmoins jusque dans les derniers instants de sa vie. Les notes inscrites dans son journal apparaissent souvent dans la proximité de description d'un malaise physique ou d'une insatisfaction. Tout changer, tout rejeter, couper court, c'est aussi cela la tentation d'Antoine. Et sa souffrance. Désaffection du monde qui est aussi défi porté à ce monde².

La composition du *Saint Antoine* s'élabore à rebours. Dès sa première esquisse, le cinéaste entrevoit la fin, la tristesse du moine, la beauté de l'aube.

esquisses

3 novembre 1981, Moscou

« Mon Dieu, comment continuer à vivre ? » Problèmes d'argent, vague à l'âme, « et il faut songer à créer ! Que tout aille au diable ! [...] Il faut tout changer, il faut changer de vie, rejeter tout ce qui n'est pas suivre sa vocation. Il faut rassembler tout son courage et couper court à tout ce qui retient. La tentation de saint Antoine. À la fin: sanglots irrépressibles d'Antoine qui ne peut trouver

¹ Larissa Tarkovski, *Andreï Tarkovski*, Paris, Calmann-Lévy, 1998, p. 153.

² Jacques Lacarrière montre très bien l'influence d'une interprétation littérale de l'*Apocalypse* sur les débuts du monachisme chrétien. « Comment vivre, alors, dans cette crainte perpétuelle de l'anéantissement de toute chose ? Comment ne pas guetter, jour et nuit, les signes précurseurs de l'Apocalypse et surtout, puisqu'on s'attend, d'un moment à l'autre, à la fin du monde, ne pas délaisser tous les soucis, les affaires, les valeurs de ce monde ? » « Atmosphère d'abandon total, définitif, puisque rien de ce monde, ni ses objets de culte ni ses instruments de travail, ne devaient plus servir ». - Jacques Lacarrière, *Les Hommes ivres de Dieu*, Paris, Librairie Arthème Fayard, « Points Sagesses », 1983, 286 p.

l'harmonie en lui-même. Ils se changent peu à peu en soupirs saccadés, puis ils s'apaisent tandis que son regard scrute, seconde après seconde, la beauté naissante de l'univers. L'aube, la nature endormie, les arbres frémissants, les étoiles qui s'éteignent et la lumière qui monte à l'Orient, qui éclaire toute la beauté de la vie. Saint Antoine. C'est aussi Tolstoï, et Ivan Karamazov, et tous ceux qui souffrent de la barbarie. »¹

12 novembre 1981, Moscou

« *Saint Antoine*. Le drame de celui qui ne peut maîtriser en soi l'humain, le terrestre dans son élan vers le spirituel. » Tarkovski se réfère ici au point de vue du père Serge selon qui les gens seraient capables d'exister à sept niveaux différents. Le cinéaste estime qu'il se situe lui-même au troisième niveau, tandis que le Christ en était au quatrième. « J'en suis venu à penser que l'art est la réaction de l'homme qui se trouve à l'un des plus bas niveaux, mais qui aspire au plus haut, et ce conflit dramatique est le contenu même de l'art, de l'image artistique. [...] L'art, qui est le témoignage des efforts spirituels de l'homme, est voué à disparaître quand tous auront atteint les sommets. »

29 mars 1982, Rome

« Oui, l'espace, le temps, la causalité, sont des formes de la conscience, et l'essence de la vie est au-delà de ces formes; mais il y a plus: notre vie tout entière n'est que soumission de plus en plus grande à ces formes, suivie d'un affranchissement de ces formes. Encore et encore saint Antoine et ses tentations. Encore et toujours la même chose. La liberté humaine dispose ainsi d'une sorte de diapason avec à une extrémité, le mal, et à l'autre, le bien. Et je n'ai jamais entendu parler de quelqu'un qui luttait et qui pourtant s'abaissait, chutait. Quand il y a lutte, il y a élévation. »

3 août et 10 novembre 1985, Stockholm

En août le *Saint Antoine* est inclus dans une liste de projets et à nouveau mentionné en novembre: « Je dois faire le *Saint Antoine*. Je pourrais demander le soutien du pape par l'entremise des Formigoni. »

27 janvier 1986, à l'hôpital

« *Saint Antoine* : entretien de saint Antoine avec la femme, d'une rive à l'autre de la rivière. L'eau coule paisible, lente, profonde.

¹ Andreï Tarkovski, *Journal, op. cit.*, p. 280. À moins d'indications autres, les citations renvoient au journal de Tarkovski.

Elle commence à lui parler très fort, à cause de la distance; puis elle répète ce qu'il dit, tout doucement. Les voix font un large écho sur l'eau. Elle veut un enfant de lui, il lui explique que c'est impossible, elle dit que c'est nécessaire. L'idée de peupler la terre d'hommes enfantés par des saints. Il rit. Et tente de distinguer son visage, mais elle est trop loin, on ne voit pas bien.

“La fin”: le songe de saint Antoine avec la venue de la femme, leur amour, l'aube qui pointe. Il pleure.

Si je peux encore travailler, il faudra que je choisisse entre *Hamlet*, *Saint Antoine* et *L'Évangile* (selon Steiner). »

31 janvier 1986, à l'hôpital

« Si je suis appelé à vivre, il faudra choisir : *L'Apocalypse* ou *Saint-Jean à Patmos* ? *Hamlet* ? *Saint Antoine* ? *Le Golgotha* ? *Hamlet*, c'est trop connu et rebattu; *Saint Antoine*, c'est très intime et encore une fois, en profondeur. *L'Évangile* selon Steiner ? Est-ce vraiment “à moi” ? Si cela pouvait être ! Et si, au lieu de faire tout l'*Évangile*, je prenais un épisode ? C'est trop circonscrit ? Une chose est claire : si je fais un film, ce sera sur l'essentiel, au maximum de mes capacités. J'ai promis – pas de *Hoffmanniana*, peut-être le *Saint Antoine*. »

3 mars 1986, Paris

« Ça va mal. J'ai pris un analgésique. Larissa s'est procuré *La Tentation de Saint Antoine*, de Flaubert. »

26 mars 1986, Paris

« Ça va de plus en plus mal. Je marche plus difficilement. Léon est passé. Je retourne à la clinique lundi – pour une dernière séance combinée de radio et de chimiothérapie; ensuite, je n'aurai plus que de la chimio, ce qui sera moins dur. [...] J'ai lu le *Saint Antoine* de Flaubert. C'est cérébral, peu original, pompeux – Serioja Paradjanov en aurait fait une adaptation magnifique.

Lara et Andrioucha devront aller à Florence, pour mettre de l'ordre dans la maison et se rendre à Roccalbegna. J'ai fait moi-même un plan de la maison, il faut que Larissa le fasse accepter. »

8 et 9 avril 1986, clinique de Sarcelles

« Épisodes pour le *Saint Antoine*:

1. Scène d'amour (ne pas refaire les erreurs de *La Sorcière*)
2. Entretien avec la femme au bord de la rivière, d'une berge à l'autre.
3. La fin. Des pleurs. L'aube. La beauté de la nature.
4. Réflexions, idées, thèmes. Surtout: l'art, l'amour, le problème du péché.

Hier, jusqu'à minuit, j'ai eu d'atroces vomissements. C'est la chimio. »

12 juillet 1986, À la clinique allemande de Oschelbronn

« Larissa m'a trouvé et envoyé les livres dont j'ai besoin pour mon travail. Je vais essayer de commencer à écrire le scénario sur saint Antoine. »

25 septembre 1986, Ansedonia, Italie

S'interrogeant sur ce qui amène Hamlet à se venger, Tarkovski relie le désir de vengeance à sa conception du sacrifice. « La vengeance est une façon d'honorer les liens du sang, de se sacrifier pour ses proches et d'accomplir un devoir sacré. Hamlet se venge, on le sait, pour renouer le fil du temps brisé, ou plutôt pour donner corps à l'idée du sacrifice de soi. Souvent nous nous obstinons dans des actes qui nous nuisent, mais c'est là une forme altérée du sacrifice de soi, de la négation de soi, du devoir. » Devoir pour l'homme religieux, besoin de souffrir hors du religieux, précise-t-il. Ce désir de souffrir en définitive, « n'est autre chose que l'amour, un amour qui n'a pas trouvé les formes pour s'incarner ». « L'amour est toujours don de soi aux autres. Et bien que les mots "sacrifice", "sacrificiel" semblent avoir un sens négatif, destructeur, car on les rapporte à la personne qui se sacrifie, en fait l'essence de cet acte est toujours l'amour, c'est-à-dire un acte positif, créateur, divin. »

Immédiatement après cette réflexion sur l'amour sacrificiel, suivent un commentaire dans lequel une limite du cinéma répond à une limite de l'homme; et les dernières notes inscrites dans le journal du cinéaste en relation avec le scénario du *Saint Antoine* :

« L'impossibilité de montrer au cinéma deux notions simultanées autrement que successives symbolise bien cette incapacité de l'homme de vivre hors du temps. Le temps prend une forme convenue et grossièrement matérielle.

1. Unité de lieu, de temps et d'action. Pour prouver que cet espace limité est aussi illimité que tout autre, et pourtant tout aussi limité.
2. Un café d'où l'on voit une rue, et une autre ruelle qui s'enfonce au loin, avec, tout au bout, fermant l'horizon, un quai et un débarcadère. Un golfe marin. Un bateau blanc s'avance vers le débarcadère et le soleil couchant qui frappe ses flancs éclaire l'intérieur du café. La lumière, le temps qu'il fait, l'atmosphère, l'heure du jour.
3. Explosion dans le restaurant d'à côté.

4. Arrivée de Maria avec un homme; elle remarque le héros à leur place habituelle.
5. Histoire du pêcheur qui prie sur un bateau en perdition. Aucun de ceux qui se trouvent là à cet instant n'y est par hasard.
6. Le moine, sa conversation avec la femme. Ils sont chacun sur une berge opposée de la rivière. Un songe (?).
7. Une scène d'amour ? »

Liste d'images

La maison que je n'habiterai jamais

La Clôture et la faille (II-b)

- L'icône n'est pas une fenêtre* 161
Polaroïd d'Andreï Tarkovski, Bagno Vignoni, Italie 1982
repérage en vue du tournage de *Nostalghia*.
Larissa Tarkovski, *Andreï Tarkovski*, Paris, Calmann-Lévy,
1998, p. 124.
- Hospitalité d'Abraham* 171
Détail de la *Trinité* ou l'*Hospitalité d'Abraham*, icône
d'Andreï Roublev, 142 X 114 cm.
Image extraite du film *Andreï Roublev*
Andreï Tarkovski, s. l., Mosfilm, vidéocassette VHS, son, noir
et blanc, séquence couleur, 1966, 180 min.
- Nostalgie et inquiétude* 178
Polaroïd d'Andreï Tarkovski, Bagno Vignoni, Italie 1982
repérage en vue du tournage de *Nostalghia*.
Larissa Tarkovski, *Andreï Tarkovski*, Paris, Calmann-Lévy,
1998, p. 124.
- Le geste de la piscine* 185
Image extraite du film *Nostalghia*
Andreï Tarkovski, USA, RAI2, vidéocassette VHS,
son, couleur et noir et blanc, 1984, 125 min.
- Que faire ?* 195
Polaroïd d'Andreï Tarkovski, Bagno Vignoni, Italie 1982
repérage en vue du tournage de *Nostalghia*.
Larissa Tarkovski, *Andreï Tarkovski*, Paris, Calmann-Lévy,
1998, p. 124.
- Jugement dernier* 201
Image extraite du film *The Sacrifice*
Andreï Tarkovski, Beverly Hills, Pacific Arts Video,
vidéocassette VHS, son, couleur et noir et blanc, 1986, 145 min.
- La maison que je n'habiterai jamais* 202
Dessin d'Andreï Tarkovski, 1986
Tarkovski y a inscrit en russe « La maison que je n'habiterai jamais »
et en italien, « Prego, voler effettuare »
Journal, 1970-1986, Paris, Cahiers du cinéma, 1993, p. 430.