

L'apocalypse selon Andreï Tarkovski

*Chronique d'une fin annoncée*¹

Jean-Luc MAROY

L'Apocalypse : un livre d'images à (re)découvrir

Dans une conférence à Londres sur l'Apocalypse, dans l'église St James de Piccadilly, en juillet 1984, Andreï Tarkovski dit ceci :

En fait, le motif même de ma présence est apocalyptique. Si l'on m'avait dit, il y a quelques mois, que je parlerais dans ce lieu, je ne l'aurais pas cru. Mais ces derniers temps, ma vie elle-même a pris un tour apocalyptique².

En effet, Tarkovski vient d'annoncer quelques jours auparavant, à Milan, qu'il ne retournera plus en URSS. Exilé volontaire, il vient de tourner *Nostalghia*, qui parle précisément d'exil et de nostalgie. Tarkovski, à ce moment-là, ressent que « Le Temps est proche » (Ap 22,10). Il ne sait pas encore qu'il ne lui reste qu'un peu plus de deux ans à vivre. Il prépare depuis longtemps *Le Sacrifice* (1986), qui aura une valeur de testament, avant même qu'il apprenne la terrible maladie qui va l'emporter. Tarkovski est un de ces artistes dont l'œuvre et la vie dialoguent sans cesse ensemble, et se comprennent l'une par l'autre. Parler de l'apocalypse dans ses films, c'est tout autant parler de l'incidence d'événements dans sa vie, de ses convictions profondes, de ses préoccupations majeures, de l'expression même de son travail artistique.

L'utilisation de l'idée de l'Apocalypse au cinéma et dans la culture contemporaine, si elle fascine bon nombre de réalisateurs, ne va pas sans difficultés. La plupart du temps, ce mot évoque une catastrophe majeure, parfois à l'échelle planétaire. On parle alors de « fin du monde », avec une nécessaire référence au temps ; « fin du monde » rimant volontiers avec « fin des temps ». Reste que de l'apocalyptique juive, des textes du Nouveau Testament et surtout de l'Apocalypse de Jean, les renvois sont peu nombreux, souvent détournés de leur sens.

Trop souvent le message de l'Apocalypse s'édulcore dans la bouche des hommes : il est dénaturé. Il est à tel point dépouillé de sa signification biblique qu'on utilise les mots d'"apocalypse" ou de "fin du monde" en les chargeant d'un sens tout nouveau, qui ne correspond plus à leur origine biblique³.

L'idée d'un Jugement (dernier ?) est quasiment toujours absente. Ceci qui impliquerait une intervention divine, avec toute la difficulté formelle que cela suppose. Il en est de même avec le retour du Christ, le combat contre Satan, la persécution de la communauté des croyants, pour ne citer que les principaux thèmes. Au cinéma, la fin du monde n'est en général pas liée à un choix divin, mais procède de la conséquence des actes humains ou du dérèglement de la nature. Cependant, l'Apocalypse a inspiré des générations entières de croyants (et de non-croyants) pour comprendre et interpréter les malheurs de leurs temps, y compris de manière spirituelle ou religieuse :

¹ D'après le titre du roman de Gabriel García MARQUEZ, *Chronique d'une mort annoncée* (Les Cahiers rouges), Paris, Grasset, 1983. Voir aussi l'adaptation cinématographique de Francesco ROSI, *Cronaca di una morte annunciata*, (1987).

² Ce commentaire est retranscrit depuis une vidéo qui appartient à Charles Hubert de Brantes qui dirige l'Institut Tarkovski à Paris. Information obtenue par la courtoisie de fr. Grégoire de la Communauté S' Jean. URL : <http://stjeanorleans.over-blog.com/article-la-connaissance-symbolique-75117190.html> (25/11/2011).

³ Alfred LAPPLE, *L'Apocalypse de Jean*, coll. lire la Bible, n°24, Cerf, 1970, p. 11.

Au cours de l'histoire, les grandes heures de l'Apocalypse ont presque toujours coïncidé avec les périodes de crises graves et profondes de l'humanité. (...) La peste, la famine, et les catastrophes naturelles sont apparues comme autant de fléaux annonçant l'approche du Jour du Jugement de Dieu⁴.

Si beaucoup de cinéastes s'attardent sur les causes et les conséquences, les effets mesurables et immédiats d'un ou plusieurs événements qui seraient signes ou manifesteraient la fin d'un (du) monde, Tarkovski, tout en prenant lui aussi ses propres libertés par rapport à la tradition chrétienne, est pourtant un de ceux qui s'en inspire le plus. Il insiste sur la dimension de *révélation* qu'un tel événement pourrait contenir. Il ne cherche pas tant – par des effets visuels impressionnants – à « montrer » ou à suggérer un moment d'apocalypse, que les conséquences qu'un tel événement pourrait avoir sur le destin des personnages dont il raconte l'histoire, choisissant de façon privilégiée le point de vue moral et spirituel. Comme je voudrais le montrer, l'idée traverse pratiquement toute l'œuvre du cinéaste. Pour ce qui est de la question d'une fin du monde, il m'a semblé que l'on pouvait distinguer deux périodes dans l'œuvre cinématographique d'Andreï Tarkovski. Une période préparatoire, où quelques idées majeures prennent place et ensuite une « trilogie »⁵, où la question devient beaucoup plus centrale.

Préparation

*L'enfance d'Ivan (1962)*⁶

Le premier long métrage de Tarkovski, *L'enfance d'Ivan*, œuvre de commande, montre au moins plusieurs frontières dangereuses à franchir, dans l'espace physique et mental du jeune Ivan, personnage principal du film. Il y a celle, bien sûr, que dispute le III^e Reich à l'Union Soviétique, et qui justifie ses activités d'espionnage, mais aussi, et comme en parallèle, celles de l'enfance et de l'âge adulte, et encore celle du rêve et de la réalité. Tarkovski aborde aussi un thème qui le fascine tout au long de ses films : la secrète vérité et la puissance cachée de personnages dits « faibles » (malades, fous, enfants, moines), ainsi que leur capacité à révéler un au-delà de ce monde. Ivan, dans cet état de frontière qu'est justement la jeune adolescence se comporte et veut se comporter en adulte (et être reconnu comme tel) et même prouver être aussi valeureux (sinon plus) que n'importe quel soldat soviétique. Ivan, par sa détermination autant que par ses moments de fragilité semble se battre pour une cause différente que celle de sa patrie. Il cherche la vérité entre sa part d'enfance, qui porte pour lui tant de significations et un état adulte qui prend ses responsabilités face au spectacle d'un monde englouti par la violence. Ivan ne se bat pas contre un ennemi, fût-il terrible, mais contre lui-même, contre la part d'homme en lui où surgit ce qu'il y a de plus monstrueux, et malgré tout, ce qu'il y a de plus valeureux. Radical dans son combat, il rejoint enfin ce moment décisif dans sa mémoire, ce moment de paradis, où, libre et heureux, volant comme un oiseau, il s'élance sur la plage en jeune enfant qu'il restera finalement pour toujours (Ivan, nous l'apprenons à la fin du film, sera capturé et pendu avant la fin de la guerre). Les derniers mots du scénario publié disent ceci : « 384. Ivan court... Il tend la main vers l'arbre... L'écran s'éteint. La quête de sa propre enfance s'arrête »⁷.

⁴ *Ibid.*, p. 10.

⁵ Voir cette même intuition d'une « trilogie » chez Charles DE BRANTES, *Andreï Tarkovski, portrait* dans *Nunc Revue Verticale* n°11 (2006), p. 10-15 [Numéro spécial Andreï Tarkovski]. URL : www.corlevour.fr/spip.php?article488 (25/11/2011).

⁶ *L'Enfance d'Ivan* a été le premier film soviétique à recevoir un Lion d'or à la Mostra de Venise. Le fait est d'importance, surtout si l'on sait à quel point Tarkovski a dû batailler pour que soient acceptées les transformations qu'il proposait au scénario initial, ayant repris le travail d'un autre cinéaste.

⁷ Andreï TARKOVSKI, *Œuvres cinématographiques complètes I*, Ed. Exils, Paris, 2001, p. 151.

Tarkovski cherche à interroger ce que peut encore signifier l'enfance dans un contexte de fin du monde comme l'a été celui de la Seconde Guerre mondiale. Lorsqu'une guerre éclate, n'est-il pas évident que tout esprit d'enfance, de naïveté, d'innocence disparaît ? Ou bien est-ce l'occasion de démontrer que seul « l'esprit d'enfance », selon l'expression de Bernanos, peut empêcher la possibilité même du conflit armé entre les peuples ? Tarkovski oppose clairement deux *esprits*, l'un fait d'innocence, d'imagination, de croyances, même magiques, où un avenir heureux est possible, à l'autre, celui du combat et de la lutte, dans un univers froidement réaliste, où la faim, la détresse, la misère sont le seul avenir de l'homme. Qu'est-ce qu'être homme, finalement, pour Ivan ? Est-ce prendre pour modèle un officier soviétique ? Ou est-ce démontrer que le monde se perd s'il rompt avec son innocence originelle ? Quoiqu'il en soit, et nous le verrons encore, Tarkovski puise dans le passé la compréhension du présent. L'ennemi implacable auquel il faut faire face, détruit-il à lui seul tout retour en arrière, tout rêve d'innocence ? Avec *L'Enfance d'Ivan*, Tarkovski, lui aussi franchit une frontière : il est désormais convaincu qu'il est capable de faire du cinéma⁸.

Andrei Rublev (1966)

Avec le film suivant, *Andrei Roublev*, Tarkovski pose une question essentielle sur le rapport entre l'art, le religieux et le surgissement d'un mal radical qui entraîne un peuple dans la souffrance et la mort. Si le travail artistique, alimenté par une foi profonde, ne peut pas empêcher l'irréversible et agir comme un garde-fou dans le cœur des hommes, alors pourquoi encore peindre et prier, dans le cas du moine Roublev ? Par là même, Tarkovski s'interroge sur la capacité du cinéma de faire grandir l'homme « responsable. » Il trouvera la clé qui ouvrira les portes qui permettront la réalisation des œuvres suivantes : la décision d'agir dans l'existence conformément à ses convictions personnelles quoiqu'il en coûte.

La question devient incandescente dans la première séquence de la seconde partie du film : « L'invasion. L'an 1408 ». Dans la cathédrale de l'Assomption de Vladimir, au moment où la foule retranchée prie, les Tatars surgissant à pied et à cheval, ayant enfoncé les portes avec une poutre commencent à égorger les gens⁹. Roublev est là, aux côtés d'une jeune retardée mentale. Suit un moment de confusion extrême. Un Russe, complice des Tatars, s'empare de la jeune fille et monte un escalier. Roublev le suit muni d'une hache et le tue¹⁰. Après le massacre, le prêtre de l'église est torturé à mort. L'iconostase de Roublev brûle. L'effroyable surgit au milieu de ce qu'il y a de plus sacré. Au lieu où se célèbre la beauté de la liturgie surgit l'horreur, tranquille, besogneuse, méthodique. Le moment est réellement apocalyptique, non seulement à cause du massacre, mais aussi à cause de la symbolique de l'endroit. Dans la scène quasi onirique qui suit, Roublev dialogue avec un Théophane le Grec revenu d'entre les morts. Il lui signifie alors sa décision de ne plus peindre et de ne plus parler. Il se condamne, ayant fait exactement l'inverse de ce qu'il s'était promis : manifester l'humanité et la compassion de Dieu vis-à-vis des hommes. Ayant tué, au lieu de faire partie des élus il fait partie des criminels. Roublev devient pour lui-même une pierre d'achoppement.

⁸ « Au moment de réaliser mon premier film, je me suis posé cette question : suis-je capable ou non de faire un film ? Et pour le savoir, je me suis lancé à bride abattue, en me disant que, si je réussissais, j'aurais gagné le droit de faire du cinéma. Voilà pourquoi *L'Enfance d'Ivan* était pour moi si important : une sorte d'examen de passage de mon droit à la création ». Andreï TARKOVSKI, *Le Temps Scellé*, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, Paris, 2004, p. 35.

⁹ Et « À les piétiner avec leurs chevaux » prévoit le scénario écrit. Andreï TARKOVSKI Andrei, *Œuvres cinématographiques complètes I*, Exils, Paris, 2001, p. 291.

¹⁰ Étrangement, cette scène de meurtre qu'accomplit Roublev ne faisait pas partie initialement du scénario écrit. Sans doute, Tarkovski y a-t-il vu là un scandale plus grave que le seul spectacle du mal.

Cependant, plus tard dans le film, le moine reviendra sur sa décision, face ce que nous pourrions appeler un miracle,¹¹ c'est-à-dire, dans ce cas-ci, la manifestation de la miséricorde divine. Dieu a accordé à un jeune fondeur de cloches, Boriska, le don qu'avait son père et que celui-ci ne lui a pas transmis : le savoir-faire indispensable à la fonte des cloches. Une fois le travail réalisé, le jeune homme reste sans voix devant la réussite et s'écroule en larmes. Roublev, qui ne demeure pas en reste pour consoler le garçon en pleurs, finit par ouvrir la bouche et parle, bouleversé lui aussi. Le jeune Russe lui rend la parole ! Il invite Boriska à venir travailler avec lui dans une autre église, celle de la Trinité, où il peindra sa fameuse icône.

La question de l'art et du religieux face au problème du mal est donc posée et trouve une réponse. Comment continuer à peindre, à parler, à fondre des cloches, après le mensonge, le meurtre ? On ne le peut pas, à moins que ne s'impose comme une évidence le fait que l'art authentique ne s'oppose pas au religieux, mais y plonge ses racines, et qu'ainsi il ne s'éteint pas devant l'expérience du mal : le don surpasse l'homme quoiqu'il fasse. L'artiste est poussé, non à se taire devant la catastrophe, mais au contraire, à rappeler aux hommes l'urgence et la primauté de la beauté et de la grâce, comme une justification radicale et nouvelle de son travail, lequel est signe du Salut à l'œuvre dans le monde¹². C'est sa responsabilité.

Une « trilogie » sur la fin du monde

Stalker (1979), « le présent confondu avec le futur »¹³

*Stalker*¹⁴ est un film que Tarkovski a dû réaliser deux fois, la première version ayant irrémédiablement été gâchée par des techniciens incompetents. L'accident a même causé une crise cardiaque au réalisateur. Tarkovski décide de recommencer le film avec un budget fortement réduit. Il profite de l'occasion pour changer l'acteur qui interprète le « passeur » c'est-à-dire le « Stalker »¹⁵.

Pour comprendre le film, il faut se demander ce qu'est la « Zone » dans laquelle évoluent les personnages la majeure partie du film. Lieu interdit par le gouvernement (personne ne peut y pénétrer), elle recèle un secret qui, tant qu'il n'est pas élucidé, est jugé dangereux. Il permettrait à celui qui parvient à la « Chambre », après une longue traversée de la Zone, de voir exaucer tous ses désirs. L'origine de cette Zone est peu claire : météorite, intervention extraterrestre ? Serait-elle un don fait aux hommes, « pour leur bonheur », alors que tant d'êtres humains n'en sont jamais revenus ? Nul ne le sait, et Tarkovski choisit de ne pas en dire beaucoup plus. L'événement (la catastrophe ?) qui s'y est produit vingt ans auparavant

¹¹ Intelligemment, Tarkovski n'introduit de miracle qu'après avoir longuement exposé l'impasse dans lequel ses personnages se trouvent. En ce sens, il est à la fois gratuit (puisque totalement imprévu), mais aussi totalement nécessaire (sans quoi l'espérance elle-même disparaîtrait). Le miracle est la seule réponse face à la fin du monde, peut-être parce que lorsque les lois de la nature sont alors bouleversées. Seul ce qui est hors de la nature et la dépasse peut encore avoir un pouvoir sur elle.

¹² « Et ce n'est pas par hasard si, au cours des deux millénaires ou presque d'existence du christianisme, l'art s'est pendant très longtemps développé dans le lit des idées et des préoccupations religieuses. Le seul fait alors de son existence entretenait l'idée d'harmonie dans une humanité qui n'en avait pas ». Andreï TARKOVSKI, *Le Temps Scellé*, op. cit., p. 278.

¹³ « Ce faisant, nous en sommes arrivés à une situation évoquée dans *Stalker* : le présent se confond avec le futur, en ce sens que le présent renferme tous les prémisses de l'inévitable catastrophe que nous réserve le proche avenir, ce dont nous avons pleinement conscience, tout en étant incapable de l'éviter ». *Ibid.*, p. 274.

¹⁴ Tarkovski a travaillé le scénario avec les frères Strougatski à partir d'un de leurs romans. Voir Arcadi et Boris STROUGATSKI, *Stalker. Pique-nique au bord du chemin* (Lunes d'encre), Paris, Denoël, 2010.

¹⁵ Littéralement : « chasseur à l'approche ». Du mot *to stalk* qui en anglais signifie traquer, filer, suivre en permanence (de façon obsessionnelle).

est bien au passé. Tarkovski propose donc une fable de science-fiction qui interroge le sens des événements antérieurs et leurs répercussions sur le présent. La mémoire qui éclaire le présent, surgit de film en film et a une fonction morale et spirituelle. Sur le seuil de la fameuse Chambre qui doit exaucer le désir le plus secret, le Stalker dira : « Vous devez seulement vous concentrer et vous rappeler votre chemin de vie. Quand on pense à son passé, on devient meilleur ».

La Zone est un lieu « apocalyptique », dans le sens où rien de ce qui fait les habitudes humaines n'y a cours. On ne peut s'y déplacer à son gré, il faut suivre une ligne de conduite précise. Il y règne des forces mystérieuses, dont on nous signale qu'aucune intervention armée n'a pu venir à bout. La Zone est aussi un lieu de ruines : de la monnaie et autres débris humains jonchent le sol, baignant souvent dans de larges étendues d'eau. Enfin, des phénomènes étranges se manifestent, qui demandent à être compris, interprétés, jamais décisifs pourtant sur la réelle nature du danger que les protagonistes ont à affronter. La Zone semble être elle-même une entité vivante qui fait des choix, décide, qui survivra, qui non ; elle parsème de pièges la route des hommes. « J'ignore ce qu'il se passe ici en l'absence des hommes », dit le Stalker, « mais il suffit qu'un seul paraisse pour que tout se mette en branle ». La Zone est apocalyptique ne serait-ce que parce qu'elle introduit une frontière entre deux mondes : celui, familier, où vivent les humains, et celui, littéralement extraordinaire, où les règles de la physique sont comme mises en suspens, où l'espace et le temps sont disposés autrement, comme aimantés par un vouloir mystérieux.

Trois personnages vont y pénétrer, trois personnages éminemment symboliques ou, éventuellement représentants de l'humanité : celui chez qui règne la sensibilité (l'Écrivain), celui que guide la raison (le Professeur) et l'homme de foi qu'est le Stalker. Ce dernier est le seul qui peut aller et venir sans (trop de) crainte, peut-être parce qu'il fait partie des « malheureux » que la Zone préserve, où, plus simplement parce qu'il s'y sent « chez lui », n'ayant aucun désir à exprimer à la Chambre : « Je suis bien comme je suis » dit-il.

Tarkovski n'a pas hésité à jalonner le parcours de ces trois hommes de traces religieuses qui évoquent l'apocalypse. Ici, c'est un fragment d'une reproduction de *L'Agneau Mystique* des frères van Eyck, représentant saint Jean Baptiste et couché dans l'eau. Là, c'est un poème du père du cinéaste, Arseni Tarkovski, qui cite des versets entiers de l'Apocalypse de saint Jean, et qui commence par ces mots : « Et ce fut le Grand Séisme... ». Le texte est murmuré par une voix de femme surgie de nulle part laquelle se met même à rire en évoquant le Jugement à venir.

Au seuil de la Chambre, vient le moment de vérité. Le Stalker avertit : il ne faut pas seulement exprimer, même silencieusement, son désir le plus secret, encore faut-il y croire. Tout à coup, la Chambre (et la Zone tout entière) se révèle comme une machine, venue d'on ne sait où, pour provoquer la foi ! Est-ce la foi en Dieu ? « S'humilier, battre sa coulpe, prier... » dit l'Écrivain, tout de suite après l'avertissement. Ce à quoi répond le passeur : « Qu'y a-t-il de mal à prier ? » Vient le tour du Professeur, qui sort une bombe atomique miniature de son sac. La possibilité de l'exaucement de tous les désirs met l'homme face à la question de la toute-puissance, y compris celle de faire du mal. Comment la foi pourrait-elle y résister ? Après une joute autant physique que verbale où culmine la question du Stalker (« Ne voyez-vous pas qu'il veut tuer l'espérance ? »), les protagonistes se calment enfin : impossible de trancher, autant laisser les choses en l'état. Il se met à pleuvoir dans la Chambre. L'eau qui couvre le dallage se mélange à une huile noire... Personne n'a cru au miracle.

Le film se termine sur l'étrange pouvoir de télékinésie qu'à l'enfant du Stalker, une jeune fille silencieuse. On comprend alors que le pouvoir de la Zone s'est comme mystérieusement délocalisé dans la maison du Stalker lui-même, dans cet enfant, qui cristallise l'espérance nouvelle. Son esprit agit sur la matière : pas besoin de « Chambre » pour être comblé. L'espérance ne saurait mourir, simplement elle se déplace dans un autre cœur. *L'Hymne à la*

joie de Beethoven retentit. On se prend à rêver que l'être humain, par l'esprit, engage un véritable dialogue avec les choses et les êtres, et plus jamais pour les détruire. Que l'apparente faiblesse d'un esprit sincère et pur, porté par la vérité et par la foi, a une capacité de transformation du monde qu'aucune science ne peut quantifier ou rêver posséder.

Si fin du monde il y a un jour, semble suggérer Tarkovski dans ce film, elle risque d'être totalement incompréhensible sans la foi, comme nous le rappelle peut-être le récit des pèlerins d'Emmaüs inséré dans le film. Ceux-ci, retournant chez eux, ne reconnaissent pas celui *qui est revenu d'entre les morts* (du monde futur) pour les avertir. Ils ne reconnaissent pas le Christ : la « catégorie mentale » de *la résurrection* étant totalement absente de leur esprit. Difficile après avoir vu *Stalker*, de ne pas se dire que l'œuvre de Tarkovski culmine ici dans une idée phare : conduire les spectateurs au seuil de la Chambre¹⁶, au seuil du désir et de la prière, le tout nourri par une foi... qui peut provoquer le miracle (à moins que le miracle ne soit justement la foi) et entrer dans une autre dimension du monde, inaccessible à la seule raison.

Nostalghia (1983) : le passé, remède du futur ?

Avec *Nostalghia*, le cinéaste explore le lien à la mère, à la terre et à l'histoire russe à un moment où il tourne son premier film hors de l'Union Soviétique. Le film est d'ailleurs dédié à la mère de Tarkovski, qui décède peu après le tournage.

Tout commence avec Gortchakov, un poète russe, venu en Italie pour enquêter sur un musicien, Sasnovski, qui l'a précédé dans ce même pays au XVIII^e siècle pour approfondir sa connaissance de la musique¹⁷. Après seulement deux ans de séjour, ce musicien, qui commence à avoir du succès en Italie, ressent une profonde nostalgie pour son pays natal. Gortchakov, qui mène l'enquête, se fait accompagner par Eugenia, interprète. Gortchakov, lui, pétri de nostalgie, s'ennuie de tout et est « ennuyeux » pour Eugenia. Celle-ci fait des efforts désespérés pour obtenir son attention, et Gortchakov, en ne remarquant qu'incidemment (dans la lumière) ses charmes, la vexe. N'obtenant rien de lui, elle finira par le quitter. Il ne se sent bien qu'au milieu de ruines, peut-être parce celles-ci lui révèlent les conditions mondaines dans lesquelles il évolue, celles d'une civilisation sans âme, ayant abandonné toute forme d'aspiration à la vérité. Pataugeant dans une église inondée, il dit : « Ici, c'est comme en Russie. Je ne sais pas pourquoi. Je ne sais pas ». Les ruines extérieures révèlent sans doute ses propres ruines intérieures, sa propre crise spirituelle.

A Bagno Vignoni, petit village de Toscane où serait passé Sasnovski, ils rencontrent un homme étrange, Domenico¹⁸. Certains des habitants le prennent pour un fou depuis qu'il a enfermé sa famille pendant sept ans en prévision de la fin du monde pour la sauver. Gortchakov reconnaît en lui une sorte de semblable : la ferveur spirituelle, la personnalité torturée et inquiète, le sens inné de la fraternité, la vision apocalyptique du monde, tout cela l'attire irrésistiblement. Bien que le mot « fou » revienne sans cesse sur les lèvres de ceux qui

¹⁶ Tarkovski lui aussi serait pour ses spectateurs un « Stalker ». « De ce point de vue, le film lui-même est une espèce de Zone, et celui qui cherche à le comprendre est un « Stalker », l'un de ceux qui veulent franchir les frontières » selon András KOVÁCZ - Ákos SZYLAGYI, *Les mondes de Tarkovski*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1987, p. 130.

¹⁷ Tarkovski s'inspire de la vie réelle de Matfeï Berezovski, musicien, serf, envoyé par son maître pour étudier en Italie, et qui, par nostalgie, retourne en Russie malgré le servage. Il sombrera dans l'alcool et finira par se pendre. Dans la *Lettre de Bologne* que Tarkovski cite intégralement dans le scénario littéraire, et le récit du rêve qu'elle contient dans le film, Berezovski demande à un de ses amis d'intercéder auprès de son maître, afin d'espérer obtenir la liberté. On ne peut pas ne pas penser à Tarkovski lui-même qui a dû subir péniblement le joug des contraintes liées à la réalisation de ses films en URSS. Il ne faudra plus longtemps pour qu'il s'exile volontairement en Occident, saisi cependant, au cours du tournage, par cette même « mélancolie étouffante et inextricable » qu'est la nostalgie russe.

¹⁸ Domenico est interprété par Erland Josephson, un acteur-fétiche de Bergman. C'est lui qui tiendra le rôle principal dans le film suivant, *Le Sacrifice* (interprétant un autre « fou » en l'occurrence).

parlent de cet homme (bien qu'une femme dise : « Non c'est un homme qui a la foi »), Domenico, aux yeux de Gortchakov n'est pas fou : « Pourquoi le prend-on pour un fou ? Il n'est pas fou. Il a la foi ». Eugenia répond : « En Italie, il y a beaucoup de ces fous. On a ouvert les asiles, mais les familles n'en veulent pas. » Gortchakov insiste : « Qu'est-ce que la folie ? Ils nous dérangent. Ils sont gênants. On ne veut pas les comprendre. Ils sont seuls. Mais sûrement plus près de la vérité ». Il est possible que la plupart de ceux qui entourent Domenico refusent de comprendre ses actes à l'aune de la foi, ce qui, une fois admis, les obligerait en quelque sorte à une remise en question personnelle. Eugenia se rendra compte qu'il est malhonnête de continuer à le prétendre envers et contre tout. Téléphonant à Gortchakov, plus tard, elle dira de Domenico : « Ton Domenico est ici : le fou de Bagno Vignoni. Je sais qu'il n'est pas fou... C'était pour te faire comprendre ».

Quoiqu'il en soit, le thème de la *folie* est définitivement lié à celui de *la fin du monde*. Toute l'interprétation des œuvres de Tarkovski tient peut-être même dans cette double possibilité : le *Stalker*, Domenico, Alexandre pourraient être considérés comme des fous ou comme des hommes inspirés. Il est difficile, bien entendu, de les classer réellement parmi les « malades », même si Tarkovski laisse toujours ouverte cette possibilité, comme il l'explique lui-même¹⁹. Deux objections surgissent cependant immédiatement à l'esprit : leurs comportements ne correspondent pas aux descriptions psychopathologiques habituelles et leurs discours restent sensés et cohérents. Même si le rapport qu'ils entretiennent avec la réalité est troublant, il n'est cependant pas irrationnel, mais consiste en des choix délibérés et conscients. Le contenu de leurs discours est d'ordre spirituel. Le cas limite, bien entendu, est celui où Domenico enferme sa famille pendant sept ans en prévision de la fin du monde. Cela est difficilement justifiable, même d'un point de vue croyant. Pourtant on pourrait se poser cette question : comment agirions-nous avec nos proches, si nous étions réellement convaincus que la fin du monde est imminente ? Après tout, dans le film suivant, *Le Sacrifice*, le journaliste qui annonce la catastrophe nucléaire ne dit-il pas que « le mieux est de rester chez soi » ?

Gortchakov, irrésistiblement attiré par Domenico entre chez ce dernier, dans « la Maison de la fin du monde »²⁰. Très rapidement, une sorte de complicité s'installe entre eux. Gortchakov donne l'impression d'essayer de se comprendre lui-même au contact de Domenico, surmontant la barrière apparemment infranchissable des langues et des États évoquée au début du film avec Eugenia. Il lui faut cependant croire à ce que lui demande Domenico et ce ne sera pas sans mal : traverser le bassin de Bagno Vignoni une chandelle à la main pour empêcher la fin du monde. A la fin du film, il accomplira ce geste insensé, à la limite de la superstition et y laissera la vie, pris par un malaise cardiaque s'accroissant de plus en plus au cours de la traversée (il était déjà malade du cœur apprend-on pendant le film)²¹. La dernière image de *Nostalghia* nous montre Gortchakov au bord d'une mare, avec en arrière fond la maison familiale qu'il avait quitté en Russie, le tout au milieu des ruines d'une église italienne. La réconciliation de l'Est et de l'Ouest est consommée dans un acte prophétique et spirituel. La fin du monde n'a pas lieu, parce qu'un homme a sacrifié sa vie sur les dires d'un « fou. »

Mais avant cela, Domenico accomplit lui aussi un geste insensé. À Rome, au Capitole, il s'immole par le feu, ultime « cri d'alarme » dans un contexte qui semble tellement dérisoire : le magnétophone qui doit diffuser de la musique et accompagner le geste ne fonctionne pas,

¹⁹ Andreï TARKOVSKI, *Le Temps Scellé*, op. cit., p. 259.

²⁰ Andreï TARKOVSKI, *Journal 1970-1986*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2004, p. 327. 329.

²¹ Tarkovski fait le commentaire suivant : « Gortchakov meurt, incapable de surmonter sa propre crise spirituelle, et de renouer le lien avec les époques, qui, pour lui aussi, de toute évidence, a été rompu ». Andreï TARKOVSKI, *Le Temps Scellé*, op. cit., p. 238.

les gens qui le regardent semblent totalement indifférents, seule sa chienne Zoé hurle à mort. Même le signe prophétique semble être noyé dans l'insignifiance. Voilà pourquoi le prophétisme de Domenico, tout laïc qu'il soit, se fonde sur une mémoire, une histoire, un passé qui reste un modèle pour l'avenir. Domenico éprouve ce besoin de transmettre quelque chose de vital pour l'humanité qui risque à chaque génération d'être perdu : l'unité spirituelle et matérielle de l'homme.

Le Sacrifice (1986) ou la réversibilité du temps

Nous avons créé une civilisation qui menace d'anéantir l'humanité tout entière. Devant une catastrophe aussi globale, la seule question qui me semble importante, au plan théorique, est celle de la responsabilité personnelle de l'homme, de sa disposition au sacrifice spirituel (sans lequel il ne saurait être question d'un quelconque principe spirituel)²².

Dans son dernier film, *Le Sacrifice*, une catastrophe nucléaire s'annonce brusquement dans la vie de quelques personnes en villégiature sur une île. Le personnage principal, Alexandre, acteur et philosophe nihiliste, se trouve brusquement devant le constat suivant : la civilisation occidentale, malgré toutes ses réalisations, sa culture, sombre dans un auto-anéantissement. Une guerre nucléaire s'est déclarée, dont on ne saura jamais les tenants. La télévision précise qu'il n'y a aucun endroit qui puisse servir de refuge, le mieux étant de rester chez soi. Ceci nous donne l'indice décisif d'une catastrophe qui culmine au plus haut degré : toute solidarité humaine est devenue impossible, toute espérance inutile. A chacun de trouver désormais un sens à sa vie alors que le seul horizon à court terme est la mort. Tarkovski nous laisse entendre, en détaillant les réactions de chaque personnage, l'inéluctabilité d'un questionnement radical face au déclenchement d'une guerre atomique. Alexandre, bouleversé comme les autres, ne peut se résigner à voir sombrer l'humanité dans la barbarie et le chaos. Il se sent responsable²³. La prière qu'il adresse à Dieu est complètement décentrée de lui-même, il est prêt à renoncer à sa propre existence si le monde pouvait encore être sauvé. Il faut que tout redevienne comme avant, c'est-à-dire que le temps revienne en arrière comme si la catastrophe n'avait jamais eu lieu. Il va prendre une décision radicale : s'il est exaucé, il brûlera sa maison, abandonnera tout ce qu'il possède, fera vœu de silence. Par cette décision apparemment délirante, Alexandre rejoint la cohorte des « fols en Christ » dans la spiritualité russe qui, au moment de grands bouleversements, s'anéantissent eux-mêmes pour devenir « une voix qui crie dans le désert », incompréhensible, la dernière qui ose dire la vérité, alors que règne le mensonge²⁴.

L'occasion nous est donnée bien entendu de réfléchir à deux questions clés : la *compassion*, thème déjà présent dans *Andrei Rublev* qui prend ici d'autres accents, et la *réversibilité du temps* : deux traits que l'on peut relier à la spiritualité russe en particulier et orthodoxe en général. La première croit que, à la fin des temps, Dieu pardonnera à tous, non par faiblesse, comme on le pense en Occident (et donc il ne serait pas juste), mais simplement à cause de la misère quasi intrinsèque des hommes. Ce n'est pas tant le péché qu'il faut absoudre ou condamner, mais le fait qu'après tout, pécheur ou pas, l'être humain est créé à l'image de Dieu, et qu'il est donc digne de compassion, par nature plus que par grâce, pourvu qu'il se tourne humblement vers son Créateur. Même les excès de l'homme dans le péché trahissent son origine divine : n'est-ce pas parce qu'il est appelé à une haute sainteté que l'homme est capable de pécher gravement ? Alexandre, par son humble prière, totalement

²² *Ibid.*, p. 272-273.

²³ Voilà ce qui authentifie la démarche spirituelle chez Tarkovski : le sens de la responsabilité.

²⁴ Tarkovski, en montant l'opéra de Moussorgski (tiré de la pièce de Pouchkine) *Boris Godounov*, à Londres, en 1983 avec Claudio Abbado, entre les tournages de *Nostalghia* et du *Sacrifice*, a eu l'occasion de méditer sur ce *fol en Christ*, dans la pièce, qui ose tancer le Tsar et dénoncer ses crimes.

désintéressée et sincère, s'attirera-t-il la grâce divine ? Lui qui ne prie jamais, il pressent que si Dieu existe, il doit être un être de compassion. Alexandre est lui-même, à ce moment décisif, mystérieusement mû par une immense compassion pour le genre humain. Tarkovski, cependant, ne force pas le spectateur à adhérer à des convictions chrétiennes : le miracle, chez lui ne s'impose jamais. Comme toujours, il ouvre la porte à plusieurs interprétations possibles : Alexandre a-t-il rêvé ? Est-il fou et nous impose-t-il son propre délire religieux, ce qui expliquerait son acte insensé ?

Quoiqu'il en soit, peu après sa prière, Alexandre se réveille une première fois. Otto, l'étrange facteur qui collectionne des faits inexplicables, vient voir Alexandre et lui dit : « Il reste encore une chance. Une chance, un espoir ». Il conseille à Alexandre d'aller rendre visite à Maria, la servante de la maison (qui habite près d'une église fermée !) et « de tenter de la convaincre. » Il faut « qu'il passe une nuit avec elle » dit-il encore et « si à ce moment-là, vous souhaitez que tout finisse, tout finira. » Comme dans *Stalker*, il faut qu'il « y croie », qu'il se rende dans une « Zone » de l'île, et même une « Chambre » où un miracle peut avoir lieu. Alexandre répond : « C'est fou » et se met à rire. Tout le dialogue est murmuré, sur le ton de la confiance, du partage d'un secret.

Alexandre prend sa bicyclette, traverse l'île. Il supplie Maria de « les sauver tous », et menace de se suicider si elle n'accepte pas. Maria, touchée par la détresse d'Alexandre, saisie de compassion, le prend dans ses bras pendant qu'il hoquète en pleurant. Elle le berce comme un enfant et s'élève dans les airs avec lui. Cette scène n'est pas sans évoquer la *pietà*. Alexandre est devenu en quelque sorte une figure christique : il ne peut plus vivre si l'humanité n'est pas sauvée. Le sort de celle-ci lui importe davantage désormais que sa propre vie. Le comportement de Maria, son nom l'indique, a des traits qui évoquent la tendresse de la Mère de Dieu pour l'humanité²⁵. Tarkovski introduit ensuite une autre idée, qu'il a longuement mûrie, celle de la réversibilité du temps.

Le temps est dit être irréversible. Et il est courant de dire : "On ne restitue pas le passé". Mais qu'est-ce que le passé ? Qu'est-ce qui est "déjà passé", quand, pour chacun d'entre nous, le passé détermine le présent, même chaque instant du présent ? En un certain sens, le passé est plus réel ou en tout cas plus stable, plus constant que le présent. (...) Par contraste, je voudrais faire porter l'attention sur la réversibilité du temps, considéré dans son sens éthique²⁶.

Alexandre, en priant Dieu, et en allant voir Maria, agit-il sur la cause du drame ? Il est évidemment impossible de conclure, surtout si on reste dans la logique du récit. Lorsqu'Alexandre se réveille une deuxième fois (après la visite à Maria), en quoi l'histoire a-t-elle changé pour l'humanité ? Quel intérêt y a-t-il de « revenir en arrière », si le monde dans lequel on revient est le même qu'avant ? Qu'est-ce qui a changé dès lors ? Bien entendu, la catastrophe a été effacée. Mais qu'est-ce qui empêche la catastrophe de se reproduire à nouveau ? La fin du monde est seulement suspendue, peut-on penser. Seul Alexandre a changé. Il n'est plus le même : ayant tout laissé derrière lui, y compris sa famille et son fils qu'il aimait tant, il monte de lui-même dans l'ambulance qui l'emmène. Il a pris ses responsabilités, il s'est sacrifié. Un homme ayant renoncé à tout peut-il sauver le monde ? Où s'agit-il seulement du respect de « sa » part de contrat avec Dieu ? En tous cas, un voile s'est déchiré, une nouvelle clarté est apparue, une bonté inconnue a dominé toute considération.

« Dévoilement, déchirement », les mots sonnent comme une « révélation » pour Alexandre. C'est une façon pour Tarkovski de renouer profondément avec le sens même du

²⁵ Lors d'un voyage en Italie, le 3 mai 1980, Tarkovski veut prier dans la fameuse église de Loreto où serait conservée la Sainte Maison de Nazareth, mais il n'y arrive pas, se sentant étranger à l'endroit. Peu après, il visite une autre église catholique, à Porto Nuovo, tout près de Loreto et voit, sur l'autel, une reproduction peinte de la Vierge de Vladimir. Il en est bouleversé et s'interroge sur la signification mystérieuse de l'événement : « N'était-ce pas un véritable miracle ? » Andreï TARKOVSKI, *Journal 1970-1986, op. cit.*, p. 263. 344.

²⁶ Andreï TARKOVSKI, *Le Temps Scellé, op. cit.*, p. 69.

mot « apocalypse. » Il ne s'agit pas seulement du dévoilement d'une catastrophe à venir, il s'agit surtout de dévoiler le sens de l'existence qui reste confus, incompréhensible, sans une interprétation spirituelle, religieuse, du monde, et donc sans une possible « fin » qui mettrait la lumière sur le sens de l'Histoire. De manière significative, lorsqu'Alexandre apprend l'éclatement de la guerre nucléaire, il dit : « J'ai attendu ce moment toute ma vie ».

Quand les questions essentielles deviennent brûlantes

L'idée d'une apocalypse à venir agit dans l'œuvre de Tarkovski comme une provocation pour l'esprit. L'éventualité d'un événement extrême « met à nu les pensées de bien des cœurs » (Lc 2,35). Les films de Tarkovski sonnent autant comme un avertissement que comme un appel à la transformation de la société en présentant la fin du monde non comme une simple hypothèse, mais comme un fait à venir incontournable. Les germes qui précipiteront la fin sont déjà là. Faut-il le dire, Tarkovski croit réellement à une fin du monde prochaine. Le dépassement de soi et de l'égoïsme sont indispensables, selon lui, pour éviter une catastrophe qui hypothèquerait l'avenir de toute la race humaine. Si dévoilement il y a, c'est autant dans la dénonciation de ces « germes de mort », qui affectent l'histoire de l'humanité contemporaine, que dans la possible réaction de bonté, de compassion qui pourrait surgir dans le cœur humain. D'où la question centrale de la différence entre rationalité et folie. Une certaine conception de la rationalité et du matérialisme, qui excluent ou taxent de folie des comportements qui échappent à la logique, risque de conduire à un aveuglement sur la condition humaine. *In fine*, la véritable folie consisterait à amputer l'homme de sa dimension spirituelle au nom de la rationalité et du matérialisme. Il faut, dès lors, reconnaître la dimension spécifiquement spirituelle de l'être humain, redécouvrir la responsabilité vis-à-vis d'autrui qui en est comme la signature, et replacer la question de Dieu au cœur même de l'existence. Tel est le dilemme auquel personne ne peut échapper en cette fin du XX^e siècle et début du XXI^e. Aussi paradoxal que cela puisse être, la question de *l'avenir* n'a jamais été aussi *présente*. Comme le dit le personnage de l'Écrivain dans *Stalker* : « Autrefois le futur était le prolongement du présent. Et tous les changements miroitaient quelque part au fond de l'horizon. Maintenant le futur s'est confondu avec le présent. Vous croyez qu'ils s'y sont préparés ? ». Comme le dit encore le cinéaste :

L'homme moderne se trouve à la croisée de deux chemins. Il a un dilemme à résoudre, soit continuer son existence de consommateur aveugle, soumis aux progrès impitoyables des technologies nouvelles et de l'accumulation des biens matériels, soit trouver la voie vers une responsabilité spirituelle, qui pourrait bien s'avérer à la fin une réalité salvatrice non seulement pour lui-même mais pour la société toute entière. Autrement dit, retourner à Dieu. L'être humain doit résoudre ce problème par lui-même, car il n'y a que lui pour trouver la voie d'une vie spirituelle normale. Et cette décision peut justement être le premier pas vers un sens de la responsabilité envers la société. C'est cette démarche qui constitue le sacrifice, c'est-à-dire l'idée chrétienne du don de soi. Mais j'ai l'impression que nous nous déchargeons souvent des questions qui paraissent indépendantes de nous sur de prétendues "lois objectives" qui résoudraient tout à notre place²⁷.

De *L'Enfance d'Ivan* au *Sacrifice*, Tarkovski dialogue avec une sincérité désarmante avec les spectateurs que nous sommes. Comme dans *Le Miroir* (1974), nous sommes conviés à regarder en face notre histoire, la réalité de notre faiblesse, le mystère de notre condition dans le monde. Pouvons-nous sans nous trahir et sans dommages, écarter les questions autant éthiques que spirituelles qui sont enfouies au plus profond de notre conscience et qui réclament des réponses ? Ces questions brûlantes, chacun peut ou non les faire siennes. Tarkovski a choisi de ne pas les éluder : « Mon but principal a été de poser, dans toute leur

²⁷ *Ibid.*, p. 251.

nudité, les questions fondamentales à notre vie sur terre, et de convier le spectateur à retrouver les sources enfouies et taries de notre existence »²⁸.

Pour citer cet article :

Jean-Luc MAROY, *L'apocalypse selon Andrei Tarkovski. Chronique d'une fin annoncée* dans JOIN-LAMBERT Arnaud, GORIELY Serge et FEVRY Sébastien, *L'imaginaire de l'Apocalypse au cinéma*, L'Harmattan, Paris, 2012, p. 111-124.

²⁸ *Ibid.*, p. 264.