



HAL
open science

Les représentations du yourodivie dans quatre films d'Andrei Tarkovski : figures initiatiques paradoxales et catalyseurs d'une vision du monde

Bastien Mahieu

► To cite this version:

Bastien Mahieu. Les représentations du yourodivie dans quatre films d'Andrei Tarkovski : figures initiatiques paradoxales et catalyseurs d'une vision du monde. Art et histoire de l'art. 2022. dumas-03851872

HAL Id: dumas-03851872

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03851872>

Submitted on 14 Nov 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Université européenne de Bretagne
UNIVERSITÉ RENNES 2

UFR Arts, Lettres, Communication

**Les représentations du *yourodivie* dans quatre films d'Andrei Tarkovski : figures
initiatiques paradoxales et catalyseurs d'une vision du monde**



Bastien MAHIEU

Master Cinéma et audiovisuel
Parcours Histoire et esthétique du cinéma

Sous la direction de M. Gilles Mouëllic

2022

Remerciements

J'adresse en premier lieu mes remerciements à Gilles Mouëllic, mon directeur de recherche, pour sa bienveillance, sa compréhension, ses remarques et relectures attentives, et l'extrême patience dont il a fait preuve tout au long de l'élaboration de ce mémoire. Son aide aura été précieuse. Je remercie chaleureusement Bryn : sa lecture fulgurante, l'acuité de son regard, l'étendue de son savoir — que j'ai pu partager avec lui lors de longues et enflammées discussions nocturnes — ont comme toujours été un tremplin vers le perfectionnement de ce travail. Mille mercis à Natacha pour ses conseils judicieux en matière de traduction des références en langue anglaise, sa participation à la fastidieuse mise en page de ce travail, ainsi que pour sa vision neuve et son tendre soutien. Plus généralement, sans mes ami.e.s les plus proches, et je compte parmi eux mes parents, je n'aurais jamais eu la force de surmonter maintes difficultés personnelles. Qu'ils soient ici remerciés de leur simple et essentielle présence à mes côtés. Enfin, parce qu'il est à l'origine de ma passion pour le cinéma et que sans lui je n'aurais jamais commencé ces études, je dédie ce mémoire à Aurélien Réal. J'espère qu'il comblera son admiration pour Andreï Tarkovski.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	1
Première partie : Le <i>yourodivy</i>, figure motrice récurrente et protéiforme	5
Chapitre I. Les <i>yourodivie</i> dans l'œuvre de Tarkovski : un type hétérogène	5
I.1. Origines historiques du <i>yourodivy</i> et traits constants dans les films	5
I.2. Prise de liberté avec le modèle historique dans la période européenne	8
I.3. Le corps et l'esprit du <i>yourodivy</i> , une tension entre force et faiblesse	11
Chapitre II. Des figures initiatiques engagées dans une quête spirituelle	16
II.1. Andreï Roublev et le motif de la quête spirituelle et artistique	16
II.2. Raison ou déraison du <i>yourodivy</i> , une ambiguïté structurelle	21
II.3. Des personnages porteurs d'une révélation	23
Chapitre III. Les <i>yourodivie</i>, éléments perturbateurs de la structure des films	26
III.1. Des éléments perturbateurs au sein d'une structure sociale établie	26
III.2. L'imprévisibilité du fol-en-Christ, facteur déstabilisant la trame diégétique	31
Deuxième partie : Les <i>yourodivie</i>, locuteurs privilégiés d'un discours critique, proprement tarkovskien, sur le monde	34
Chapitre IV. Le <i>yourodivy</i>, fou dénonçant un monde plus fou que lui	35
IV.1. « Au commencement était le Verbe » : la question du langage dans le corpus	35
IV.2. Des personnages porteurs d'un discours direct ou oblique sur leur monde	42
IV.3. La réception de leur discours : un message qui demeure inaudible	46

Chapitre V. Les <i>yourodivy</i>, portes-parole d'une vision tarkovskienne de l'art et du monde	51
V.1. Une théorie tarkovskienne de l'art et du rôle de l'artiste en adéquation avec la figure du <i>yourodivy</i>	51
V.2. Les <i>yourodivy</i> , incarnations plurielles du cinéaste	58
V.3. Le film comme objet historiquement déterminé dans lequel le <i>yourodivy</i> porte une charge politique singulière	64
Chapitre VI. Un discours qui déborde le cadre diégétique	72
VI.1. Le spectateur, destinataire ultime du discours du fol-en-Christ	72
VI.2. L'ambiguïté du <i>yourodivy</i> : moteur d'une réflexion active du spectateur et d'une multiplication des discours critiques	74
Troisième partie : Une esthétique redoublant l'ambiguïté ontologique du <i>yourodivy</i>	78
Chapitre VII. Significations incertaines de la polychromie dans l'œuvre de Tarkovski	78
VII.1. Le sens métaphysique de la couleur : la Zone dans <i>Stalker</i>	80
VII.2. Une multiplication des régimes colorimétriques à l'origine d'un vacillement du réel	85
VII.3. La fonction dramatique du surgissement de la couleur	92
Chapitre VIII. L'image comme infra-langage critique du statut du <i>yourodivy</i>	95
VIII.1. Le glissement d'une caméra objective vers une caméra subjective	96
VIII.2. Actes dérisoires du fol-en-Christ et dérision de l'image	100
VIII.3. La matérialité de l'environnement naturel : tension entre théorie et expérience sensible	103

Chapitre IX. Des mondes surréels et mystiques : le <i>yourodivy</i> au prisme de l'ésotérisme	109
IX.1. La quête et l'espoir d'une osmose entre le monde et l'homme	111
IX.2. Des films en forme de grimoires ésotériques dont le spectateur serait le lecteur initié	114
CONCLUSION	117
Table des figures	120
Bibliographie	121
Filmographie	123

Introduction

Lorsqu'il clôt l'introduction de son ouvrage théorique *Le Temps scellé*, le réalisateur russe Andreï Tarkovski écrit : « Je dois avouer que, lorsque des critiques professionnels ont fait l'éloge de mes travaux, leurs opinions et leurs critères m'ont la plupart du temps déçu et irrité. J'avais l'impression qu'au fond d'eux-mêmes ils étaient restés indifférents ou impuissants, et qu'ils remplaçaient leur spontanéité et leur perception directe par des clichés de cinéphiles¹. » Telle opinion n'a cependant pas empêché l'œuvre d'Andreï Tarkovski d'être l'une des plus étudiées par la critique cinématographique et la recherche universitaire. L'usage idiosyncrasique qu'il a eu du plan séquence, point nodal de sa théorie de la représentation de l'écoulement du temps à l'intérieur même du plan et non dans le montage ; les implications politiques de son exil en Europe, conséquence de ses relations conflictuelles avec la hiérarchie soviétique lors de la réalisation de ses films ; ou son rapport pluriforme à la religion, au sacré, intimement lié à la haute estime qu'il avait de sa mission en tant qu'artiste, sont autant d'approches qui ont été abondamment interrogées par les chercheuses et chercheurs. Vouloir aborder à nouveaux frais les films de Tarkovski implique donc d'adopter une position oblique — sans pour autant faire fi des riches travaux qui y ont été consacrés — et de laisser exister cette part de « perception directe » dont parle le réalisateur. C'est ce que nous tenterons d'accomplir tout au long de ce mémoire.

En partant de l'observation attentive des films, on remarque que la filmographie tarkovskienne regorge d'un ensemble de personnages atypiques dont le comportement volontiers irrationnel surprend le spectateur et rend abscons le sens de leurs actions. Si l'irrationalité est un trait caractéristique de ces personnages, elle n'est pas pour autant une constante : tout au long des films, ces individus sont traversés par des fulgurances et des moments d'illumination et proclament des discours réfléchis et cohérents sur l'état de la société qui les entoure, voire choisissent d'agir dans la sphère politique contre un pouvoir qu'ils estiment injuste. Aussi ne peuvent-ils être considérés exclusivement sous l'angle clinique de la folie, lequel n'épuiserait pas leur complexité. Ils se situent sur un spectre aux profils variés : l'idiot, l'excentrique, l'original, et particulièrement le fol-en-Christ. Ce dernier terme désigne un individu s'étant volontairement mis à l'écart de la société, dans le dénûment, pour mener une existence de transgression, et ce dans le cadre d'une existence vouée à l'engagement religieux. De fait, ces personnages tarkovskiens agissent systématiquement au nom d'une foi qui les inspire. Ils demeurent persuadés d'être les seuls à

¹ Andreï Tarkovski, *Le Temps Scellé de « L'Enfance D'Ivan » au « Sacrifice »*, Paris, Ed. Philippe Rey, 2014, p. 17.

détenir les clefs d'une vérité qu'ils recevraient de Dieu ou d'une instance supérieure et tentent alors de la partager au reste du monde pour le sauver de son état de déréliction. Ces caractéristiques mettent en tension chez ces individus deux positionnements. Premièrement, leur foi exaltée et la marginalité qu'ils choisissent ou subissent leur donne l'apparence de la folie. Deuxièmement, du fait de cet isolement ils en viennent à questionner le monde qu'ils tentent d'habiter, ou bien à faire office malgré eux de contrepoint aux dysfonctionnements de la société. Si fol-en-Christ est un terme générique pour désigner ces individus paradoxaux, celui de *yourodivy*² renvoie à la version spécifiquement russe et orthodoxe de ces figures historiques. Ce dernier est donc celui appartenant à l'univers culturel de Tarkovski. Aux traits du fol-en-Christ s'ajoute un rapport ambivalent de la population à leur égard, qui fait d'eux des figures sacrées et mystiques, à la fois craintes et révérees. Plus encore, les *yourodivie* sont à l'origine d'un doute : il n'est jamais clair si leur folie est feinte, dans le but de proférer sans représailles des paroles subversives à même d'éveiller le questionnement chez leur auditoire, ou réelle. De telles figures ont inspiré de nombreuses œuvres, parmi lesquelles *L'Idiot* de Dostoïevski en la personne du prince Mychkine, livre pour lequel Tarkovski a envisagé une adaptation.

La figure historique du *yourodivy* permet par sa singularité d'étudier à nouveaux frais des questions fondamentales dans l'œuvre du réalisateur. Les personnages de *yourodivie* recourent ainsi la question de la composante religieuse dans la pensée et l'art du cinéaste. Ils sont en effet les premiers représentants de ses conceptions philosophiques, en jetant un regard critique sur le monde au prisme de leur mysticisme et de la foi qui les anime. En demeurant hors de la norme, ils interrogent la distinction à faire entre ce qui est socialement acceptable et ce qui est condamné au nom de la folie. En ce sens, il conviendra d'étudier les implications politiques de leurs comportements. Le lien conflictuel qu'entretiennent ces individus paradoxaux avec les autres hommes pose la question du langage et de l'incommunicabilité. Enfin, en tant que la foi qui conduit leur existence fait l'objet d'une quête et d'un parcours initiatique, ils sont des éléments centraux de l'identification du spectateur au film, et permettent de mieux cerner ce que l'on peut attendre de la réception de l'œuvre chez ce dernier. Ainsi, le *yourodivy* se situe au coeur des enjeux de représentation du cinéma Tarkovskien.

L'établissement du corpus est intrinsèquement lié à la pluralité de représentations dont font l'objet les fols-en-Christ dans la filmographie d'Andreï Tarkovski. On se concentrera ainsi spécifiquement sur cinq personnages principaux, dont l'histoire respective et l'évolution durant les films mettent en lumière la liberté et la profondeur avec lesquelles le réalisateur s'est approprié la

² Au pluriel *yourodivie*. On utilisera également dans la suite de ce mémoire le terme « fol-en-Christ » pour faire référence à sa variante russe orthodoxe.

figure historique du *yourodivy*. Il s'agira notamment d'Andreï Roublev (*Andreï Roublev*, 1966), peintre d'icônes renommé du XV^e siècle, dont le tiraillement entre la foi et la mission qu'il a de l'exprimer par son art d'une part, et la violence humaine à laquelle il est confrontée d'autre part, l'amènent à faire vœu de silence et s'isoler de la société, suscitant l'interrogation de ses pairs. Il en va de même concernant le *Stalker* (*Stalker*, 1979), un passeur emmenant dans une zone interdite d'accès des voyageurs dans l'espoir qu'ils retrouvent la foi. Domenico et Andreï Gortchakov (*Nostalgia*, 1983) quant à eux, pour l'un ermite persuadé de la venue prochaine de l'apocalypse, fou du village connu pour avoir séquestré sa famille, pour l'autre chercheur exilé en Italie, atteint d'un mal profond du pays qui a perdu tout espoir, sont eux aussi des incarnations singulières du *yourodivy*. Enfin, ce type de parcours erratique est aussi celui d'Alexander (*Le Sacrifice*, 1986), père de famille bourgeois qui entend éviter à lui seul l'extinction de l'humanité dans une guerre nucléaire en passant un contrat avec Dieu, et amené à coucher avec sa servante afin que s'accomplisse son vœu, avant de se murer dans le silence et d'être emmené par des infirmiers. On mesure dès lors la diversité des incarnations de *yourodivy* dans le corpus. A l'exception de quelques renvois particulièrement éclairants, nous faisons le choix d'exclure *L'Enfance d'Ivan* (1962), premier film de Tarkovski, qui ne contient qu'un personnage ne s'approchant que de très loin de la définition du fol-en-Christ et n'apparaissant que durant un bref instant. L'intrigue du film, centrée autour de la vie d'un enfant soldat durant la seconde Guerre Mondiale n'aborde par ailleurs pas directement les questions qui nous occupent. De la même manière, le film de science-fiction *Solaris* (1972), s'il aborde la question de la folie d'un groupe de scientifiques confinés dans une station orbitale étudiant une planète aux pouvoirs psychiques autant que celle de l'*hybris* de l'homme en général, se trouve aux marges des thématiques étudiées. Enfin, *Le Miroir* (1975), réalisation partiellement autobiographique, ne met pas en scène de *yourodivy*. Si l'approche proposée par ce travail n'est pas strictement incompatible avec l'étude de ces trois films, il n'en demeure pas moins qu'ils ne fournissent pas une base à même de fonder notre propos.

Pour mener à bien cette étude, notre argumentaire se fondera essentiellement sur la mise en lien d'analyses d'extraits du corpus. Dans la mesure où une partie de ce travail tente de proposer une approche critique de la pensée de Tarkovski sur son art, ce premier matériau à la réflexion sera complété par tous les éléments biographiques propres à éclairer la vision du réalisateur : ouvrages publiés de sa main (*Le Temps scellé* ainsi que son *Journal*) et entretiens écrits, radiophoniques et vidéo. Seront également convoqués les ouvrages et articles universitaires abordant la filmographie du réalisateur, et spécifiquement ceux s'intéressant à la dimension religieuse de son œuvre³. Enfin,

³ Parmi ceux-ci, citons spécifiquement Robert O. Eford

la diversité des axes de recherche nous invite à mobiliser et à croiser les ressources de la sociologie, de la philosophie, et de l'histoire des religions pour éclairer de manière pluridisciplinaire le cinéma de Tarkovski.

La présence récurrente de personnages plus ou moins dérivés du *yourodivy* dans l'oeuvre de Tarkovski, en tant que porteurs ambigus d'un rapport au monde et d'un discours sur le monde proches des vues de Tarkovski lui-même engendre ainsi un système de questions permettant de révéler certains aspects en apparence mineurs de ses films.

En quoi, dès lors, les évolutions et variations des représentations du *yourodivy*, incarné par des individus marginaux au statut ambigu, sont-elles les catalyseurs d'un discours sur le monde singulièrement tarkovskien et les vecteurs d'une complexification dans la trame scénaristique de ces films ?

Il s'agira dans un premier temps d'explicitier les transformations que connaissent les représentations de *yourodivie* au sein du corpus, et les constantes qui les traversent, c'est-à-dire la position marginale qu'ils occupent dans le monde et leur qualité d'élément perturbateur dans la structures des films. Ceci amènera dans un second temps à penser les discours politiques dont ils sont les locuteurs, les liens qu'ils entretiennent avec la pensée de Tarkovski et les réponses qu'ils tentent d'apporter à une société défailante. Enfin, dans une perspective plus spécifiquement esthétique, il conviendra d'étudier la mise en image de ces discours, laquelle met en oeuvre une subversion de la grandeur de la démarche des *yourodivie*. Ce rapport ambivalent entre image et personnages étant au cœur de la complexité de ces derniers, on verra dans quelle mesure il est au fondement de la participation active du spectateur à la construction du sens de chaque film.

Première partie

Le *yourodivy*, figure motrice récurrente et protéiforme

On ne saurait faire, à bien regarder les occurrences de personnages se rapprochant du concept historique de *yourodivy* dans les films de Tarkovski, une généralisation de ces incarnations. Si l'on peut, notamment pour les personnages principaux, établir un lien direct avec des exemples issus de l'histoire et des légendes de la religion orthodoxe, la filiation demande par la suite à être nuancée, tant le réalisateur prend ses distances et s'approprie ces codes⁴. Il convient donc de dresser dans un premier temps une typologie des *yourodivie* qui traversent l'œuvre du cinéaste. S'ils sont, par nature, des personnages ambivalents qui suscitent le questionnement dès lors que l'on veut donner sens à leur parcours, l'objet de cette partie est de montrer qu'ils ne représentent pas un élément sclérosant dans la compréhension des films, mais bien au contraire un moteur des intrigues à même d'approfondir les interrogations soulevées par les longs métrages.

Chapitre I. Les *yourodivie* dans l'œuvre de Tarkovski : un type hétérogène

I.1. Origines historiques du *yourodivy* et traits constants dans les films

Les figures de *yourodivy* traversent l'histoire de la religion orthodoxe et il existe, particulièrement en Russie, de nombreuses hagiographies dans lesquelles se mêlent faits et légende. Cette histoire permet d'établir certains traits typiques de ces dernières. Principalement présents entre le XI^e et le XVI^e siècle, les *yourodivie* sont des hommes et des femmes déclarant avoir eu la Révélation, et reconnus comme tel. Leur existence est dès lors consacrée à Dieu : ils vivent dans le dénuement, se nourrissent la plupart du temps des dons qu'ils reçoivent, et vont de village en village ou, plus rarement, demeurent sédentaires. Pour autant, à la différence d'un prophète, leur mission n'est pas de rassembler un peuple autour d'un message messianique mais de déstabiliser la société dans laquelle ils vivent. Leur vie ascétique n'a rien de discret, ils s'exposent en public en brisant systématiquement les normes sociales communes à tous les autres individus. On trouve ainsi des récits d'hommes nus dans les rues, invectivant les passants, déblatérant dans une logorrhée ininterrompue et parfois vulgaire, sans que le sens de ces actions soit clair. C'est là un élément fondamental du *yourodivy* : on ne sait exactement où placer la limite entre folie inconséquente qui relèverait du cas psychiatrique et authentique illuminé dont l'attitude provocante viserait à éveiller

⁴ Robert O. Efrid, « The Holy Fool in Late Tarkovsky », *Journal of Religion and Film*, Vol. 18 n°1, 31/03/2014, pp. 2-3.

les consciences, à partager avec autrui, par tous les moyens, la grâce dont il a été touché. On considère, en d'autres termes, que sa foi est vecteur d'une folie feinte ou réelle. Il demeure habité par la contradiction et le paradoxe.

Pour cette même raison, leur intégration dans la société est ambivalente. Ils ne sont que tardivement légitimés par l'institution religieuse, toujours suspicieuse à l'égard de ces individus imprévisibles ressemblant fortement à des agitateurs. De la même manière, ils sont à la fois révévés et craints par les populations locales, qui y voient tantôt des êtres supérieurs, élus, à pieusement respecter — et ce d'autant que les récits de miracles sont nombreux —, tantôt des importuns. C'est durant le règne d'Ivan le Terrible, sacré en 1547, que les *yourodivie* les plus célèbres font leur apparition. Face à un pouvoir politique oppresseur et violent, ils sont une figure d'indépendance et d'insoumission à l'autorité. Et de fait, l'implication politique de certains d'entre eux au travers de récits hagiographiques de rencontres avec le Tsar est patente. Ainsi Nicolas de Pskov, ayant reçu un cadeau du Tsar, lui retourne un morceau de viande cru en carême. A l'étonnement du souverain il répond : « Petit Ivan croit sûrement que manger un morceau de viande pendant le carême est un péché, mais que ce n'est pas un péché de dévorer la quantité d'hommes qu'il a déjà dévorés ? ». Le *yourodivy* peut donc être porteur d'une critique cinglante sur le monde, et ne se soucie pas du respect à accorder à la puissance politique, considérant tous les hommes comme égaux face à lui. Il est remarquable de noter, dans les récits de l'époque, que la situation tourne toujours à son avantage. C'est ainsi à Basile le Bienheureux, autre fol-en-Christ, qu'Ivan le Terrible consacra la célèbre cathédrale de Moscou. En dépit de ces faits publics et de leur contact avec la foule, et à l'exception du XV^e siècle durant lequel il apparaît qu'ils se déplaçaient parfois en groupe, les *yourodivie* mènent une vie de solitude et d'errance. Leur existence en Russie ne s'éteint totalement qu'avec l'arrivée des Bolchéviques au pouvoir. Néanmoins, leur popularité a fait d'eux des éléments essentiels de la culture russe, dont l'héritage s'est perpétué jusqu'au XX^e siècle. On songe ainsi au personnage du prince Mychkine dans *L'Idiot* de Dostoïevski, dont Tarkovski est un grand lecteur. Mais également aux *Récits d'un pèlerin russe*, ouvrage anonyme paru pour la première fois vers 1870. Sa large diffusion, y compris au delà des frontières russes, en fait un classique de la religion orthodoxe. Y est développée l'évolution progressive d'un homme dans la foi. Tout au long de son voyage, émaillé de rencontres qui le guident dans son apprentissage, il développe la pratique de la prière perpétuelle du cœur, courte prière censée, avec la pratique, résonner en permanence dans l'esprit du chrétien, même lorsqu'il est occupé à d'autres tâches. Il construit ainsi un lien privilégié et total avec Dieu, investit à chaque moment de la vie⁵. C'est la vie intérieure qui dicte les choix du pèlerin quant à sa vie terrestre. Ainsi se trouve condensée l'étrangeté du *yourodivy* : ses

⁵ Ce rapport ne va pas sans rappeler celui que Tarkovski lui-même théorise de son art et du rôle de l'artiste en général. Cf. Chapitre V

mouvements sont tout en lui, tandis que pour l'observateur, comme pour le lecteur des *Récits*, il apparaît comme un être dans la pauvreté, à demi ermite et pris d'illuminations mystiques. Tarkovski est donc lui aussi porteur de cet héritage culturel qui n'a jamais vraiment disparu malgré l'hostilité du gouvernement à l'égard de la religion après la fondation de l'URSS.

A partir de cette synthèse, quelles constantes traversent les personnages tarkovskiens se rapprochant du *yourodivy* ? La solitude effective ou l'isolement au sein même de la société ; la quête spirituelle et le rapport privilégié quoique complexe avec Dieu ; l'incertitude quant à l'irrationalité de certains actes et choix pourtant porteurs de significations ; la rencontre avec des phénomènes mystiques ou miraculeux et un rapport critique au monde, apparaissent rapidement comme les traits essentiels que l'on retrouve tout au long des films.

Parmi les personnages principaux, celui d'Andreï Roublev est à la fois le plus proche historiquement des *yourodivie* et le plus en adéquation avec la définition canonique qu'on leur donne. Roublev n'est pas un fol-en-Christ, mais un peintre d'icônes, monument de l'histoire russe dont la vie est presque inconnue et a donné lieu à une légende profondément ancrée dans l'imaginaire culturel du pays, à tel point que c'est à l'occasion des 700 ans de sa naissance supposée qu'un musée consacré à son œuvre est ouvert en 1959-1960 et que Tarkovski peut soumettre son projet de film, ayant pourtant pour objet une figure religieuse. Il est aisé de retrouver dans le long métrage de 1966 les caractéristiques du *yourodivy*. Premièrement, l'ensemble de l'intrigue est construite sur le mode d'une quête visant à trouver l'expression parfaite, par l'art, de Dieu, dont la réalisation ne surgira qu'en toute fin du film. L'art et la prière sont une seule et même chose pour le moine. Homme de religion, Roublev est confronté à la violence d'une Russie désunie qu'il ne manque pas de critiquer. S'il chemine d'abord avec d'autres peintres et moines, le sac de la cathédrale de Vladimir au milieu de l'intrigue, durant lequel il tue un homme et où son travail est détruit, marque un tournant. Confronté à une rencontre mystique (l'apparition fantomatique de son ancien maître, Théophane le Grec), il fait subitement vœu de silence pour expier son péché, se refuse à son art, et va progressivement s'isoler jusqu'à provisoirement disparaître de la diégèse pour laisser la place au jeune fondeur de cloches. Dès lors, il est isolé de la communauté monastique dans laquelle il a trouvé refuge, qui ne semble pas le comprendre et qui ne peut dialoguer avec lui. Il choisit, enfin, de vivre dans le dénuement.

Ces traits, transposés au présent, sont partagés par Domenico, l'homme rencontré par Gortchakov venu étudier la vie du compositeur Pavel Sosnovsky en Italie dans *Nostalghia* (1983). On y apprend que Domenico, pour protéger sa famille de l'apocalypse, est resté enfermé chez lui durant plusieurs années. Il est maintenant réduit à la solitude, vivant dans une demeure en ruine. Il confie à Gortchakov une mission en apparence dérisoire et teintée de mysticisme qu'il ne peut

accomplir lui-même, car la population du village qui le dit fou l'en empêche : traverser la piscine thermale une bougie à la main. L'irrationalité de ses actes atteint son paroxysme lorsque, prononçant un discours sur le Capitole pour tenter d'éveiller les consciences sur l'état du monde moderne, il s'immole par le feu.

De la même manière, le Stalker, cette fois dans un futur proche, est habité par une foi profonde et guide l'Ecrivain et le Scientifique dans une quête à l'intérieur de la Zone. Les pouvoirs qu'il attribue à cette dernière ne sont cependant jamais véritablement corroborés, et il n'est pas impossible de penser que c'est de son propre fait qu'il agit si étrangement, sondant le chemin à parcourir à l'aide d'une corde nouée à un écrou. Ce scepticisme est partagé par les deux autres personnages, qui tendent à voir en lui un simple d'esprit. Son monologue final, une fois rentré chez lui, fait cependant état d'une vision cohérente du monde, dans laquelle il plaint l'absence de foi et de sacré dans la société moderne. S'il a une famille, il la quitte régulièrement pour guider les hommes qui font appel à ses services, alors même qu'il vient de purger la peine de prison prononcée à son encontre pour ce motif.

Enfin, Alexander dans *Le Sacrifice* (1986) est l'acteur d'un cheminement vers la foi. Alors qu'il se dit au début du film athée durant un discours sur la folie des hommes, il fait l'expérience d'une révélation divine, supporté en cela par le mysticisme d'Otto, le postier, et en vient lui aussi à commettre un acte irrationnel pour sauver le monde de l'apocalypse : coucher avec sa servante à la réputation de sorcière. Lui aussi fait vœu de silence, détruit sa maison, et la scène finale le montre séparé de sa famille et emmené par des ambulanciers.

De cette première vue d'ensemble, il ressort une communauté de caractères qui aboutissent à une situation similaire : le déclassement de l'individu, sa tension vers le transcendant, son comportement parfois irrationnel. Il s'agit bien, dans l'œuvre de Tarkovski, d'un type reprenant les caractéristiques fondamentales du *yourodivy*. En cela, ces personnages principaux, parce qu'ils sont au cœur des intrigues, interrogent à tous les niveaux la compréhension que l'on peut avoir d'eux, de leurs actes, et s'inscrivent dans une tentative d'habiter le monde, voire de le changer ou de le sauver. Pour autant, dans la mesure où il sont des réappropriations, ce serait manquer la singularité de leur individualité que d'en faire un groupe homogène et invariant.

I.2. Prise de liberté avec le modèle historique dans la période européenne

D'autres personnages partagent des traits propres au *yourodivy*. Aussi serait-il plus exact de les placer sur un spectre dont les deux extrémités seraient d'une part une folie ne produisant pas de discours raisonné et d'autre part une foi et un comportement rationnels. Le fou de *L'Enfance d'Ivan*

(1962), Dourotchka la simple d'esprit d'*Andreï Roublev*, les scientifiques atteints de démence Snaut et Sartorius de *Solaris* (1972), la fille du Stalker, Gortchakov le protagoniste de *Nostalghia* et Otto le postier du *Sacrifice* se rattachent de près ou de loin au *yourodivy*. Cela tient à ce mélange de folie et de foi qui le caractérise. Dans les exemples ci-dessus, on trouve respectivement : l'aliéné, l'individu déficient intellectuellement, les obsessionnels pris dans des raisonnements dont ils ne peuvent sortir et qui à force de réflexion se déconnectent du monde, l'innocente qui semble dotée de pouvoirs surnaturels, l'homme qui retrouve la foi et le mystique versant dans le paranormal. A ce chœur s'ajoutent les personnages déjà évoqués, qui ne sauraient être vus comme la répétition *ad infinitum* d'un archétype mais bien plus comme les variations d'un même motif. La comparaison, aux deux extrémités du corpus, d'Andreï Roublev et d'Alexander met en lumière les nuances à apporter à la dénomination trop générique de fol-en-Christ accordée aux personnages des films de Tarkovski. Lors de la mise à sac de la cathédrale, le vœu du peintre s'inscrit dans une suspension de la quête individuelle visant à résoudre par l'art le non-sens du monde. S'il s'obstine dans son mutisme plutôt que de partager à tous son message sur le monde, c'est qu'il n'a pas encore reçu la Révélation. Elle n'interviendra qu'après que la cloche a résonné. Cet ouvrage audacieux mené par un enfant lui fait précisément retrouver la foi et réengage le processus créatif de l'artiste. Roublev est de nouveau un être au monde, prêt à faire don à l'humanité de son talent et de sa vision. Parallèlement, Alexander réalise lui aussi un sacrifice en accord avec sa propre prière à Dieu au travers d'un acte en apparence dérisoire. Lui aussi se condamne au mutisme, à la solitude et à l'abandon de ce qu'il a de plus précieux. Cependant, à considérer l'ambivalence de sa folie, et si, comme le *yourodivy*, celle-ci est feinte, Alexander est emprunt d'une teinte morale bien plus douteuse. Il aurait alors détruit le foyer de sa famille pour rien, et fait du chantage au suicide pour coucher avec sa servante⁶. Selon le regard du spectateur, il est soit un tyran soit un saint, comme si l'arrachement à ses racines russes transformait le *yourodivy* en personnage potentiellement moins authentique. Sa folie perd son aspect le plus inspiré et tend à revêtir la froideur du cas clinique, basculant ainsi dans le rationalisme d'un monde organisé, qui ne souffre plus l'individu anormal et le condamne à l'isolement institutionnel. Eugenia suppose ainsi que Domenico a été livré à lui-même suite à la fermeture de nombreux asiles en Italie, tandis qu'Alexander, dans la scène finale du *Sacrifice*, est rattrapé par des ambulanciers chargés de l'emmener. Les parcours de ces deux personnages s'organisent comme si, dans le monde contemporain, il n'existait plus de place pour le fol-en-Christ. Le caractère vertueux de leurs décisions est par là rendu impossible par la société moderne, qui pollue nécessairement l'homme même dans ses plus hautes actions.

C'est ce que souligne Robert O. Efrid en indiquant :

⁶ Il menace en effet Maria, la servante-sorcière, de se suicider avec un pistolet après qu'elle a refusé une première fois de coucher avec lui.

Mais, tandis que le cinéaste s'installe dans un environnement étranger [...] et s'éloigne des racines culturelles traditionnelles du fol-en-christ, les personnages prennent des nuances bien plus sombres, glissant de la folie feinte des fous hagiographiques à l'insanité authentique et aux actes caricaturés d'auto-destruction.⁷

C'est avec une difficulté à être face à un monde qui les répudie que les personnages postérieurs à *Stalker* se débattent. Comment en effet continuer à être *yourodivy* quand son statut social est nié en bloc, quand le commun préfère ignorer et invariablement dénigrer l'individu en lui assignant l'étiquette générique de fou ? De fait, la période de production européenne de Tarkovski (à partir, donc, de *Nostalghia*) s'accompagne d'une césure dans les représentations des *yourodivie*. Sans échapper aux traits communs que nous avons relevés, les motivations des personnages deviennent moins nettes, la gravité de leurs actes les fait sortir de la tradition hagiographique. Le comportement de Domenico est en cela révélateur. La radicalité de la claustration familiale, choix individuel imposé à autrui, déborde le cadre de la quête intérieure. De même son suicide, dont la violence et l'atteinte à sa propre vie sont particulièrement éloignées du fol-en-Christ qui demeure soumis à la morale chrétienne. La forme même de l'immolation par le feu renvoie à une forme de paganisme dont les *yourodivie* se tiennent à la limite. On l'a dit, le fol-en-Christ tend à feindre sa folie par auto-humiliation, et pour mieux susciter l'interrogation, mieux invectiver les passants qu'il croise. Le cas de Domenico est plus inquiétant dans la mesure où il semble, d'une part, être effectivement fou, comme en témoigne son suicide, tout en étant, d'autre part, parfaitement conscient⁸ de cette folie sans tenter d'y remédier, comme l'atteste son cri à la foule : « Vous, les soi-disant sains d'esprit ». La folie du *yourodivy* prend la forme, à partir de *Nostalghia*, d'une spirale destructrice de la famille, des biens et de l'individu. La distinction est nette avec *Stalker*. Le protagoniste y est innocent voire inoffensif. Sa vie est occupée par les services qu'il offre aux voyageurs pour se rendre dans la Zone, vraisemblablement sans demander de rétribution. La quête de sens du *Stalker* s'est achevée par une dévotion à son rôle de guide. Fondamentalement altruiste, changer le monde pour lui ne relève ni d'un acte individuel et extraordinaire à la manière d'Alexander, ni de sa propre disparition à l'issue d'un discours argumenté à la manière de Domenico. Au contraire, le monde ne peut être sauvé qu'en incitant chacun à s'ouvrir de nouveau à la dimension sacrée qu'il renferme à l'intérieur de soi et qui est présente dans le monde. Selon le modèle du *yourodivy* dont les actions sont porteuses d'un sens à découvrir et qui harangue la foule, le *Stalker* tente de créer les conditions en mesure de confronter l'individu avec lui-même. En ce sens, l'effectivité du pouvoir de la Chambre des désirs,

⁷ *Ibid.*, p. 3. « But as the filmmaker transitions to a foreign environment [...], and away from the traditional cultural roots of the holy fool, the characters assume a much darker edge, moving from the feigned madness of the hagiographic fools to genuine insanity and travestied acts of self-destruction. »

⁸ *Ibid.*, p. 11.

étape finale du voyage dans la Zone, importe peu. Le voyage et les explications que le Stalker en donne s'organisent comme une grande parabole dont la finalité est d'accepter l'irrationalité de la foi, seule à même de permettre l'accomplissement de l'homme. A la différence des fols-en-Christ des films de la période européenne, le Stalker est animé d'une pureté d'intention dont il est le premier à pâtir : l'entêtement du Professeur et de l'Ecrivain à se réfugier dans leur matérialisme et le peu d'écoute qu'ils ont pour lui, faisant d'eux les symptômes d'un monde ayant perdu le sens du sacré, va jusqu'à le faire souffrir physiquement lorsque, pris d'une fièvre à son retour, il doit s'aliter. C'est à ce moment seulement, après la tentative d'offrir aux hommes le salut, qu'il verbalise ce qui le motive. La mise en mot de la foi, par essence impossible⁹, signe l'échec de sa mission auprès du Professeur et de l'Ecrivain. Domenico et Alexander, quant à eux, théorisent d'abord un modèle analytique du monde avant de faire le saut de la foi. Domenico avant la séquestration de sa famille, Alexander au début du film ne sont, initialement, que des hommes encore prisonniers du rationalisme.

On le comprend, le fol-en-Christ n'est jamais un carcan, un élément issu d'une tradition culturelle repris tel quel. Bien au contraire, Tarkovski le réinvestit dans la pluralité de ses formes, de ses contextes et le fait varier pour en mieux révéler les apories. Le *yourodivy* est donc, dans l'économie des personnages, le nœud d'une multiplicité de sens dont la richesse couvre les problématiques transversales de l'œuvre du réalisateur : quel regard porter sur le monde, comment l'habiter, le sauver ? Le tout dans un doute perpétuel dont l'ambivalence entre foi et folie est un élément moteur. Loin d'être une pure idée, il est le fait d'incarnations idiosyncrasiques.

I.3. Le corps et l'esprit du *yourodivy*, une tension entre force et faiblesse

Les *yourodivie* font en effet l'objet d'incarnations diverses au travers de choix de mise en scène qui mettent en tension corps et esprit. Ils deviennent alors des figures fortes dont l'impact visuel met en mouvement le travail interprétatif du spectateur.

La comparaison entre Roublev, le stalker, Domenico et Alexander [**Fig. 1 à 4**] est révélatrice des répétitions et variations qui traversent les personnages de fols-en-Christ. Les trois premiers partagent une tenue dont la frugalité sied à leur statut d'individus inspirés et errants. La bure de grosse toile de Roublev, les vêtements amples qui se superposent du Stalker et de Domenico se départissent de toute fonction statutaire de la tenue. Tous portent des vêtements sales, impurs, qui

⁹ Cette incommensurabilité entre le message et le langage est formulée par Paul dans le premier épître aux Corinthiens, 17 : « Le Christ, en effet, ne m'a pas envoyé pour baptiser, mais pour annoncer l'Évangile, et cela sans avoir recours au langage de la sagesse humaine, ce qui rendrait vaine la croix du Christ. »

semblent avoir avec eux traversé des épreuves. Chez Domenico, son bonnet, sa chemise sans couleur et sa veste de laine connotent une certaine pauvreté, celle du vagabond, du marginal. Le personnage d'Alexander contraste alors franchement, et ce d'autant plus qu'il est incarné par Erland Josephson, comme Domenico. Il correspond à l'archétype du petit bourgeois, bien rasé, vêtu d'habits propres et repassés, associant avec soin les couleurs. C'est qu'il n'a pas encore vécu, n'a pas été traversé, à la différence des trois autres, par la crise spirituelle qui le conduira sur la voie du fol-en-Christ. Par contraste avec la vie intérieure qui guide leurs actions, les habits des protagonistes se présentent comme la plus superficielle des enveloppes : ils ne sont là que pour attirer le regard vers le corps agissant, souffrant, se mouvant dans le monde. Le vêtement dissimule et intrigue. Le bandeau que porte en permanence le Stalker autour du cou suscite un désir de voir autant qu'il suggère un passé douloureux : que trouve-t-on derrière, quel stigmate ? Le corps ici masqué suscite l'idée d'une souffrance endurée qui le rapproche, comme on le verra ensuite, du martyr. Le *yourodivy* historique, du fait de sa pauvreté, n'est pas éloigné de l'ascète. La vie spirituelle implique la relégation du corps, dont on néglige les besoins terrestres. Ces quatre personnages sont maigres, leurs visages émaciés, et, à l'exception d'Alexander, ils ne sont jamais parfaitement propres. Les rares moments de nudité totale ou partielle, dans lesquels le corps se révèle et s'offre au regard, sont aussi ceux du soin et de la rencontre avec l'autre. Maria la servante qui reproduit le geste de l'ablution en lavant les mains d'Alexander à l'aide d'une cruche, leur mise à nue mutuelle avant leur union — comme la femme du Stalker qui l'aide à se dévêtir — sont deux scènes qui peuvent être interprétées comme des tentatives de soulagement du corps, systématiquement opérées par une femme qui renvoie à la figure protectrice de la mère. *In fine*, le corps du *yourodivy* semble fragile, par opposition à sa force d'esprit. Recroquevillés [Fig. 1], fatigués¹⁰, ils sont autant les témoins puissants d'une mise à l'épreuve que les enveloppes charnelles d'esprits tiraillés. Ils convoquent des imaginaires propres aux hommes brisés : les cheveux courts du Stalker, ses anciennes cicatrices et son teint anémique rappelant l'univers carcéral, leur démarche est toujours lente, claudiquante. Les nombreux gros plans dont font l'objet leurs visages partagent visuellement une forme d'inquiétude et de mélancolie qui perce à travers un regard indéterminé. Dans la mesure où les regards caméra ne manquent pas dans ces quatre films, ils représentent peut-être la première fenêtre vers le monde interne des personnages [Fig. 2]. Les regards perdus, oscillants, scrutateurs qui ne semblent pouvoir se fixer que rarement sur la caméra apparaissent comme les premiers indicateurs d'une solitude et d'un mal-être. A l'exception de Roublev et, dans une moindre mesure, d'Alexander, aucun d'eux ne parvient à un état de sérénité. Cette impression s'oppose parfois à la force morale que ces personnages déploient. Roublev, motivé par une volonté de justice et d'aide envers les innocents,

¹⁰ « Je suis fatigué », dit Domenico à Gortchakov lors de leur discussion tandis que le Stalker confie à sa femme à la fin du périple : « Je suis si fatigué. »



Fig. 1 - *Andrei Roublev* (Anatoli Solonitsyne)



Fig 2. - *Le Stalker* (Alexandre Kaidanovski)



Fig3. - *Domenico dans Nostalghia (Erland Josephson)*

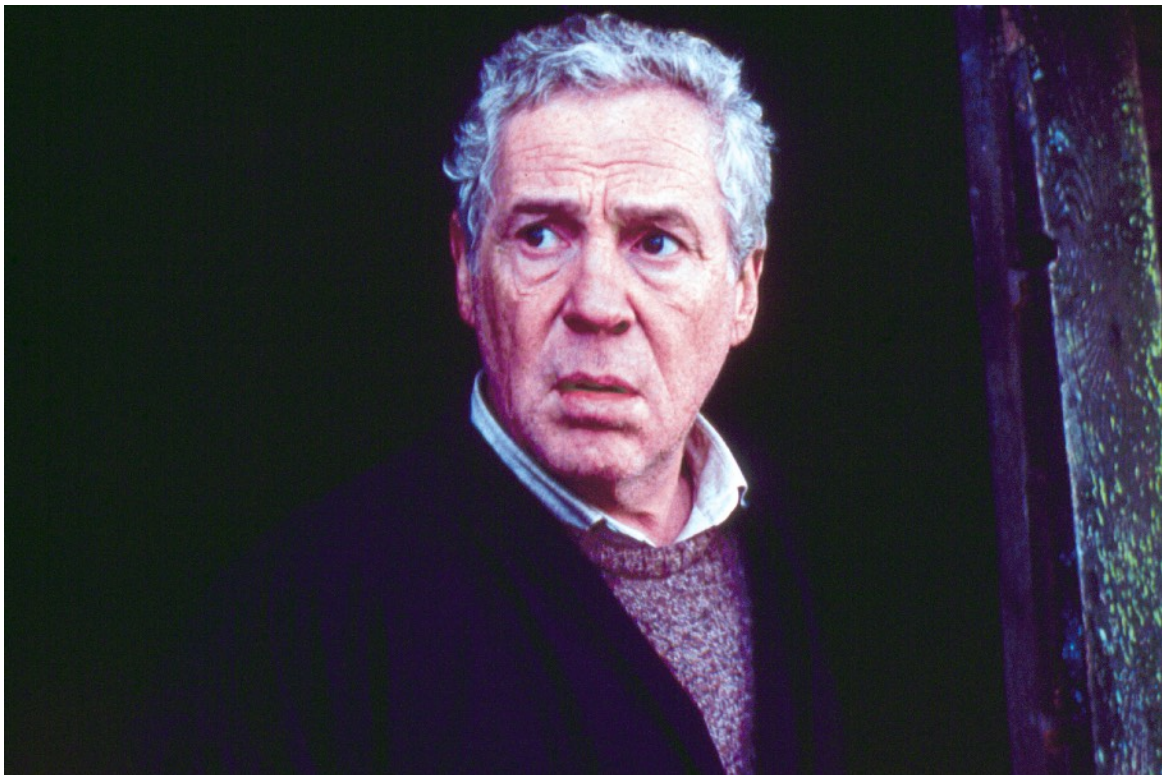


Fig 4. - *Alexander dans Le Sacrifice (Erland Josephson)*

tue un homme à la hache. Domenico n'hésite pas à s'asperger d'essence pour se suicider. Alexander, prêt à tout et sur sa seule foi, quitte tout ce qu'il a et brûle sa demeure. Le Stalker, quant à lui, est brisé physiquement et mentalement. S'il garde la foi, l'absence de celle-ci dans le monde ruine autant son optimisme qu'elle semble atteindre son corps même. La démarche spirituelle ne suffit pas nécessairement à épargner le corps du poids qui le grève (le Stalker, qui est alors réduit à l'état d'impuissance), et quand elle le fait, le saut de la foi ne rétablit pas toujours l'harmonie dans le

monde (ainsi du suicide de Domenico, resté vain s'il devait amener à une prise de conscience de la foule). Cette dichotomie entre le corps et l'esprit est alors à entendre selon le paradoxe qu'y voit Andreï Tarkovski lui-même à propos de *Stalker* :

Pour moi, ce sont des personnages qui expriment la force du faible. Ce film parle ainsi de la dépendance de l'homme par rapport à la force qu'il a lui-même créée. La force finit par le détruire, et la faiblesse se révèle la seule, l'unique, force¹¹.

Cette réponse du réalisateur lie encore plus les personnages à un parcours vers la foi quand on la met en regard avec l'épître aux Corinthiens, 25 : « Car ce qui est folie de Dieu est plus sage que les hommes, et ce qui est faiblesse de Dieu est plus fort que les hommes. » Les fols-en-Christ sont donc des individus voués à une forme de faiblesse. La fragilité expose dès lors à une souffrance qui redouble la figure du fol-en-Christ par celle du martyr. Le visage ensanglanté de Roublev — la captation d'image se situe immédiatement après la mise à sac — et sa coiffure hirsute ne vont pas sans rappeler la figure du Christ, au moment même où le personnage va douter de sa mission. Le *Stalker* obéit à une esthétique similaire : la cicatrice sur le front, les lèvres gercées, le stigmaté masqué ne renvoient pas à une force brute, mais à une résistance et une résilience au cours de l'existence dont ils portent les traces. La faiblesse est ainsi ce qui procure paradoxalement une forme de résistance à la souffrance du martyr. Le corps est mis à l'épreuve, il évolue dans le temps, il fait signe et, en cela, son statut est aussi variable que celui de la santé ou de la folie des *yourodivie*. En effet, dans la variété des rapports et des formes qu'il prend et que l'on vient d'analyser, soit le corps s'efface devant l'esprit, soit il est adjuvant. Lorsqu'il est au premier plan, il marque une matérialité qui rattache l'homme à la terre et à la nature (les traits de la peau du *Stalker* suggèrent une analogie formelle avec les rugosités de la mousse, parce qu'il ne fait qu'un avec le sol sur lequel il repose, [Fig. 2]), fût-ce selon un mode difficile (ainsi de l'omniprésence de la boue dans laquelle on peine à progresser dans *Andreï Roublev*), sans que cette matérialité soit nécessairement négative. Le corps est le médium par lequel le *yourodivy* est un être-là, un individu habitant son environnement à la différence de la foule qui lui reste extérieure et marquée par la superficialité. Lors des moments de saut dans la foi, il disparaît momentanément : le corps de Domenico est d'abord magnifié par le feu de son immolation avant que ne résonnent ses cris, une fois qu'il est retombé au sol ; ceux de Maria et Alexander lévitent, au moment même où le second accomplit ce qui est supposé sauver le monde. Cette évolution symbolique du corps contraste avec le régime de base de la tenue qui est la permanence. Quand bien même l'action se déroule sur

¹¹ Entretien de Tarkovski avec Laurence Cossé, « Les Mardis du cinéma », France Culture, 7 janvier 1986. URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/mardis-du-cinema-andrei-tarkovski-ou-le-cinema-comme-icone> (dernière consultation le 6 décembre 2021).

plusieurs jours ou années, les personnages conservent les mêmes habits, ce qui conforte l'idée de leur caractère secondaire face à la chair.

Les *yourodivie* ne sont donc pas de purs esprits. Au contraire, leur corps, ses évolutions, ses signes, contribue à l'enrichissement d'un univers symbolique qui entoure le fol-en-Christ et met en lumière sa complexité, son rapport au monde et les épreuves qu'il traverse.

Ainsi, les *yourodivie* dans la filmographie de Tarkovski se caractérisent premièrement par leur variété. S'ils ont tous une filiation avec le concept historique de fol-en-Christ marginal, agissant au nom de sa foi, feignant la folie pour mieux être entendu, ils demeurent un groupe hétérogène. Incarnés par un peintre, un passeur, un bourgeois, la pluralité de leurs histoires, de leurs approches, de la radicalité de leurs actes complexifie le sens de la réponse qu'ils tentent d'apporter au monde, et rend plus obscure et donc plus prégnante la question de l'équilibre entre foi et folie. Cette plasticité interprétative d'un modèle historique est encore redoublée par le dialogue entre le corps et l'esprit. L'inscription matérielle du *yourodivy* dans le monde est donc problématique. D'une part l'âme peine à se dégager du fardeau du corps, d'autre part ce dernier accède par moments à une fusion charnelle avec le monde. La faiblesse du corps est comme le révélateur paradoxal d'une force spirituelle intérieure.

Si cette typologie démontre déjà la richesse du concept de *yourodivy* dans l'œuvre de Tarkovski, elle est la première étape vers une analyse dynamique de ces personnages. De même que les corps des fol-en-Christ portent en eux leur histoire et les marques que le temps y a laissées, de même leurs identités n'ont rien de fixe : elles ne cessent d'évoluer, traversant des moments de crise et des illuminations au fondement de la naissance du *yourodivy*. C'est cette quête de sens qui est le cœur de l'économie des films.

Chapitre II. Des figures initiatiques engagées dans une quête spirituelle

II.1. Andreï Roublev et le motif de la quête spirituelle et artistique

Si les structures de l'ensemble des films de Tarkovski peuvent être vues comme prenant la forme d'une quête, l'exemple d'*Andreï Roublev* est sans doute l'*imago* d'un parcours autant géographique que spirituel lequel, à mesure de l'évolution du protagoniste, l'emmène vers l'inconnu et les profondeurs du réel. C'est que les personnages, animés initialement par une foi ou la découvrant à mesure de l'intrigue (tel Alexander) se mettent tous en *recherche*. Cette inscription



Fig. 5 - *Les moines Kiril, Daniil et Andreï marchant vers Moscou*

sur la durée fait d'eux des êtres changeants, qui se découvrent et découvrent le monde, et traversent des moments d'inspiration, d'enthousiasme, de déception, ponctués par des crises majeures.

Andreï Roublev est donc l'acteur, durant plus de trois heures, d'une transformation de lui-même. La structure elliptique du film, en huit tableaux, un prologue et un épilogue, rend bien compte, à la manière d'un chemin de croix, d'étapes vers un état supérieur. Chaque moment est celui d'une rencontre et, parfois, d'une épreuve. Accompagné au début du film des moines Kirill et Daniil, il chemine dans une campagne boueuse. Ce sont alors des moines dont la préoccupation semble terrestre : partir à Moscou trouver du travail en tant que peintres d'icônes. Mais ce voyage ne semble pas tracé [Fig. 5] : on connaît la lointaine destination vers laquelle on se dirige, mais le point de départ semble, lui, être un non-lieu. Le territoire est uniformisé jusqu'à la ligne d'horizon : un champ plat, ponctué à intervalle régulier par des bottes de foin qui paraissent se répéter à l'infini. L'écrasement du format CinémaScope enferme les personnages dans ce cadre qui pourrait demeurer toujours identique. Le début prend donc déjà la forme d'une quête : les personnages s'appêtent à quitter un lieu sans fin, étrange quoique familier (en passant devant un arbre, l'un des personnages s'extasie sur sa beauté, provoquant un débat sur l'âge depuis lequel ils le connaissent) pour aller vers l'inconnu en recherche d'un avenir. Dès lors le parcours est ponctué d'épreuves (la première d'entre elle étant la pluie qui surgit apparemment sans raison), par des rencontres de maîtres, des tentations, des contre-exemples, et l'acquisition d'un savoir. Le premier tableau marque la rencontre symbolique entre l'art et la violence contraignante du pouvoir politique : alors que les trois hommes entrent dans une taverne — lieu païen par excellence — pour s'abriter de la pluie, un bouffon amuse la galerie. Roublev demeure dans la posture de l'observateur, mais ses comparses, outrés par le spectacle, dénoncent le *skomorokh* qui est arrêté puis battu, interrompant la joie du spectacle. Les

deux tableaux suivants sont consacrés à l'apprentissage auprès de Théophane le Grec, peintre éminent dont Roublev devient l'apprenti. La rencontre entre les deux est initiée par Kirill, le premier à se rendre à l'atelier du maître pour se proposer comme apprenti. Un gros plan sur une icône du Christ dans cet atelier, annonçant le règne de Dieu, est l'occasion d'un cut sur un messenger païen, ivre, annonçant à l'étonnement de tous que Théophane a choisi Roublev pour en faire son partenaire. Kirill, jaloux, quitte sa vie de moine en fustigeant, non sans mauvaise foi, l'appât du gain qui motive (et motivait à l'époque pour partie) les peintres d'icônes, rappelant l'épisode des marchands du temple dans la Bible. Cette voie, qui guide effectivement Théophane, artiste-artisan habitué à répondre à de grandes commandes, est celle que Roublev se refusera de suivre à ses côtés. C'est l'occasion pour ce dernier de perfectionner un savoir accumulé et qui dépasse le domaine artistique lorsque Théophane disserte dans les bois sur les vices de l'homme. Le protagoniste est dans une position intermédiaire à cet instant où il se dirige vers la cathédrale de la Sainte-Annonciation à Moscou : apprenti de Théophane, il a lui aussi pour apprenti un jeune homme, Foma. Il est à la fois guidé et guide. Cette ascension spirituelle est interrompue lors du quatrième tableau, dans lequel Roublev se retrouve au milieu d'une fête païenne, la nuit. A l'opposé de son enseignement religieux, il fait l'expérience de la fascination pour le corps, du mélange d'amour et de haine en l'homme : il est capturé, on menace de le noyer, mais il cède finalement aux avances d'une femme qui se dénude devant lui, l'embrasse et le libère. Pris de honte et d'incompréhension, Roublev demeure passif lorsque le lendemain des soldats s'en prennent aux païens. La mise en scène de ce tableau est paradoxalement celle qui fait le plus part à une extra-référentialité picturale contemporaine de la vie biographique de Roublev [Fig. 6 et 7]. Les païens nus courant à travers une forêt d'hiver, des torches à la main, convoquent un imaginaire multiple : alors que c'est un moment de vie et d'extase, on songe aux danses macabres des églises, ou aux représentations de la nature chez Brueghel l'Ancien, peintre auquel Tarkovski fait souvent référence. Ces impressions sont encore accentuées par les effets atmosphériques (la brume, la profondeur de champ diminuée par la nuit) qui font osciller le moment entre le surréel, le rêve et l'imaginaire. La foi du peintre est, à ce moment, éprouvée au sens canonique : absolument inattendu, ce basculement soudain dans l'étrange et l'inconfortable (la caméra prend souvent la place du regard voyeuriste du protagoniste) confine aux épisodes bibliques de la tentation. Le sixième tableau est celui de la paralysie artistique et spirituelle durant la décoration de la cathédrale de Vladimir. Enfin devenu son propre maître (Théophane est mort quelque temps plus tôt), le peintre se sent enfermé dans la commande politique qu'il a à exécuter, se refuse à peindre un Jugement Dernier pour, dit-il, ne pas effrayer les gens. Au moment même où il ne sait plus comment peindre à la hauteur de sa mission envers Dieu (« Tu as failli à insuffler de la pureté en moi » dit-il à Daniil), où il ne sait plus comment toucher l'homme par l'art, le sac de la cathédrale débute.



Fig. 6 - *La fête païenne*



Fig. 7 - *La Journée sombre, détail, Pieter Bruegel l'Ancien, 1565*

Ce moment de retournement marque à la fois la véritable naissance de Roublev et son retrait du monde. Pour la première fois, il est acteur de choix radicaux : défendre Dourotchka, tuer un homme, renoncer à son art et à la société des hommes. En affirmant son individualité, il fait œuvre dans l'instant de crise d'un dépassement, d'une hypostase : il s'universalise, comme il le fera à nouveau, sur un mode créatif, à la fin du film. Comme le résume Tarkovski : « Si Roublev est génial c'est qu'il exprime l'espoir et l'idéal moral de tout un peuple à travers son propre conflit avec la réalité, d'une façon non pas directe mais allusive¹². » La quête spirituelle et la quête artistique sont donc indissociables, comme l'entend le cinéaste lui-même¹³. Au moment même où Roublev doute de sa foi, de la bonté de l'Homme, il doit cesser de pratiquer un art pour lequel il a reçu un don de Dieu, qui est destiné à la fois à ce dernier et aux hommes. La foi retrouvée à la fin du film permettra seule de réitérer un geste artistique cette fois libéré des tergiversations du passé. Roublev dans cette scène est porteur d'un discours sur le monde qui témoigne d'un mal-être, d'une crise existentielle et artistique dont l'acuité est patente. Il déclare ainsi au fantôme de Théophane :

Je parle d'autre chose ! Des années vécues dans mon aveuglement ! [...] Pour eux j'ai brûlé de jour et de nuit, pour ces hommes-là. Et ce ne sont pas des hommes. [...] Ne partageons-nous pas la même foi ? La même terre, le même sang ? [...] Je n'ai plus rien à dire aux hommes. [...] Notre Russie... Que ne doit-elle endurer notre chère patrie... Mais elle s'en sortira. Cela va durer longtemps ainsi ? - Toujours, je suppose.

Roublev incarne à ce moment précis l'artiste de nouveau en contact avec le monde, ne pouvant que constater l'échec de l'art à s'adresser aux hommes, et dressant, stupéfait, le portrait d'un monde qui pourrait fonctionner en harmonie mais qui est déchiré par l'*hybris* des hommes, la violence inutile et l'absence de morale. Plutôt que fou, il est témoin de la folie de son époque et trouve une réponse provisoire dans l'acte dérisoire (un péché selon Théophane) de l'isolement. C'est lorsqu'il s'enferme dans l'isolement que la communauté du monastère d'Andronikov le considère comme extravagant : le croisement de regards [Fig. 8] entre le spectateur qui comprend la douleur de l'iconographe et le rejet dont il fait l'objet rend encore plus prégnant l'acuité de son regard sur le monde exposé dans la scène précédente. Lorsqu'il pénètre dans le monastère, le cadre symétrique magnifie son entrée, centrale dans la composition. En hors-champs résonnent les voix des autres moines qui commentent son choix, l'entendent mais le moquent également. Cette centralité de la figure de Roublev marque en écho le point de convergence des regards du groupe vers lequel il se dirige. Le spectateur contemple cet artiste muet, et participe malgré lui à son rejet par la communauté, alors même qu'il sympathise avec lui.

¹² Michel Ciment, L. et J. Schnitzer, « Entretien avec Andreï Tarkovski », *Positif*, n°109, octobre 1969 cité dans Barthélemy Amengual, « Tarkovski le rebelle, non-conformisme ou restauration ? » in Michel Marie, Suzanne Liandrat-Guigues, *Du Réalisme au cinéma*, Paris, Nathan, 1997, p. 259.

¹³ Cf. V.1



Fig. 8 - *Entrée de Roublev au monastère d'Andronikov*

C'est principalement parce qu'il est animé d'une foi incertaine qui suscite une quête l'emmenant vers un rapport plus profond au monde que le *yourodivy* semble fou. Comme dans les *Récits d'un pèlerin russe* avec lesquels le parcours de Roublev a des résonances, la vie de l'homme pieux est ponctuée d'errements, d'erreurs, de retournement et de moment d'isolement et de recueillement que les hommes du commun ne comprennent pas. Au delà de la folie feinte, la marginalité tient à la découverte d'une vérité profonde nécessairement étrangère à la norme sociale. On le comprend avec l'exemple de Roublev, les caractères latents du fol-en-Christ tendent à s'exprimer réellement lors de *moments* particuliers. Il s'agit de cristallisations, d'épiphanies, dans lesquels se condensent des vecteurs émotionnels fort : l'isolement volontaire du monde chez Roublev est la marque d'un individu pénétré par la foi, seule voie qui peut le conduire à une révélation incarnée par le retour glorieux à la création à la fin du film. Plus qu'une identité, le comportement singulier du *yourodivy* est surtout la marque ponctuelle d'une évolution provenant d'un doute, que l'on pourrait formuler comme le fait le peintre à son jeune apprenti « Toute chose contient une vérité qui échappe à la description. »

II.2. Raison ou déraison du *yourodivy*, une ambiguïté structurelle

C'est l'impossibilité de déterminer l'état d'esprit exact du fol-en-Christ qui le place au cœur de la dynamique des films. En tant qu'acteur et sujet d'une évolution, la synthèse de son parcours est toujours marquée par une indétermination ontologique de son statut. « Fou » est en soi un terme

plurivoque qu'il convient de préciser. Le fou peut être totalement irrationnel et inconséquent, porteur d'une insanité complète, simple d'esprit, mais l'on regroupe également sous cette bannière tout individu dont les actes sont considérés comme para-doxaux, au sens étymologique hors de la norme. C'est sans doute avant tout dans ce sens qu'il faut entendre la folie du *yourodivy* chez Tarkovski. Aucun d'eux n'est totalement irrationnel, ils en perdraient leur consistance et leur profondeur. Même le Stalker, que l'on considérerait *a priori* comme étant un simple d'esprit, fait montre de lucidité produisant un discours inspiré et intuitif sur le monde, à la fin du film :

Tu les as vus ? Ils ont les yeux vides. Ils ne pensent qu'à une chose : se vendre au meilleur prix. Se faire payer le moindre mouvement de l'âme, s'ils en ont une ! [...] Des comme ça, peuvent-ils croire à quelque chose ? [...] Et personne n'y croit. Pas seulement ces deux-là. Personne ! Qui vais-je pouvoir conduire maintenant ? Seigneur...le plus effrayant...c'est que personne n'en a besoin. Personne n'a besoin de la Chambre.

Ce constat d'un monde désacralisé, Domenico, dont on a dit qu'il était assimilé au cas psychiatrique, en produit également un avant son suicide :

Vous les sains d'esprit ! Que signifie votre santé ? Les yeux de toute l'humanité sont en train de regarder l'abîme dans lequel nous sommes en train de plonger. La liberté est inutile si vous n'avez pas le courage de nous regarder dans les yeux, de manger de boire et dormir avec nous ! Ce sont les soi-disant sains d'esprit qui ont conduit le monde au bord de l'effondrement !

Comme on l'a explicité précédemment, il n'y a pas à s'étonner de la porosité de la frontière entre foi et folie. Il est singulier de remarquer que les personnages qui en sont habités sont aussi capables de communiquer clairement sur des aspects fondamentaux du monde, sur ses incohérences sanctifiées par les normes sociales. L'incertitude sur la santé d'esprit du *yourodivy* s'en trouve singulièrement complexifiée. La folie désigne à la fois ces comportements inexplicables ou en apparence étranges (le vœu de silence de Roublev selon le point de vue des membres du monastère et le sacrifice d'Alexander) et les symptômes d'une perception rationnelle, peut-être plus véridique, du monde. Les paroles que nous venons de citer restent donc difficiles à appréhender : sont-elles l'expression naturelle d'individus qui, en dépit des apparences, sont lucides, ou des illuminations passagères, des retours à la raison ponctuels¹⁴ ? Plus encore, le regard contemporain tend à faire de l'acte de foi une décision inconséquente. Foi et folie se confondent si le spectateur ne fait pas lui aussi la démarche du croyant, comme le note Tarkovski lui-même à propos de la conception du personnage d'Alexander :

¹⁴ Ce point fondamental est développé au chapitre IV.

Je m'intéresse d'abord et avant tout à l'homme capable de sacrifier sa situation et son nom, sans me préoccuper de savoir s'il le fait en raison de principes spirituels, pour aider son prochain, pour son propre salut, ou pour tout cela à la fois. Un tel geste ne peut être qu'en complète contradiction avec l'idée d'intérêt propre à la logique dite « normale ». Un acte pareil contredit la conception matérialiste du monde et les lois qui l'accompagnent. Il apparaît souvent comme absurde, ou maladroit. Malgré cela (ou peut-être à cause de cela), la démarche d'un tel individu transforme profondément l'histoire et le destin des hommes¹⁵.

Cette incertitude est donc motrice à deux niveaux. D'une part, dans la diégèse, elle motive et interroge dans un même mouvement le bien-fondé des choix des fol-en-Christ aux moments cruciaux de leur quête. La question que pose l'intrigue du *Sacrifice* pourrait se résumer ainsi : la guerre nucléaire supposée est-elle une réalité, et si oui est-ce Alexander qui en empêche l'accomplissement, ou bien tout ceci et certaines séquences ne sont-elles que des projections fantasmatiques de l'esprit de ce dernier ? Si l'on se borne à une interprétation matérialiste et rationnelle, Dieu n'existe pas, il n'y a pas de miracle, Alexander est fou et si la guerre nucléaire n'est pas une projection de son esprit malade, alors la disparition de cette dernière est une coïncidence. Si l'on suit Alexander dans sa foi, alors son acte fait sens, et l'on peut aller jusqu'à croire que c'est bien lui qui a sauvé le monde. D'autre part, la volonté de comprendre du spectateur le confronte à la question de sa propre foi. *In fine*, la complexité des enchevêtrements que nous venons de décrire le met lui aussi face à une révélation. Les discours cohérents que tiennent les fols-en-Christ surprennent le spectateur sommé de prendre au sérieux leur apparente folie. Il se doit d'admettre une aporie : le *yourodivy* est à la fois hors des normes sociales et dans le monde. Il faut enfin accepter sa foi pour donner du sens à ses étrangetés. Le fou, ou celui qui s'y apparente, pourrait donc être détenteur d'une vérité supérieure et plus profonde que celle que donne la connaissance rationnelle, mode de pensée et de compréhension dominant que combattent le Stalker et Domenico dans les monologues que nous venons de citer.

L'incertitude est donc nécessaire pour que la quête de sens soit partagée par le personnage et le spectateur, donnant toute sa profondeur au film.

II.3. Des personnages porteurs d'une révélation

Les quatre *yourodivie* dont les facettes sont les plus complexes sont les initiateurs de moments climactiques desquels surgit un sens transcendant pour le spectateur. La densité de significations est alors maximale, et l'interprétation que l'on peut en faire n'est jamais univoque. Les *yourodivie* se réaffirment donc comme vecteurs fondamentaux de la richesse des films : ils

¹⁵ Andreï Tarkovski, *Le Temps Scellé*, op. cit., pp. 165-166.

opèrent un don au spectateur d'un instant extra-ordinaire, jamais parfaitement résumé par le langage. En d'autres termes, ils se font porteurs d'une révélation¹⁶.

Les personnages principaux autour desquels gravite cette étude sont tous engagés dans une quête de sens, autant que dans une démarche qui vise à redonner du sens au monde. Le parcours artistique et spirituel de Roublev est en vérité un moyen et non une fin de donner un sens à son existence et d'en redonner un au monde par l'art. La Zone est le lieu où le Stalker habite, qui lui manque lorsqu'il ne s'y trouve pas, dans lequel il entre en communion. Y guider des visiteurs revient pour lui à tenter d'offrir la même expérience aux hommes du monde moderne pour les libérer de la vacuité scientiste. Le suicide de Domenico a pour finalité d'alerter le peuple sur une société en pleine auto-destruction dont il a refusé la fréquentation. Comme Alexander, ils s'assignent une mission singulière qui donne un sens à leur individualité et les arrache à un univers perverti dans lequel ils étouffent. Leurs actes peuvent sembler dérisoires parce qu'ils sont le signe d'un dépassement du monde empirique. En ce sens, ils prennent la forme pour le spectateur d'une révélation, qui n'appartient pas au domaine du *logos*¹⁷, dont le *yourodivy* est le véhicule. Plus importante que l'effective résolution du conflit dans *Le Sacrifice*, la portée de la prière d'Alexander est d'insuffler une dimension sacrée dans un microcosme petit bourgeois (celui de sa famille) séparé du sens même de l'existence. La réussite de leur conduite n'est pas l'élément central (on pourrait alors considérer que le Stalker et Domenico ont échoué), seule compte la tentative, la quasi-gratuité de leur acte, qui en tant que telle donne sens à leur vie. L'accomplissement de leur mission intervient en général au climax du film, au moment de crise où la société normée devient la plus insupportable et où s'opère une décomposition du lien entre les individus : la violence tatare dans *Andreï Roublev* après laquelle il fait vœu de silence, le départ d'Eugenia dans *Nostalghia* et l'annonce de la guerre suivie de la crise d'hystérie de la femme d'Alexander dans *Le Sacrifice*. La réponse qu'ils apportent est avant tout symbolique. Ils ne quittent pas tant le monde matérialiste qu'ils n'entendent redonner sa sacralité à la matière, à la terre et la nature.

C'est ainsi peut être que l'on peut donner sens à la réussite relative de Gortchakov et de son acte silencieux face à l'échec militant de Domenico. Acceptant, lui aussi, une mission que Domenico lui a confiée, il tente par trois fois de traverser le bain thermal dédié à Sainte Catherine de Sienna une bougie à la main. Rationnellement, la démarche n'a pas de sens, on ignore même pour quelle raison éventuelle il s'y attelle. Aucune sans doute, autre que la proximité qu'il a ressentie envers Domenico et la révélation qu'il a lui-même eue à ses côtés. Gortchakov n'atteint pas ainsi un au-delà du monde, mais au contraire plonge en profondeur dans celui-ci et rétablit un

¹⁶ Au sens propre : manifestation de Dieu à l'homme lui communiquant des vérités inaccessibles à la raison.

¹⁷ Luca Governatori, *Andreï Tarkovski, l'art et la pensée*, Paris, L'Harmattan, « L'art en bref », 2003, p. 35.



Fig. 9- *Scène finale de Nostalghia*

lien que la société a rompu et qui est pourtant vital à l'homme. Tout est matière dans ce plan séquence de près de dix minutes. L'environnement sonore entendant du ruissellement de l'eau et des pas dans la boue, le vent manifesté par le vacillement de la flamme de la bougie sur lequel les regards de Gortchakov et du spectateur convergent, posent le cadre dans lequel nous sommes contraints de trouver une place. C'est que le temps lui-même est étiré par l'absence de montage, les hésitations dans la marche du personnage principal et les tentatives avortées qui se répètent. Densifié, alourdi, le temps lui-même trouve sa matérialité et donne littéralement corps à la foi nécessaire pour accomplir l'impossible : faire passer la bougie d'un bord à l'autre. Le bain qui était auparavant peuplé d'hommes et de femmes bourgeois occupés à de vaines discussions retrouve alors sa sacralité. La célèbre scène finale du film [Fig. 9] apporte une réponse partielle à la portée de cet acte. Image impossible combinant la *datcha* du pays perdu pour Gortchakov, exilé volontaire et solitaire, et l'Italie gothique dans laquelle il se trouve, sa probable mort à la fin de la traversée se solde par une renaissance dans un monde ouvert (le toit de la ruine a disparu). Cette construction mémorielle constitue un univers composite (les éléments du décor semblent juxtaposés). Le plan séquence dans le bain et la scène finale de la *datcha*, proposant au spectateur une plongée dans la substance même de la durée qui court-circuite le temps chronologique et psychologique évoque ce que Deleuze appelle l'image-temps¹⁸ : une image qui condense et distille « un peu de temps à l'état

¹⁸ Le rapport temps-mouvement s'inverse : le temps n'est plus la mesure du mouvement
Gilles Deleuze, « Cours 60 du 17/04/1984 », *La voix de Gilles Deleuze en ligne*, http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=343, consulté le 13 janvier 2022

pur ». La transmutation miraculeuse du souvenir en une matérialité pelliculaire esquisse un monde où les éléments primaires cohabitent librement : l'eau sous forme de marre et de neige, la terre, l'air portant les flocons. Cette image est le moteur d'une quête de sens pour le spectateur, qui en vient à admettre et constater la puissance du sacré. C'est dans le domaine extra-diégétique que ces personnages sont à l'origine d'une révélation : dans un mouvement paradoxal, en créant du mystère autour de leur personne, ils révèlent et dévoilent une vérité du monde pour mieux signaler les limites de notre entendement. Ils sont, on l'a dit, hors du *logos*, et de fait, dans *Stalker*, le Professeur, parangon de la domination universelle mais potentiellement stérile de la science, ne nous apprend durant ses logorrhées et chamailleries avec l'Ecrivain que ce que l'on savait déjà. C'est le Stalker qui délivre par delà les mots une lumière nouvelle. Dans ces actes dérisoires durant lesquels le temps se matérialise, ces personnages, silencieux, atteignent le point culminant de leur quête, au plus proche du sacré et du divin. C'est à cet instant qu'ils sont authentiquement des *yourodivie*.

Loin d'être fixés dans leur identité, les personnages tarkovskiens se découvrent, évoluent. Ils sont originellement en souffrance dans la société, et leur seul salut réside dans la réintroduction dans le monde d'un sacré qui donne sens à leur existence. Cette démarche prend la forme d'une quête, durant laquelle leur foi, instable, les amène à traverser des crises qui ne se résolvent que par un acte dérisoire. Ce dernier fait office d'une révélation faisant du film lui-même, pour le spectateur, un chemin spirituel qui interroge les fondements de son individualité. Dès lors, l'incertitude quant au statut du *yourodivy* travaille à cette identification du spectateur aux dilemmes de personnages essentiellement aporétiques.

En tant que pivots autour desquels s'articulent les moments forts des films, les fols-en-Christ sont aussi ceux qui perturbent une stabilité initiale. Ils sont les anomalies qui, au caractère factice de la société bien organisée et au destin prévisible des hommes, opposent la radicalité du questionnement et l'éclatement de la structure attendue du film.

Chapitre III. Les *yourodivie*, éléments perturbateurs de la structure des films

III.1. Des éléments perturbateurs au sein d'une structure sociale établie

Les *yourodivie* ne sont, premièrement, jamais tout à fait dans les groupes sociaux dont ils sont supposés faire partie. Avant même les moments de crise que ces cercles traversent et qu'ils suscitent bien souvent, ils demeurent à l'écart. Observateurs partiellement extérieurs, ils relèvent

d'un régime spatial différent. Ne partageant pas les mêmes mouvements de groupe, se tenant à l'écart, faisant face mais rarement corps avec les autres, leur traitement par la mise en scène souligne déjà une difficulté à appartenir à une société et à sortir d'une solitude construite (ils sont supposés avoir ou avoir eu des amis, des femmes, des enfants).

Ainsi, Alexander dans sa propre demeure ne partage pas exactement le même espace que sa famille, l'interprète et s'y meut différemment. A quelques rares exceptions, notamment avec Petit Homme, son fils, il ne partage aucune proximité physique avec les autres membres du groupes. Son regard ne va jamais vers eux et il est rarement, dans un dialogue, inscrit dans un champ-contrechamp. La répartition dans l'espace identifie donc clairement un groupe homogène, celui des autres membres, et un cas singulier, le père de famille. La **figure 10** explicite clairement ces jeux de représentation. La répartition des personnages est théâtrale : trois individus placés sur trois plans, engagés dans une discussion. Les regards ne sont pas partagés : le beau-frère regarde la femme d'Alexander qui le regarde. Mais seul ce dernier a les yeux dirigés vers le vide, il semble plus absorbé par ses pensées que par le moment, pourtant une célébration de son anniversaire. Il ouvre sur un hors-champ dont on suppose qu'il ne présente aucun intérêt. Plus encore, il appartient à une autre strate spatiale que les deux autres personnages : le beaux-frère est dans l'encadrement de la fenêtre, sa femme, en pied, proche du bureau. Lui semble se détacher au premier plan, comme



Fig. 10 - *Alexander, sa femme et son beau-frère*

ajouté au décor : aucun objet ne permet de le situer exactement, et sa tenue dont le blouson de cuir usé contraste avec l'ensemble bourgeois suggère qu'il n'appartient déjà plus à ce monde.

De la même manière, Gortchakov est à la fois condamné et acteur d'une solitude. D'abord durant la première scène, durant laquelle on voit Eugenia partir seule dans l'église tandis qu'il refuse de l'accompagner. Là encore, la caméra fixe laisse la femme partir à l'horizon et l'auteur seul à côté de la voiture, avant qu'il ne commence sa marche et que l'on retrouve Eugenia, perdue dans le lointain, sur un autre plan. D'autre part, Gortchakov est victime d'une rupture spatiale conséquence directe de l'exil [Fig. 11-12] : sa femme et lui appartiennent à deux lieux irréconciliables qui prennent progressivement la forme de deux temporalités distinctes, celle du présent et du souvenir. Le champ-contre-champ impossible entre eux deux, lorsqu'il arrive dans l'hôtel, marque une volonté de communion que seul le montage peut mettre en œuvre. C'est ici la pensée de Gortchakov qui l'emmène au pays natal. Mais l'incompatibilité est totale : n'appartenant plus au même régime de couleur, sa femme est reléguée au temps du passé ou du rêve.

Solitaires, les fols-en-Christ sont également les acteurs du délitement de la sphère à laquelle ils appartiennent. Leurs actions et leur discours mettent à mal la position d'autres personnages, déconstruisant les structures sociales établies. Ainsi Alexander perturbe les liens entre les personnages. Sa famille, dans laquelle règne au début du film une harmonie factice qui masque des tensions se révélant à l'annonce d'une apocalypse prochaine (ainsi de sa femme prise d'une crise d'hystérie et du médecin qui lui injecte de force un calmant) se trouve réduite à néant par sa faute lorsque sa maison part en fumée. Élément perturbateur, il est par là même un élément révélateur : tous les dérèglements qu'il évoque dans son monologue d'ouverture apparaissent au grand jour à la suite de ses actes :

L'homme s'est défendu, toujours, contre d'autres hommes, contre la nature. Il a constamment violé la nature. Le résultat est une civilisation bâtie sur la force, le pouvoir, la peur, la dépendance. Tous nos « progrès techniques » ne nous ont fourni que le confort, une sorte de norme. Et les instruments de la violence pour garder le pouvoir. Nous sommes comme des sauvages. Nous utilisons le microscope comme un gourdin.

Le pouvoir consacré du patriarche, la peur de la mort, la dépendance aux biens matériels et les normes sociales sont exactement les éléments dont il se débarrasse à l'occasion de son sacrifice. Il ne reste derrière lui qu'une famille renvoyée à sa propre mauvaise foi. Le père finit ainsi de consacrer son isolement : la famille semble soudée, regroupée au milieu du champ tandis qu'il tente de fuir et finit par la quitter définitivement. Mais celle-ci est avant tout spectatrice de l'effondrement du foyer matériel et symbolique dans lequel elle pensait pouvoir maintenir éternellement la comédie sociale. On pourrait songer que la disparition d'Alexander du cercle familial marque l'abandon de



Fig. 11- *La femme de Gortchakov*



Fig. 12 - *Andrei Gortchakov*

son fils, Petit Homme. Mais en tant qu'éléments perturbateurs, les *yourodivie* ne sèment jamais totalement le chaos à l'occasion du détraquement qu'ils engendrent : aux destructions dont il sont les agents succède toujours une forme de renaissance. Ainsi, paradoxalement, Alexander est devenu paria, mais c'est à lui que son fils adresse ses premiers mots, c'est par lui que passe le retour de la communication.

En d'autres termes, les *yourodivie* provoquent des *crises entre les hommes*, c'est-à-dire des tensions et des brisures soudaines et imprévisibles. Il en va de même, à deux niveaux différents, dans *Stalker*. Si l'Écrivain et le Professeur semblent peu réceptifs au message de leur guide, raillent sa croyance en la Zone, et finalement repartent aussi désillusionnés qu'ils sont arrivés, le Stalker les a ébranlés au cours de ce qui devait être une quête initiatique. De manière négative d'abord. Sa foi, qui s'exprime sans cesse dans les recommandations qu'il fait aux voyageurs à propos des dangers de la Zone, poussent ces derniers au dialogue, ou plutôt à des monologues parallèles dans lesquels ils confrontent leurs visions pessimistes du monde, voyant chacun l'un dans l'autre des êtres inauthentiques. Au moment où ils sont sur le point d'entrer dans la Chambre, le Professeur annonce son intention de la faire sauter à l'aide d'une bombe qu'il transporte depuis le début. L'Écrivain, lui, demeure indifférent. Alors, le Stalker tonne : il tente, par la violence, de récupérer la bombe, et monologue : « Que reste-t-il aux hommes ici-bas ? L'unique endroit où on peut venir quand on espère plus rien. » Troublé, le Professeur revient sur sa décision. A un autre niveau, la cellule familiale du Stalker est également traversée de tensions à cause de ses décisions. Au début du film, son épouse proteste de son absence, de l'abandon qu'il semble faire de sa famille, déjà dans la précarité, et qui inclut leur fille handicapée, surnommée Ouistiti. Lui qui vient à peine de sortir de prison pour avoir franchi le cordon sanitaire autour de la Zone, annonce qu'il y retourne. A ce premier discours répond celui du retour. Face caméra, l'épouse commente : « Mon mari est un simple d'esprit, un ancien forçat. Ma mère s'est opposée à notre mariage. J'ai eu des chagrins. Mais je ne regrette rien, sans chagrins pas de bonheur non plus. » La fascination qu'elle éprouve pour le Stalker, la tendresse qu'elle lui accorde naissent de ce qu'il est un être fragile, dont elle a pris le parti de prendre soin. C'est sur elle que peut reposer, grâce à son abnégation et à la différence de la situation du *Sacrifice*, le maintien de la structure familiale que le Stalker déséquilibre quoiqu'il y tienne.

Enfin, Domenico a eu une famille lui aussi. Après le départ de Gortchakov de sa demeure, il appelle sa chienne, Zoé. Lorsqu'elle revient, il dit : « Zoé, tu sais que j'ai peur d'être seul. » Le chien est tout ce qui lui reste de lien affectif. Cette crainte de l'abandon le replonge vers le souvenir de la libération de sa famille. Sur une strate temporelle similaire au souvenir de Gortchakov — le passage de la couleur au noir et blanc le suggère — on revit alors le drame humain. Domenico se souvient qu'il a provoqué un arrachement. Filmé au ralenti, chaque

mouvement semble demander la plus grande somme d'efforts. L'homme paraît gravir à grand peine l'escalier d'un perron pour rattraper, sans y parvenir, son fils et le ramener près de lui. Il n'est cependant déjà plus considéré comme une figure protectrice : sa fille, dans un moment hautement symbolique, baise la botte d'un policier, faisant de lui le véritable sauveur, et non celui qui voulait garantir ceux qu'il aime de l'apocalypse.

Les fols-en-Christ sont donc, au sein des relations intersubjectives, les vecteurs de flux d'instabilité. Comme on l'a établi, leur quête les mène irrémédiablement vers une forme de solitude à l'issue de laquelle ils sont la seule personne qu'ils retrouvent véritablement. Cette ouverture des structures sociales expose leur fragilité, déconstruit les conceptions que l'on en a et confère à la structure du film une ouverture sur l'inattendu.

III.2. L'imprévisibilité du fol-en-Christ, facteur déstabilisant la trame diégétique

S'il est exact de considérer que ce n'est pas, dans la démarche tarkovskienne, la limpidité de la diégèse qui prime sur un réseau pictural symbolique tissant, à un niveau inférieur, un sens plus incertain, les personnages évoqués participent d'un imprévisible dans l'enchaînement des événements. Leur comportement paradoxal n'obéit pas, pour cette raison même, aux schémas attendus dans le déroulement d'une action. Tout, dans le comportement d'Alexander dans *Le Sacrifice*, demeure imprévisible. Ses divagations avec Petit-Homme, sa fuite de la maison, la contemplation de son fils un pistolet à la main, la menace de suicide, la rencontre avec Maria, la course burlesque avec les ambulanciers sont autant d'éléments inattendus et surprenants. Le choix des actes symboliques que nous avons analysés plus haut est également imprévisible. Ainsi de Roublev qui décide subitement de rompre son vœu de silence, du suicide de Domenico, du départ du Stalker de la maison à peine après y être revenu à l'ouverture du film. Ces dynamiques appartiennent en propre aux fol-en-Christ, dont l'un des modes premiers est d'étonner pour attirer l'attention. C'est l'une des manifestations de l'ambiguïté entre folie et rationalité déjà analysée. Il résulte de cette tendance un profond sentiment d'étrangeté. Cette défamiliarisation entraîne chez le spectateur une tension vers l'action, une attention permanente face à un film qui sort sans cesse des cadres qu'on attend de lui. Les *yourodivie* sont les porteurs, dans l'avancement même de la diégèse, d'une singularité du film dont ils participent à la monstration. Ils font *énigme*. Le sens de ce qui était le moins attendu chez eux est ce qui de prime abord est obscur, suscite la volonté de comprendre.

Les références au prince Mychkine, dans *le Sacrifice* (lorsque Alexander reçoit le télégramme de joyeux anniversaires de ses amis) et la lecture de la lettre de Pouchkine destiné à

Piotr Tchadaëv¹⁹ laissent à penser que la démarche perturbatrice des *yourodivie* est à comprendre, comme l'ouvrage de Tchadaëv, comme une apologie du fou. On pourrait entendre de cette manière *Nostalghia*, monde dans lequel selon Domenico ce sont les sains d'esprit qui conduisent le monde à sa perte, quand ceux qui sont en apparence les fous, offrent une voie d'accès à une vie authentique.

Les fols-en-Christ apparaissent donc comme des figures protéiformes au cœur des enjeux tarkovskiens de l'art : éléments moteurs des films par leur diversité, la variété de leurs incarnations, ils demeurent, par leurs comportements erratiques, des éléments perturbateurs de l'ordre social assumés. Ils sont surtout des clefs d'accès pour le spectateur aux questionnements profonds que soulèvent les films. A ce titre, ils sont porteurs d'un discours oral et symbolique dont la teneur politique tend à dépasser la valeur que le cinéaste lui accorde.

¹⁹Barthélémy Amengual, *Du réalisme au cinéma*, op. cit. p. 261.

Deuxième partie

Les *yourodivie*, locuteurs privilégiés d'un discours critique, proprement tarkovskien, sur le monde.

Le fou en tant que tel est toujours une figure politique : mis à l'écart par la société, il en révèle par sa position excentrée les limites et les dysfonctionnements et éclaire certains de ses aspects. Comme le développe Michel Foucault²⁰, l'institutionnalisation du fou à l'époque moderne fait du discours de ce dernier une parole inaudible : ce qui est déraison n'est pas entendu. La réduction au mutisme du fou par la société se retrouve ainsi dans les films de Tarkovski qui se déroulent à une époque plus ou moins contemporaine. L'exemple le plus patent serait la fin du *Sacrifice* durant laquelle la quête spirituelle d'Alexander est réduite au cas sanitaire lorsqu'il est emmené, après une course-poursuite absurde, par des hommes en blouse blanche. Mais les *yourodivie* les plus importants dans les films de Tarkovski ne sont pas des personnages muets, ils sont des fous révoltés, qui tentent consciemment ou non de se poser en contre-pouvoir d'un système qui les exclut. En tant que figures centrales de la diégèse, ils livrent des discours dont l'objet est précisément le monde duquel ils sont mis à la marge. Ces questions recourent celle, plus large, du statut de la parole dans l'œuvre de Tarkovski. Cette dernière se fait toujours surgissement depuis un silence fondamental qui semble en renfermer la potentialité tout en rendant hésitante son actualisation, parfois au profit d'un langage de l'image, qui le redouble, l'approfondit ou le contredit. Il sera ainsi nécessaire de revenir sur la problématique de la parole et du langage pour pleinement saisir les modalités d'élocution de ces discours et les environnements dans lesquels ils surgissent. Il faudra également comprendre en quoi ces discours peuvent être pensés et liés à la vision de Tarkovski sur le monde et la société, et déterminer les limites de ces rapprochements. C'est en effet en tant que les fols-en-Christ sont des incarnations partielles et problématiques du réalisateur que l'on pourra aborder à nouveaux frais la question du caractère foncièrement politique de l'œuvre de Tarkovski comme des destinataires auxquels elle s'adresse.

²⁰ Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, coll. TEL, 1972, Première Partie, chapitre II « Le grand renfermement », p. 56 à 91 et chapitre V « Les insensés », p. 150 à 180.

Chapitre IV. Le *yourodivy*, fou dénonçant un monde plus fou que lui

On paraphrase pour le titre de ce chapitre le monologue de Domenico sur la statue équestre du Capitole²¹. C'est bien de cela qu'il s'agit : le paradoxe de la pertinence du comportement du fou réside dans son retrait d'un monde tantôt strictement violent et déséquilibré, tantôt organisé autour des normes sociales contemporaines qui emmènent, de son point de vue, l'humanité à sa perte. Or le fol-en-Christ se dresse face à cette apocalypse, en dénonce les rouages, toujours dans le domaine de la langue, dont il convient de saisir l'articulation avec l'action directe. Car le passage du discours à l'agissement, et donc à l'engagement, pose problème à ces figures marginales (comme le déclare Alexander lors de son premier monologue au pied de l'arbre, oubliant son fils : « Pourquoi je parle ainsi ? Si seulement quelqu'un pouvait arrêter de parler et au lieu de ça faire quelque chose ! ») Cependant cette posture ne va pas de soi, aussi les *yourodivie* sont-ils souvent rejetés, tandis que leurs discours demeurent hors d'atteinte des autres personnages.

IV.1. « Au commencement était le Verbe » : la question du langage dans le corpus

La filmographie de Tarkovski s'achève sur ces paroles tirées de l'évangile selon Jean, prononcées par Petit Homme à la fin du *Sacrifice*. La situation de ce personnage, qui retrouve ultimement la parole après en avoir été privée à la suite d'une opération, illustre avec acuité la complexité de la question du langage (qu'il soit écrit, lu, parlé ou intérieur) chez Tarkovski. Alors même que dans ses prises de paroles ou ses textes théoriques, ce dernier fait du mot un élément parasitant²², force est de constater que la prolifération de textes, de discours, de livres, et de citations dans ses films invite à dépasser cette considération. Naturellement, quand bien même il fait de l'image le vecteur signifiant spécifique du cinéma, considérant que verser dans le dialogue le ramène à un théâtre filmé le privant de son essence²³, le réalisateur n'évacue pas strictement le problème. De fait, si les personnages chez Tarkovski sont de manière générale peu loquaces, c'est qu'il sont au cœur de la tension entre deux problèmes : la difficulté de la parole à surgir, et l'ambiguïté de la parole comme médium permettant la communication.

Le silence s'impose comme toile de fond, ou accord mineur, de l'ambiance des films de Tarkovski. C'est dans le silence que les moines entrent dans l'auberge au commencement d'*Andrei*

²¹ En se définissant comme fou, il déclare : « Ce sont les soi-disant sains d'esprit qui ont conduit le monde au bord de l'effondrement ! »

²² Robert Bird, *Andrei Tarkovsky, Elements of cinema*, Londres, Reaktion Books, 2008, p. 92 : « De manière générale je vois le mot comme du bruit fait par l'homme. » (« In general, I view words as noise made by man »)

²³ *Ibid.*, p. 91.

Roublev, dans le silence que les personnages principaux de *Stalker* passent de la société civilisée à la Zone, ou encore que Gortchakov traverse le bassin de Bagno Vignoni. Dans ce cadre, la parole est toujours un surgissement malaisé, claudiquant, incertain quant à sa réussite à *dire le monde*. Le prologue du *Miroir* est à ce titre significatif. Le film s'ouvre sur un jeune homme allumant un poste de télévision dans lequel apparaît un jeune bègue et une femme en blouse blanche, appartenant donc vraisemblablement au corps médical. Le bégaiement est l'image type de la parole qui peine à survenir autant que la condition de celui qui a à dire, mais en est empêché par lui-même. La guérison, ici, n'est cependant pas le fait d'une méthode scientifique. C'est par l'hypnose et une forme de litanie visant à l'auto-persuasion du patient que ce dernier parvient à dire de manière intelligible et communiquer des informations de base, comme son nom ou son lieu de naissance. Aussi le *Miroir* s'ouvre-t-il sur un moment qui s'approche plus du miracle que de la réussite médicale : on dit au jeune homme qu'il parlera normalement pour le restant de sa vie, et la parole renferme alors un pouvoir performatif lorsqu'il affirme « Je peux parler ! » La suite du film apparaît comme la tentative désespérée de reproduire ce miracle, de condenser, d'unifier au travers d'une parole mentale une vie par essence fragmentée en une multitude de souvenirs, tantôt personnels tantôt reconstruits ou empruntés à d'autres. Le prologue du *Miroir* exemplifie ce lien entre incertitude de la parole lorsqu'elle advient et miracle. En effet, l'apparition de la parole s'approche souvent d'une épiphanie.

Ainsi, dans *Le Sacrifice*, la destruction par le père du foyer familial, symboliquement et effectivement brisé, suivie de sa disparition à l'écran, ouvre l'avenir à l'enfant. Dans la scène finale, Petit Homme porte seul cette fois les seaux d'eau destinés à l'arbre mort qu'il convient de rituellement arroser et qui ouvre le film. Si Petit Homme destine les mots de sa parole recouvrée à son père (« Au commencement était le Verbe. Pourquoi cela, Papa ? »), l'interrogation à la fois candide et grave qu'il pose au texte biblique, à laquelle ni son père ni quiconque n'a de réponse, condense l'énigme que représente déjà pour lui le langage. C'est en reconnaissant librement l'étrangeté partielle de la langue que l'enfant grandit et que, les yeux tournés vers le ciel, il commence à dessiner son futur, comme le suggère le lent mouvement ascendant de caméra le long de l'arbre mort, progressivement baigné dans la lumière des reflets marins. Comme le laisse entendre la dédicace de Tarkovski à son fils, tout dans ces dernières images sacralise la position de l'enfant comme porteur d'espoir : le monde sauvé qu'Alexander a peut-être établi en se sacrifiant accueillera possiblement la renaissance miraculeuse de l'arbre mort portée par cette « force du faible²⁴ » de l'enfant qui, isolé du reste de la famille éclatée et indifférent à la crise qu'elle traverse, porte seul l'avenir du monde.

²⁴ Cf. Note 11.

De la même manière, Roublev ne rompt son vœu de silence qu'à l'occasion d'un évènement qui relève du dépassement de soi et de l'accomplissement transcendant. La cloche dont Boriska le jeune garçon a dirigé la fabrication est à présent terminée, et vient le moment de la faire sonner. La réussite de son entreprise démesurée dépasse toutes les attentes, et fait glisser la scène d'un réalisme brut (la pauvreté des gens du pays en haillons, les étendues de boue à perte de vue dans lesquelles les hommes peinent à avancer) vers une atmosphère fantastique : le son de la cloche perd sa spatialisation et son ancrage diégétique pour se multiplier indifféremment, telle une volée, dans toute la profondeur de l'espace. Comme Petit Homme, Boriska se met à l'écart de l'agitation du monde, au pied d'un tronc planté dans le sol. Roublev, qui a assisté à la scène, le rejoint et le trouve sanglotant, dépassé par les évènements. Le garçon révèle alors que son père n'a en vérité jamais partagé le secret de la fabrication des cloches : on comprend qu'il n'a agi que par intuition, audace et foi. Dans un geste rédempteur [Fig. 13], le moine le relève et l'arrache ainsi à ce qui renvoyait plus à l'image d'un pilori qu'à celle d'un pilier pointant vers le ciel et emblème d'espoir comme dans *Le Sacrifice*. En le prenant dans ses bras, il le reconforte et déclare « Tu as fait du bon travail. Pourquoi pleures-tu ? Travaillons ensemble. Tu fonderas des cloches et je peindrai des icônes. » L'accomplissement du miracle de la cloche provoque chez Roublev une double illumination : d'une part il est à nouveau en mesure de communiquer avec le monde, de rétablir par la parole un lien auparavant perdu avec ses frères humains, d'autre part il se sent prêt à rompre son vœu d'expiation et à assumer son rôle d'artiste auprès des hommes. Le parallèle avec la scène du *Sacrifice* est révélateur [Fig.13-14]. Dans les deux cas le pied d'un arbre est le lieu du surgissement fabuleux de la parole ; lieu dont la tonalité est tantôt élévatrice (la contre-plongée marquée puis le travelling vertical dans *le Sacrifice* qui suit le regard au ciel de l'enfant) tantôt écrasante (l'horizon fermé, intensifié par le cadre horizontal du format CinémaScope, les regards dirigés vers le sol et la lutte pénible pour se relever et s'appuyer contre le tronc). Dans les deux cas également, c'est l'enfant qui suscite la parole (la sienne propre ou celle d'autrui) en tant qu'il est dans l'attente d'une figure paternelle, qu'il s'agisse de Boriska qui est effectivement orphelin ou de la mort civile d'Alexander. Néanmoins, si la scène du *Sacrifice* est portée par l'espoir léger d'un enfant rêveur au pied d'un arbre, la tonalité est tout autre chez Roublev. L'ouverture par la parole d'un avenir, d'une possibilité pour l'homme d'habiter le monde se fait sur une note dramatique : Roublev et Boriska deviennent un instant eux-même icônes, reprenant la pose d'une *pietà*, et l'élément mis en exergue par la caméra qui panote n'est plus l'eau, mais le feu créateur. C'est à cet instant en effet qu'apparaît le cut, pour reprendre un même feu, cette fois en couleur, ouvrant sur l'épilogue qui montre les authentiques icônes peintes par Roublev.

Dans ces deux exemples l'émergence de la parole est en soi une épiphanie, surgissant à la faveur d'une brèche dans l'ordre rationnel du monde. L'apparition authentique du langage se fait sur



Fig. 13 - *Roublev et Boriska*



Fig. 14 - *Petit-Homme à la fin du Sacrifice*

le mode de l'ouverture et de la génération : vers l'espoir, vers l'avenir. Enfin, il se trouve nimbé de miracle : avant son avènement, pendant son déploiement lorsque le film amorce sa conclusion²⁵, mais également dans ce qu'il suscite. D'où vient, dès lors, que le langage, élément le plus évident de la communication humaine, est corrélé à l'incroyable, au possible qui ne semblait pas devoir advenir ?

²⁵ On le verra, c'est également le cas dans les autres films du corpus.

C'est que les conditions de possibilité de cette émergence ne paraissent jamais remplies. Comme le détaille Jean-Luc Maroy²⁶, les mondes des films de Tarkovski sont imprégnés d'une atmosphère apocalyptique inhospitalière à la parole. La Russie du XV^e siècle dans *Andreï Roublev* est bien entendu pénétrée d'instabilités. La société y est en désordre, le pays n'est pas encore uni sous la puissance d'un seul souverain, et la violence et la destruction sont omniprésentes, qu'il s'agisse du barde battu par les gens d'armes du seigneur à l'auberge ou du sac de la basilique de Vladimir. Mais ce dernier épisode est doublement signifiant : en détruisant le lieu sacré et donc les icônes de Roublev, les Tatares détruisent ce langage symbolique de l'image, celui-là même qui précède la parole, empêchant ainsi sa naissance. Ces caractéristiques se retrouvent sous d'autres formes dans les autres films. Dans *Stalker*, le monde est partagé entre une société militarisée et industrialisée, qui rappelle au spectateur d'aujourd'hui un univers apocalyptique, tandis que la Zone, avec sa géographie n'obéissant pas aux lois mathématiques et logiques, est un espace post-apocalyptique et imprévisible dans lequel personne ne parvient à habiter. Dans *Nostalghia*, Domenico est la première incarnation de cette peur d'une apocalypse annoncée et déjà en cours. Mais il ne faut pas négliger les éléments de mise en scène qui instituent un subtil jeu d'échos entre sa position et le monde dans lequel il évolue. Sa propre demeure ne l'isole plus de la société dont il a voulu protéger sa famille, désormais l'eau autant que la lumière y pénètrent. Elle est comme la maison de la Zone un espace chaotique qui ne remplit plus sa fonction. De même, Gortchakov montre une propension à visiter des ruines, toujours d'édifices sacrés : alors qu'il refuse au début du film de suivre Eugenia dans la crypte de l'église Saint Pierre, il déambule dans les ruines de l'abbaye San Galgani dépourvue de toit et dans celles de l'église Santa Maria à Vittorino, affaissée dans la terre et infiltrée d'eau également. Ces scènes sont autant de lignes de force qui tirent la conscience du protagoniste ainsi que le monde lui-même vers l'idée d'effondrement. Enfin, *Le Sacrifice* repose sur l'idée même d'une apocalypse annoncée, d'une authentique fin du monde.

Pour autant, cet effondrement du monde n'est pas le fait de Dieu mais des hommes qui se détournent du sacré au profit d'une course éperdue vers la guerre et la science. Les fols-en-Christ trouvent alors naturellement leur place dans cette fin des temps en se faisant les représentants d'une vision millénariste, dans laquelle les hommes provoquent du fait de leurs péchés leur perte. On comprend alors l'intrication complexe entre parole, miracle et sacré. La parole ne peut pleinement resurgir que par le retour du sacré auquel elle est corrélée. Soit la parole émerge à la faveur du miracle, manifestation de la survivance du sacré dans le monde, soit elle appelle au retour de ce lien au sacré que les hommes ont perdu. Dans une forme de synergie, les grandes prises de parole des

²⁶ Jean-Luc Maroy, « L'apocalypse selon Andreï Tarkovski. Chronique d'une fin annoncée » in Arnaud Join-Lambert, Serge Goriely et Sébastien Fevry, *L'imaginaire de l'Apocalypse au cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2012, pp. 111-124.

yourodivie dénoncent ainsi le monde et donc les hommes qui compliquent l'émergence du langage. Mais même dans ces instants la parole conserve sa fragilité : son contenu peut y être incertain, ou en tout cas toujours ouvert. C'est que la teneur apocalyptique du monde rend l'univers social dysfonctionnel²⁷. Aussi la parole ne compte pas tant dans *l'économie du film* pour ce qu'elle dit, ce qu'elle communique à autrui, que pour ce qu'elle engendre. Quoique perdue dans le vide, elle résout ou suspend cette instabilité mondaine. De fait, un chapelet d'exemples donne à la parole un pouvoir performatif : ce qui est dit vaut pour l'acte que cela institue. Ainsi, Roublev en rompant son vœu de silence, peint. Peu de temps après le monologue du Stalker sur le délabrement spirituel de la société, on découvre les pouvoirs télékinésiques de sa fille. A chaque fois, le montage suggère une forme de causalité entre le moment d'élocution et l'acte qui s'ensuit : le passage, brusque, en un simple cut, du monde en noir et blanc d'Andreï Roublev à la couleur éclatante de son œuvre en est un exemple. L'alternance des plans dans la dernière demi-heure de *Nostalghia* est l'épisode le plus significatif [Fig. 15-16]. Tandis que Tarkovski s'attache en général à maintenir une unité de lieu, ici deux espaces sont mis en communication. Gortchakov termine sa rêverie dans l'église inondée, puis un plan large dévoile Rome, parfaitement reconnaissable. Le protagoniste sort alors de son hôtel, mais un appel d'Eugenia, dont on sait qu'elle partait pour la capitale, l'y ramène. La convention narrative institue donc une simultanéité des actions. On y apprend que Domenico organise sur le capitole une manifestation. Le montage met en communication plus étroite encore les deux lieux : la sortie d'Eugenia de la pièce coïncide dans ses proportions avec le retour à l'extérieur de l'hôtel de Gortchakov. A la suite de l'appel, il change ses plans et demande à se rendre à Bagno Vignoni, ce que le chauffeur dit avoir pressenti, instillant l'idée d'une fatalité. Un cut ramène à Rome, au début de la scène du discours de Domenico. Sa longue tirade est interrompue par l'arrivée de Gortchakov aux bains. Il observe le lieu et déambule, avant d'entrer dans le bassin et de tenter d'allumer la bougie. Ceci coïncide avec la fin du discours de Domenico et son immolation par le feu ; à sa mort répond l'allumage de la bougie par Domenico. Le feu, comme souvent chez Tarkovski, est le liant du montage, entre création et destruction. Mais plus encore, l'alternance entre les deux personnages invite à y voir une forme de communication. Domenico fait suivre son discours par un acte, celui de son suicide. Mais il semble également que Gortchakov entende ce discours, et agisse au nom de ce dernier. A l'injonction ultime de Domenico, correspond le sacrifice de Gortchakov, à demi paralysé par un début de crise cardiaque, et qui sent que le moment est venu de tenir sa promesse. La parole, dont le pouvoir est exalté par le montage, dépasse donc le domaine de la communication, pour atteindre un niveau supérieur d'agissement sur le monde : parole et action s'entremêlent, la puissance sacrée de la première entraînant l'apparition concrète d'actes de foi auxquels succède un

²⁷ Cf. III. 1



Fig. 15 - *Eugenia à Rome*



Fig.16 - *Gortchakov sortant de hôtel*

retour au silence.

La question de la parole, et les caractéristiques apocalyptiques des mondes chez Tarkovski, permettent donc d'interroger plus en profondeur la place du *yourodivy*. Comme le précise Robert Bird,

Les personnages de Tarkovski sont incapables de trouver un refuge dans le langage compris comme corps social ou texte historique ; plus essentiellement, ils sont laissés - comme Andreï Roublev muet devant les brigands étrangers - avec le langage comme une forme de musique étrangère ²⁸.

C'est dans cette situation complexe que les *yourodivie* se font les porteurs de discours dont la teneur logique et politique est mise en balance par leurs conditions d'élocution.

IV.2. Des personnages porteurs d'un discours direct ou oblique sur le monde

Si le silence est le mode fondamental d'un monde dans lequel la parole peine à surgir, il marque aussi une situation d'*écoute au monde*, de contemplation des protagonistes, qui s'attachent à rester sensibles à ce qu'ils perçoivent comme un équilibre fragile qu'il s'agit de sauver. Cette disposition exclut, par sa nature, tout commentaire direct de la part des personnages. Le commentaire, assertif, marque de fait l'imposition d'un jugement sur un réel qui ne peut jamais être totalement englobé par l'esprit. D'autre part, le recueillement les engage dans une compréhension plus intime, non analytique et, par suite, plus profonde, dudit monde. C'est depuis cette posture qu'ils développent une acuité du regard, qui se cristallise non pas tant dans des échanges dialogiques, que lors de discours sur l'état du monde, sur la faillite du sacré et, plus largement, de l'humanité en général. Ils en viennent, ainsi, à appeler au redressement vertueux des hommes qui doivent s'engager dans leur propre quête.

Si les *yourodivie* sont, de ce fait, les premiers observateurs des failles et défauts du monde contemporain, les conditions d'élocutions qui leur sont propres et qui viennent d'être analysées impliquent certaines tonalités ; ils éructent, sont en rage, en colère. Ils parlent dans l'urgence du désespoir, et tentent bien souvent d'être des sauveurs. A la différence, par exemple, de Victor, le beau-frère d'Alexander. Homme de la ville, chirurgien, son rapport à l'environnement et à autrui paraît dépourvu de toute implication émotionnelle. Le calme avec lequel il administre un tranquillisant à la femme d'Alexander lors de l'annonce de la guerre, son insensibilité à la tristesse de la famille lorsqu'il annonce son départ pour l'Australie se manifestent dans le ton froid et

²⁸ Robert Bird, *Andrei Tarkovsky, Elements of cinema, op. cit.*, p. 105 : « Tarkovsky's characters are unable to find a shelter in language as a social body or as a historical text ; to a significant degree, they are left - like the mute Andrei Rublëv before the alien marauders - with language as a form of alien music. »

monocorde qu'il conserve à chaque instant : prisonnier d'une vision scientifique et logique, ses propos sont désincarnés.

Les grands moments de discours des *yourodivie* opèrent généralement selon deux modalités, que l'on pourrait qualifier de directe et d'oblique, chacune comportant des éléments de mise en scène, un ton et un contenu qui lui sont propres. Les développements proposés ici permettront de mieux caractériser le regard que partagent les personnages de fols-en-Christ sur la société, d'en déterminer les points communs et de s'intéresser par la suite à leur réception.

La modalité directe demeure la moins fréquente. Dans celle-ci, le *yourodivy* se présente comme un personnage public, face à un auditoire présent et pris en considération par lui. Il s'inscrit dans un rapport assumé entre l'individu et la foule, métonymie de l'humanité en général. Le fol-en-Christ y adopte la posture sans doute la plus ouvertement politique. Cet homme s'adresse seul à la foule, et mène une plaidoirie, une harangue. Le discours de Domenico, que nous avons précédemment mentionné, est encore une scène essentielle pour saisir la profondeur de la parole chez les *yourodivie*. Eugenia apprend par téléphone à Gortchakov qu'il parle depuis trois jours maintenant sur la place du Capitole. Assurément, ce détail indique que Domenico est engagé dans une forme de performance, mais qu'il est également emporté par une logorrhée, un flot de paroles qu'il peine à maîtriser et à arrêter, comme c'est le cas du *yourodivy* historique. Pour autant, la scénographie décidée et planifiée par Domenico, comme la mise en scène dans le film, suggèrent une action politique coordonnée, symbolique et parfaitement maîtrisée. Le choix de l'emplacement est en effet hautement significatif. En se juchant sur la statue équestre de Marc-Aurèle, derrière l'empereur, Domenico fait de sa tribune le marqueur d'une filiation avec une figure antique, à la fois sage et écouté, philosophe, et oeuvrant pour la paix²⁹. La place est également un lieu politique de Rome : c'est derrière, à l'Est de celle-ci que se trouve le palais sénatorial. Une banderole, sur laquelle est écrit : « Nous ne sommes pas fous, nous sommes sérieux », est accrochée au dessus de lui. Sous la forme d'un accessoire typique du meeting, il retourne le sens accordé habituellement à cette phrase, dont on dit paradoxalement que ce sont les fous eux-mêmes qui la prononcent.... Elle résume tout le propos du discours qu'il entame : il faut entendre « Nous ne sommes pas fous. Mais vous oui. » Dans le texte même, c'est tout l'art oratoire qui est mis à contribution. L'adresse au public est à la fois directe : « Si vous voulez que le monde aille de l'avant, nous devons nous serrer les coudes », et englobe l'humanité en général : « Homme ! Ecoute ! » L'usage d'images frappantes pour évoquer l'état de servitude spirituelle de l'homme moderne (« Dans des cerveaux remplis de conduites d'égouts, de murs d'école, de tarmac et de papier de sécurité sociale, le bourdonnement

²⁹ Il débute ainsi son discours : « Quel ancêtre parle à travers moi ? »

des insectes doit entrer ») fait également partie de l'ensemble du procédé, mis en vérité au service d'un projet, de la construction d'un rêve commun : « Tous, nous devons remplir nos yeux et nos oreilles avec les choses qui sont le début de grands rêves. Quelqu'un doit clamer que nous construirons les pyramides. Ça n'a pas d'importance si nous ne le faisons pas. » Naturellement la mise en scène accentue ces éléments : la voix de Domenico est d'abord hors-champ, comme si elle n'avait pas de frontière. Puis le travelling dévoile l'escalier monumental de la place du Capitole, sur les marches duquel la foule semble faire face à Domenico et incidemment au spectateur. Puis un plan moyen sur le personnage souligne sa geste oratoire, ses mouvements emportés et ses phrases presque criées et emplies de conviction. Après l'arrivée de Gortchakov à Bagno Vignoni, le retour à Rome s'opère par le biais d'un travelling vertical, des pieds de Domenico jusqu'à sa tête, insistant encore sur la majesté de sa posture.

Ainsi, Domenico, autrefois ermite, homme réservé avec qui il a été difficile d'établir le dialogue au début du film, a toutes les caractéristiques de la personne publique et politique. Le protagoniste va plus loin en se présentant comme exemple moral : « Quel est ce monde, dans lequel un fou vous dit que vous devriez avoir honte de vous. » Cette extériorisation conscientisée, le don de son point de vue à la foule, consacre l'utilité sociale du fou qui garderait en lui le secret d'une humanité en bonne santé, plus harmonieuse. Le rêve de Domenico s'impose comme la seule issue à une société en destruction. Il sort de son mutisme, accepte de parler le langage de l'être social, afin de boucler la boucle : « Nous devons mélanger les soi-disant sains d'esprit avec les soi-disant malades. » Il milite pour une société dans laquelle les fous auraient leur place, verraient leur vision considérée à sa juste valeur, et dans laquelle on reconnaîtrait leur rôle. C'est exactement ce que ne réalisent pas les discours sur le mode oblique.

Bien plus souvent en effet, le fol-en-Christ se fait le porteur d'un discours, qui, s'il soulève sensiblement les mêmes points, ne se fait pas dans les mêmes conditions et n'a pas la même portée. S'il n'est jamais seul lors de ces moments, le *yourodivy* ne tient pas totalement compte de son auditoire. Suscité par la présence d'autrui, le discours devient autosuffisant et autoréflexif, comme s'il ne se destinait plus qu'à un monde hypothétique ou au locuteur lui-même, seul en mesure de comprendre son propre message. Le ton et le style changent également : il s'agit la plupart du temps de monologues et de lamentations, durant lesquels les pensées s'enchaînent sans argumentation précise.

Deux exemples permettent de mieux saisir ce qui se joue lors de ces prises de paroles importantes. Ainsi des propos que tient le Stalker à la fin du film, que nous avons déjà mentionnés. Alors qu'il rentre épuisé à son foyer, sa femme l'allonge, mais sa parole est inarrêtable : il n'entend pas les suppliques de sa femme tant sa colère, son désespoir profond et le sentiment d'échec à

répondre à l'urgence du monde contemporain le débordent. Non seulement il revient sur la disparition de tout sentiment du sacré chez l'homme mais également sur son propre abandon (en parlant de la Zone : « Je n'y mets plus pied. Avec personne. »). Il ne répond à sa femme que pour refuser qu'elle l'accompagne, elle aussi. La mise en scène approfondit alors le sens de ce qui se déroule : le cadre resserré autour du visage, comme le ferait une photographie funéraire, met en valeur les traits contrits de l'homme, la souffrance physique devenant émanation de sa souffrance morale. Les yeux fermés, ou bien le regard hors champs qui ne semble pas dirigé vers l'être aimé placent le *yourodivy* dans une forme de bulle personnelle, isolée. Entouré par les siens, il se présente pourtant à l'écran comme éternellement solitaire. Dans le monde mais hors de la société, il ne peut plus garder le silence sur son impuissance à changer le cœur des hommes. Ces caractéristiques sont partagées par la scène de la parabole d'Alexander à propos du jardin de sa mère, qu'il conte à Maria. Là encore, seul le visage du protagoniste émerge de l'ombre, focalisant le regard sur sa tristesse et sa souffrance à l'évocation de ce souvenir. Les yeux se perdent dans le vide, fixent le sol ou la fenêtre face à laquelle il est assis. La diction est similaire : lente, entrecoupée de lourdes pauses, emplie de tremolo. Cette scène ne saurait être vue comme anecdotique : elle condense au contraire l'essence même du regard du protagoniste sur le monde. Ce dont Alexander se plaint dans sa tentative d'embellir le jardin auparavant laissé à l'abandon, c'est de la tendance naturelle de l'être humain à détruire ce que la nature fait croître d'elle-même, en pensant pouvoir la dépasser en beauté (« Je voulais refaire le jardin selon mes propres goûts. [...] Où était passé toute la beauté ? Tout son naturel ? C'était si hideux. Toute cette preuve de violence ! ») Le fait qu'il ne réponde pas à Maria demandant par deux fois si sa mère l'a vu souligne bien qu'il s'agit plus d'un *exemplum* philosophique que d'une histoire personnelle : le fin mot en vérité ne compte pas.

Dans les deux cas, les personnages parlent plus pour eux-mêmes que pour autrui : la mise en scène ne reprend aucun élément propre au dialogue avec la personne dont il partage l'espace, aucun champ-contrechamp ne ponctue ces séquences. Ils admettent au contraire, reconnaissent et expriment la souffrance de l'isolement inhérente à la clairvoyance de leur ressenti.

Le ressort des grandes prises de parole de ces personnages est donc la propre compréhension du *yourodivy* de lui-même. Conscient de sa position dans le monde, conscient de la valeur qu'a le lien privilégié qu'il entretient avec celui-ci, voyant avant les autres le péril advenir, tantôt il tente d'alerter les hommes, tantôt il fait face à son impuissance. Quand bien même ces personnages sont emportés par la crainte d'une urgence profonde, d'un univers qui pourrait finir demain (c'est, après tout, ce qui semble arriver dans *Le Sacrifice*), ce qui les rapproche d'une tendance millénariste, ces moments fragilisent à nouveau l'idée que ces individus seraient porteurs d'une folie au sens clinique. Correspondant par là tout à fait à la définition du *yourodivy*, leurs discours fondent le

concept d'une insanité comme étiquette imposée par le corps social. Leurs propos deviennent des exceptions à l'étrangeté de certains de leurs actes et décisions qui sont, eux, silencieux. Directement ou incidemment, ils se présentent comme exemples face à un monde inhabitable, un *immonde* qui ne parvient plus à conserver son équilibre. Ainsi donc, dans ces moments, les fols-en-Christ font montre de leur sagacité. Mais pour tout à fait saisir la question de l'isolement — conséquence de cette perspicacité — qui se dessine ici, il convient d'étudier, au travers de la pluralité des destinataires, la *réception* dont bénéficient ces messages.

IV.3. La réception de leur discours : un message qui demeure inaudible

Au travers de leurs discours, les fols-en-Christ chez Tarkovski agissent bien comme les *yourodivie* historiques : si leurs actes et leurs interactions sociales semblent en décalage avec les normes, leur parole est, elle, une réflexion profonde sur le monde. *In fine*, ils se meuvent dans le paradoxe de la dénonciation d'une humanité plus folle qu'eux. La sagesse du fou demeure inaudible, puisque ses destinataires ne l'entendent ni ne la comprennent, et ne le peuvent. En effet, en parlant ils tentent de concilier deux inconciliables : la société et la foi. La compréhension fine du monde qu'ils développent contient ainsi en elle-même une réponse, une solution : ce retour au sacré qui mobilise la force de l'acte même de croire. Leurs discours pointe donc vers un ailleurs qui n'appartient pas au domaine du *logos* ; le langage y achoppe. Cette opposition entre le langage, moyen de communication entre les hommes, et la foi se retrouve autant dans la Bible que chez Kierkegaard. Ainsi, dans la *Lettre aux Corinthiens*, Paul dit successivement :

Le Christ, en effet, ne m'a pas envoyé pour baptiser, mais pour annoncer l'Évangile, et cela sans avoir recours au langage de la sagesse humaine, ce qui rendrait vaine la croix du Christ. Car le langage de la croix est folie pour ceux qui vont à leur perte [...]. La sagesse du monde, Dieu ne l'a-t-il pas rendu folle ? [...] Car ce qui est folie de Dieu est plus sage que les hommes, et ce qui est faiblesse de Dieu est plus fort que les hommes.³⁰

Ceux qui attendent du fol-en-Christ rationalité et preuves dans ses discours n'obtiendront jamais satisfaction, puisque ces éléments sont exclus de fait de ce « langage de la croix ». En cela le *yourodivy* est condamné à l'incompréhension de ses pairs. Sa folie n'est pas incohérence, mais le fait d'un paradigme non partageable avec la civilisation occidentale, fondée sur l'héritage antique de la raison. Dans *Crainte et tremblement*, Kierkegaard analyse ce qu'il nomme l'incommunicabilité de la foi, sentiment intérieur et incommensurable, avec la sphère éthique et l'ordre rationnel du discours. De même qu'Abraham ne dit mot à sa femme avant son départ et chemine en silence à côté de son fils, de même Alexander ne peut expliquer son intention à sa femme, son enfant ou sa

³⁰ *Le Nouveau Testament*, 1 Corinthiens 1:17

servante. Comme Kierkegaard le développe au sujet d'Abraham dont Alexander et les autres fols-en-Christ sont des avatars, « c'est lui qui de tous, (...) fut le plus grand : grand pour l'énergie dont la force est la faiblesse, grand pour la sagesse dont le secret est folie, grand par l'espoir dont la forme est démente, grand par l'amour qui est haine de soi³¹. » La formulation oxymorique du texte de Kierkegaard résume parfaitement ce qui anime les *yourodivie* : dès lors qu'ils sont animés par le mystère de la foi, ils sont perçus par autrui comme nécessairement paradoxaux, renfermant en eux des contradictions qui pourtant ne s'excluent pas. C'est ce que Tarkovski admet en reprenant à son compte la formulation kierkegaardienne de la « force du faible ». C'est aussi pour ces raisons que ces personnages, condamnés à vivre une foi sans pouvoir la partager, réduit à l'inexistence sociale par la communauté, n'y tiennent plus et prennent la parole sur le mode de la plainte et du cri.

Indépendamment du mode sur lequel les *yourodivie* discourent, leur message est donc condamné à n'être pas entendu.

La réception du discours de Domenico par la foule exemplifie parfaitement la situation. Tandis que son ton et le choix du lieu rappellent le meeting politique, l'accueil qui y est fait et la mise en scène du moment sapent la dignité du message qu'il tente de transmettre au monde. Tout d'abord, peu de personnes assistent à l'événement : la place est clairsemée, et les escaliers, qui par la récurrence de leur apparition (trois escaliers différents apparaissant par trois fois) semblent figurer des gradins censés accueillir des spectateurs, n'accueillent que quelques individus immobiles, si séparés les uns des autres qu'ils rythment l'espace en accroissant l'impression de vide qui y règne (**Fig. 17**). Comme on l'a déjà dit la mise en scène tourne en ridicule l'acte suprême de Domenico : son suicide ressemble à une farce, dominée par l'*Hymne à la joie* de Beethoven diffusé depuis un tourne-disque rayé. Rien dans ce qui doit faire partie d'un plan ne se déroule comme prévu. Il peine à allumer son briquet, oublie la conclusion de son discours, faisant retomber l'effet dramatique qu'il construisait jusqu'alors, et l'un de ses compagnons simule dans une forme de chorégraphie sa mort en direct. Même aux yeux du spectateur, le caractère tragi-comique de la situation fait perdre au discours une partie de sa valeur, laissant une impression douce-amère. Mais surtout, l'absence de réaction du public est glaçante. Domenico s'adresse à une humanité qui a déjà perdu son empathie la plus élémentaire ; dès lors il devient évident que sa sagesse n'a plus de place dans la société. Les regards restent fixés sur Domenico en dessinant des lignes de force pyramidales dont il est le sommet, non pour suggérer sa gloire mais la dérision d'une foule spectatrice regardant les agissements d'un fou. A peine attentive, une femme continue de regarder la statue alors qu'il passe en flamme à ses pieds. Aux côtés de son chien, une femme se maquille et un homme lit durant toute la scène. Seuls son animal de compagnie, et Eugenia lorsqu'elle accourt vers la place, sont horrifiés

³¹ Søren Kierkegaard, *Crainte et tremblement*, Paris, Payot, « Rivages », 2000, p. 23.



Fig. 17 - *L'un des escaliers du Capitole*

par la mort de l'homme. L'insensibilité de la foule est, ici, le symptôme d'un état de la société trop étrangère au rêve salvateur que Domenico enjoint de rendre réel.

Plus subtile est la situation lors des discours obliques. C'est l'incompréhension qui domine alors des auditeurs qui étaient de toute manière peu pris en compte par le *yourodivy* lui-même. Admettant initialement l'échec de communication à venir, ce n'est qu'indirectement que son message parvient à ceux qui l'écoutent, sans être compris. Dans *Stalker*, c'est le cas du Professeur et de l'Écrivain, dont l'esprit est pris respectivement dans la gangue du rationalisme sans limite et du nihilisme le plus total. Mais plus encore, à la fin du monologue dans son lit, le Stalker détourne la tête de sa femme, qui s'isole alors dans la pièce, et allume une cigarette. Commence alors son propre aparté. Regard caméra, comme si elle jouait une confession dans un documentaire, elle s'adresse directement au spectateur³². Assurément, elle n'a pas saisi ce qu'évoquait exactement son mari, ni les enjeux relatifs à la Chambre des désirs. Comme elle le dit au spectateur : « Car je pense que vous avez déjà compris que c'est une âme innocente », le Stalker appartient à la même catégorie que ceux sur lesquels le jugement de Dieu est toujours favorable : les enfants, les simples d'esprit, les martyrs. Elle a parfaitement conscience, également, de la place que la société réserve à ce type d'individus : « Comme on se moquait de lui. Il était si gauche, si pitoyable. » Son cercle familial le

³² Cf. VI. 1

plus proche, et jusqu'à sa propre mère, lui déconseille sa fréquentation. Car dans l'univers du film, les *stalkers* sont tout à la fois des criminels, des illuminés et des parias qui ne respectent pas le cordon sanitaire autour de la Zone et qui sont probablement atteints par quelque mutation qu'ils transmettent à leur descendance. Condamnés à une exclusion multiple, ils sont au bas de l'échelle. Le *yourodivy* est alors considéré d'un point de vue extérieur : sa parole a peu de poids quand on connaît son statut. Elle est *a priori* considérée comme dénuée de sens. Cet aparté a lieu dans la même pièce que son mari ; il est pourtant réduit à un objet d'analyse, qui ne répond pas au discours apposé sur lui. Cependant, à la différence du regard indifférent de la foule, celui des êtres proches du fol-en-Christ porte en lui une certaine empathie³³ : ils sont les plus susceptibles d'embrasser la dure voie de la sagesse³⁴, et réagissent aux actes et aux paroles des *yourodivie* par un autre discours, certes parallèle, mais qui témoigne d'une certaine considération. De fait, ce qui motive sa femme à soutenir le Stalker, c'est l'amour. En embrassant ce qui lui apparaît comme la fatalité de sa situation, la femme trouve la force de vivre une existence humble empli des sentiments les plus essentiels que les autres hommes ont oubliés depuis longtemps : « C'est ma vie et nous sommes ainsi. Et je ne crois pas que sans toutes nos misères la vie aurait été meilleure. Elle aurait été plus dure. Parce qu'il n'y aurait pas eu de bonheur non plus. Ni d'espérance. » Vouloir chercher le bonheur sans moment de malheur est la quête illusoire que se fixe la société moderne³⁵. En suivant cette voie, la compagne du Stalker rejoint progressivement les espoirs de son mari : son discours se conclut sur la notion d'espérance, c'est-à-dire d'une force morale à même de dépasser les contingences du temps présent pour aller chercher une place dans le monde et une élévation d'esprit supérieure. Elle souffre sans doute autant que son mari de l'état général du monde ; c'est en sanglot qu'elle achève cette scène, seule à même semble-t-il de pouvoir ouvrir sur le miracle final de Ouistiti. Malgré cette lueur dans la froideur des liens sociaux, c'est toujours au mieux, pour Alexander ou le Stalker, sur le mode de la pitié que sont reçues leurs grandes prises de parole.

³³ Ainsi de Maria en larmes après la parabole de Domenico.

³⁴ « Du malheur, j'en ai eu. Une angoisse, un sentiment de honte aussi », dit-elle.

³⁵ Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé*, *op.cit.*, p. 250 : « 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.) Essayez donc d'expliquer cela à un matérialiste ! On ne vous comprendra ni à l'Ouest ni à l'Est ! Et on essaiera même de vous tourner en ridicule. Je ne parle pas de l'Extrême-Orient. » Cf. aussi p. 275 « On aime à répéter en Russie les mots de l'écrivain Korolenko : « L'homme est né pour le bonheur, comme l'oiseau pour voler. » Rien n'est plus éloigné, ni plus étranger à l'essence du problème de l'existence humaine qu'une pareille affirmation. » et p. 277 : « Bien plus que de se sentir « heureux », il me semble important d'affermir son âme dans un combat pour une liberté véritablement divine, qui tient à l'équilibre du bien et du mal, et à l'intolérance envers le mal. »

C'est parce que le monde a été dérégulé par la tendance des hommes à l'individualisme, au rationalisme et à l'égoïsme que l'émergence même de la parole est difficile et rare dans les films de Tarkovski. Lorsqu'elle intervient, elle fait miracle, exception, et paraît à ce titre être dotée d'un pouvoir performatif. Elle est toujours une tentative pour les fols-en-Christ de rétablir l'équilibre du monde ou bien d'inviter leurs prochains à s'engager sur la voie qu'ils suivent, celle de la sagesse, de l'écoute et de la foi. Du fait même de leur identité, ils se trouvent lors des moments épiphaniques de leurs rares discours dans une position ambivalente : alors même qu'ils voient l'humanité courir à sa perte, c'est précisément parce qu'ils sont les seuls en mesure de le sentir qu'ils ne sont pas écoutés, peu importe le mode sur lequel ils font ces adresses. Cette suspension manifeste de la folie, et leurs discours cohérents et construits, les distinguent des fous pathologiques qui se meuvent en arrière-plan des films (le barde et la mutique dans *Andreï Roublev*, le fou et sa maison dans *L'Enfance d'Ivan*). Les *yourodivie* sont toujours plus que de simples égarés, et seuls nous, spectateurs à la fois de leur situation et du peu de cas qu'en font les êtres qui les entourent, tendons une oreille bienveillante. Il devient donc nécessaire, pour comprendre dans quelle mesure les *yourodivie* peuvent être une clef d'entrée dans l'œuvre de Tarkovski, de déplacer l'analyse à un point de vue supérieur. La solitude qui habite les fols en Christ, le ton prophétique qu'ils empruntent pour évoquer un regard qui voit plus loin, la poésie de leur verbe, enfin la conscience que jamais les hommes ne les écouteront et la modalité discursive de l'artiste maudit qui en ressort, implique de préciser les liens qu'entretiennent ces figures avec les conceptions de Tarkovski lui-même.

Chapitre V. Les *yourodivie*, portes-parole d'une vision tarkovskienne de l'art et du monde

Après avoir déterminé et analysé les conditions d'émergence de ces discours, leurs formes, et ce qu'ils révèlent des personnages et de leur rapport à la société, il convient donc de s'intéresser à leur origine et leur contenu. C'est en effet en revenant à la pensée de Tarkovski que l'on peut saisir, au travers des concepts que cristallisent les *yourodivie*, les implications politiques de son œuvre et le chemin qui s'ouvre au spectateur de chacun de ses films. Il s'agit, en d'autres termes, de proposer une clef nouvelle pour réévaluer l'œuvre du cinéaste autant que le matériau biographique dont elle se nourrit.

V.1. Une théorie tarkovskienne de l'art et du rôle de l'artiste en adéquation avec la figure du *yourodivy*

Les écrits de Tarkovski et les entretiens auxquels il a participé sont des sources de première main pour comprendre sa propre vision du monde, de l'artiste, et du devoir qui incombe à chaque individu. S'il faut garder la mesure de la distance qui sépare ce que dit le réalisateur de son œuvre et de ses conceptions par rapport à leur actualisation dans les films, les croisements nombreux entre sa philosophie et l'analyse menée jusqu'ici des univers de pensée des fols-en-Christ permettront de formuler l'hypothèse d'un lien direct entre l'homme et ses personnages, faisant de ces derniers les messagers de ses vues.

Une telle analyse comparative est suggérée par Tarkovski lui-même, qui développe l'idée selon laquelle ses œuvres se fondent sur le matériau de sa propre existence : « Le conseil que je peux donner aux débutants, c'est de ne pas séparer leur travail, leur œuvre, leur film, de la vie qu'ils vivent³⁶. » Dès lors il s'agit, en reprenant les points nodaux de la pensée de Tarkovski, de mettre en lumière les échos entre les vues du réalisateur sur la vie et son art, et les principes et motivations des *yourodivie* historiques. On comprendra alors que ces derniers contiennent en germe la continuation des vues tarkovskiennes qui s'actualisent dans la réappropriation par l'artiste de ces figures, laquelle a donné lieu à la typologie proposée en début d'étude.

Ainsi, si le caractère religieux de la pensée de Tarkovski a fait l'objet d'un nombre conséquent d'études, la récurrence avec laquelle, dans ses écrits et ses entretiens, il évoque lui-même l'attachement qu'il porte à la question de la foi en général dans la société contemporaine, est assurément le premier pont lancé entre les fols-en-Christ et lui. C'est parce qu'ils étaient animés

³⁶ Andreï Tarkovski, *Tempo di viaggio*, Film documentaire, 1983

d'une foi profonde que ces individus recevaient un statut ambivalent dans la société : leur vie était régie par cette force, comme le devrait être celle de l'homme en général selon Tarkovski.

- De quel type de foi s'agit-il ?

- La foi, c'est la foi. Sans elle, l'homme est privé de toute racine spirituelle, il est comme aveugle. On a donné des contenus différents à la foi, à diverses époques. Mais, dans cet épisode de destruction de la foi, ce qui importe au *Stalker*, c'est d'allumer une étincelle, une conviction dans le cœur des hommes³⁷.

Étant le moteur d'une connexion avec le sacré en général, les personnages du réalisateur sont ainsi bien souvent des *yourodivie* déplacés dans une époque où la religion n'a plus de place véritable. L'anachronisme de la figure du *yourodivy* dans le monde contemporain de *Stalker*, *Nostalghia* et *Le Sacrifice* complique en effet leur mission : comment répandre la foi dans une société sécularisée, à l'opposé de celles du XVI^e siècle ? De fait, tout comme ses personnages, Tarkovski est frappé par ce qui constitue selon lui le mal essentiel de l'époque contemporaine : la disparition du sacré.

Il n'y a qu'un seul genre de voyage possible : celui que nous entreprenons vers notre monde intérieur. [...] Où que vous arriviez, c'est toujours votre propre âme que vous cherchez. Je vois le sens de l'existence humaine comme résidant uniquement dans un effort de dépassement spirituel de soi, de devenir différent de ce vous étiez à la naissance, dans le fait de grandir. [...] Il me semble que l'humanité à cesser de croire en elle. Non pas « l'humanité », une telle chose n'existe pas, mais plutôt chaque personne pour elle-même.³⁸.

Cette chute est en partie le fait de la domination du rationalisme, du pragmatisme et du consumérisme, autant d'idéologies qui privent l'homme d'un rapport autre qu'utilitaire et rationnel au monde et envers lui-même. La dénonciation de cette hégémonie se retrouve autant dans ses écrits théoriques que dans les interviews qu'il donne, et concerne l'art comme l'individu :

L'art est un métalangage, par lequel les hommes essaient de communiquer entre eux, de se connaître et d'assimiler les expériences des uns et des autres. Il ne s'agit nullement de chercher quelque profit pratique, mais de concrétiser l'idée de l'amour, qui n'a de sens que dans le sacrifice. Le contraire donc du pragmatisme³⁹.

- Chacun est conscient de sa souffrance; chez vous, d'où vient-elle?

³⁷ Aldo Tassone « Entretien avec Andreï Tarkovski », *Positif*, n°247, octobre 1981 in Vincent Amiel, Michel Ciment (dir.), *Andreï Tarkovski*, Paris, Rivages, 1988, p. 126.

³⁸ John Gianvito, *Andreï Tarkovsky, interviews*, University Press of Mississippi, 2006, p. 93. : « Only one kind of journey is possible : the one we undertake to our inside world. [...] Wherever you get to, you are still seeking your own soul. I see the only meaning of human existence in the effort to overcome yourself spiritually, to become different from what you are at birth, in growing. [...] It appears to me that mankind has stopped believing in itself. That is, not "mankind" — such a thing does not exist — but each person for himself. »

³⁹ Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé*, op. cit., p. 59.

- Du fait que l'homme est consumé par les choses matérielles. Au fil de l'histoire, le progrès technique a avancé à pas de géant par rapport au développement spirituel. L'homme n'a pas pris en compte le fait que cette croissance n'était pas en harmonie avec son âme.⁴⁰.

C'est en opposition à cette domination que Tarkovski donne sa définition de l'art. Or, comme le *yourodivy*, l'artiste est en lutte avec une pensée dominante. Aidé par le don qu'il reçoit, il se trouve chargé d'une mission, envers laquelle il a une certaine *responsabilité*.

L'art exprime les besoins spirituels et les espérances, et joue en tant que tel un rôle finalement immense dans l'éducation morale. Du moins, il est appelé à le jouer... et lorsque tel n'est pas le cas, c'est que quelque chose dans la société va mal... L'art ne peut se donner des objectifs purement utilitaires et pragmatiques. Et quand un film le fait, il cesse d'être une entité artistique⁴¹.

Cette responsabilité est d'autant plus forte que Tarkovski considère le cinéma comme étant le *medium* le plus à même de parler aux gens de son époque, produit naturel des évolutions techniques et de l'état des sociétés industrialisées.

Ce n'est pas par hasard si, au début de ce chapitre, j'ai qualifié de « quasi pénale » la responsabilité portée par un auteur de films. En exagérant un peu de la sorte, je veux souligner le fait que le plus convaincant des arts entraîne une responsabilité particulière dans sa réalisation⁴².

Le métier de réalisateur exige une responsabilité morale envers la création, une responsabilité dont nous ressentons le poids dans nos propres comportements dans notre propre vie. C'est certainement un sentiment renvoyant à un genre particulier de responsabilité, et, pour moi, cette tâche me semblait extraordinairement intéressante⁴³.

Cette exigence est d'autant plus instante que l'art est pris lui aussi dans cette crise durant laquelle il est de moins en moins spirituel⁴⁴. Censé garantir l'humanité de l'effondrement moral, il se trouve lui-même entraîné dans la chute de la civilisation. Ainsi, art, artiste et œuvre forment un tout face à cette déliquescence : leur rôle commun est de restaurer la communauté humaine dont les liens se

⁴⁰ John Gianvito, *Andrei Tarkovsky, interviews, op. cit.*, p. 81. : « Every man is aware of his suffering ; with you, where does it originate ? — In the fact that man is consumed by material things. Throughout the course of history, progress has advanced by gigantic strides in comparison to spiritual development. Man hasn't taken into account that this growth is out of harmony with his spirit. »

⁴¹ Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé, op. cit.*, p. 261.

⁴² *Ibid.*, p. 267.

⁴³ John Gianvito, *Andrei Tarkovsky, interviews, op. cit.*, p. 38. : « The profession of director demands moral responsibility for the creation, a responsibility which we feel regarding our own behavior in our own life. It is to be sure a feeling of a special type of responsibility, and, to me, this work appeared extraordinarily interesting. »

⁴⁴ *Ibid.*, p. 139. : « De manière évidente, le problème est que l'art devient de moins en moins spirituel. » / « Apparently, the problem is that art is becoming less and less spiritual. »

sont rompus, redonner l'espoir⁴⁵ face au désert spirituel qui affaiblit l'homme. Car si l'artiste a la responsabilité de susciter le retour d'une foi, la réciproque est vraie : l'homme sans conscience du sacré est déresponsabilisé de sa propre personne et de sa place dans la société :

Il [l'homme d'aujourd'hui] se comporte de cette manière car il ne croit plus en l'importance de ses propres actions individuelles: un homme sans foi, absolument sans espoir d'influencer par son comportement la société dans laquelle il vit⁴⁶.

Chargé d'un tel poids moral, l'art est indissociable du religieux. Cette association de Tarkovski entre les deux domaines confère à l'art des qualités uniques. Comme le *yourodivy*, l'artiste est celui dont l'âme et l'œuvre sont pures, de la même manière que la femme du Stalker dit de lui que c'est un simple d'esprit. La question du langage est également claire pour Tarkovski : la religion ne peut être suscitée que par l'art en tant qu'elle est en essence d'un autre ordre que le discours logique. Le problème auquel sont confrontés les personnages de *yourodivy* dans leur discours prend ici toute sa profondeur : Roublev est le seul à pouvoir clairement exprimer sa foi car il est le seul à être, *stricto sensu*, un artiste parmi les protagonistes du corpus. Enfin, par la capacité qu'il a d'exprimer la foi, l'art a également le pouvoir de provoquer chez l'homme une révélation, et donc de susciter le retour en lui du sentiment du sacré.

- Pourquoi pensez-vous que l'art a une visée religieuse?
- Parce qu'il ne se conçoit pas selon la logique, pas plus qu'il n'exprime une logique dans le comportement, mais semble en revanche exprimer le postulat de la foi. Il postule la foi. En d'autres termes, le spectateur doit recevoir une image artistique selon la foi, et non comme un discours logique. Et de plus, si, disons, Tolstoï, choisissait une sorte de conception ou d'idée comme fondation de son œuvre, [...] C'est comme si l'œuvre dépassait l'idée sous-jacente, une idée qui semble insignifiante au vu de l'image du monde établie par l'œuvre et perçue, par nous, comme une révélation. [...] Qu'est-ce qui fait un poète? C'est quelqu'un qui a la psyché et

⁴⁵ Aldo Tassone, *op. cit.*, p. 128 : « Quelle est votre réaction si on vous dit que Stalker est un film désespéré ? Je ne sais pas, je ne crois pas. Je pense qu'une œuvre d'art ne peut être fondée sur ce type de sentiments, qu'elle doit avoir une signification spirituelle, positive, porter de l'espoir et de la foi. Je ne pense pas que mon film soit désespéré, ou alors ce n'est pas une œuvre d'art. Même s'il contient des moments de désespoir, des sentiments désespérés, il les domine. C'est une sorte de catharsis. C'est une tragédie, et une tragédie n'est pas désespérée. C'est une histoire de destruction, mais qui laisse au spectateur un sentiment d'espoir, du fait de cette catharsis qu'a décrite Aristote. La tragédie purifie l'homme. »

⁴⁶ John Gianvito, *Andrei Tarkovsky, interviews, op. cit.*, p. 93. : « He [today's man] behaves this way because he no longer believes in the importance of his own, personal actions – a man without faith, totally without hope of influencing through his own behavior the society in which he lives. »

l'imagination d'un enfant. Bien sûr, on pourrait dire, face à un enfant, qu'il ou elle est un ou une philosophe, mais seulement dans un emploi totalement conditionnel du terme⁴⁷.

De fait, l'artiste, et plus spécifiquement l'expérience propre de Tarkovski, rencontrent des problèmes similaires à ceux des *yourodivie* dans ses films. Celui du langage occupe une place centrale : « C'est que les arguments ne peuvent exprimer l'infini. Seul l'art offre cette possibilité, car il le rend tangible. L'absolu ne peut être atteint que par la foi et l'acte créateur⁴⁸. »

On peut dire : « Les héros s'arrêtent devant le mur » et suggérer un dialogue. Mais qu'est-ce qui motive ce dialogue, et cette motivation correspond-elle au stationnement des personnages devant ce mur ? Le sens de cette scène ne peut être entièrement concentré dans leurs paroles. « Des mots, des mots, des mots. » Souvent, dans la vie réelle, les mots ne sont que du vent. Il est rare qu'il y ait une concordance totale entre les mots et les lieux, les mots et les actes, les mots et le sens. La parole, l'émotion, l'action, évoluent souvent sur des plans différents⁴⁹.

Pareillement, le réalisateur a une conscience aiguë de la marginalité de l'idéaliste et du travail artistique par rapport à la société. Foi et folie sont donc indissociables dans la conception tarkovskienne.

Les actions de l'homme de foi peuvent être totalement absurdes, complètement irrationnelles ou irréflechies. Pour moi, la spiritualité a toujours échappé aux comportements conscients. Des actions « ridicules » ou « déplacées » sont une expression supérieure de spiritualité. [...] Ce qui est important, ce qui guide toutes les actions du Stalker, c'est cette force qui le tire loin de la norme, qui le rend ridicule, idiot, mais qui lui révèle sa propre singularité, sa spiritualité. Cette force inconsciente, c'est sa foi⁵⁰.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 136-137. : « Why do you believe art has a religious purpose ? — Because it does not conceive logically, nor does it formulate the logic of behavior, but it does seem to express the postulate of faith. It postulates faith. In other words, one has to receive an artistic image on faith, in contrast to any logical discourse. And what is more, if Tolstoy, let's say, took some sort of conception or idea as the basis for his work, [...] It is as if the work overcomes its underlying idea, an idea that seems insignificant in comparison to the image of the world established in the work and perceived by us as a revelation. [...] What constitutes a poet ? This is a person who has the psychology and imagination of a child. Of course one can say, looking at a child, that he or she is a philosopher, but only in some sort of completely conditional sense of the word. »

⁴⁸ Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé*, *op. cit.*, p. 58.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 106.

⁵⁰ John Gianvito, *Andreï Tarkovsky, interviews*, *op. cit.*, p. 168-169. : « The actions of the man of faith can be totally absurd, not at all rational or thought out. For me, spirituality has always escaped conscious behavior. "Ridiculous", "displaced" actions are a superior form of spirituality. [...] The important thing, the thing that guides all of Stalker's actions, is this force that leads him away from being common, that renders him ridiculous, idiotic, but that reveals to him his own singularity, his spirituality. This unconscious force is his faith. »

Tertullien avait raison en disant: « Je crois car c'est absurde de croire ». L'espoir a tendance à croître face aux événements les plus sordides de l'existence. C'est tout simplement parce que l'horreur, tout comme la beauté, emplît le croyant d'espoir⁵¹.

L'artiste lui-même est animé par cet espoir d'un retour de la foi, et son cheminement intime progresse en même temps que son œuvre : il suit lui aussi une quête, se doit d'être animé par le doute et de ne pas rester figé dans le travail facilité par le don qu'il a reçu.

Il n'y a qu'un seul genre de voyage possible : celui que nous entreprenons vers notre monde intérieur. [...] Où que vous arriviez, c'est toujours votre propre âme que vous cherchez. Je vois le sens de l'existence humaine comme résidant uniquement dans un effort de dépassement spirituel de soi, de devenir différent de ce vous étiez à la naissance, dans le fait de grandir⁵².

La rigueur de la vision de Tarkovski prône donc une ascèse⁵³, un dénûment matériel et une intransigeance intellectuelle pour mieux enrichir sa vie intérieure. Cette même exigence atteint le spectateur dans le procès de réception de l'œuvre (« La seule façon d'accepter une image artistique est d'y croire⁵⁴. »). Artiste et *yourodivy* sont ainsi deux facettes d'un même rapport au monde, motivés par les mêmes croyances, et prônant un développement spirituel plutôt que matériel. On retrouve alors chez le réalisateur la conscience d'une spiritualité *située*, propre à l'Est auquel il

⁵¹ *Ibid.*, p. 172. : « Tertullian was right when he said, "I believed because it is absurd to believe." Hope has a tendency to grow in the face of the most sordid facts of real life. This is simply because horror, just like beauty, inspires a believer with hope. »

⁵² *Ibid.*, p. 93. : « Only one kind of journey is possible : the one we undertake to our inside world. [...] Wherever you get to, you are still seeking your own soul. I see the only meaning of human existence in the effort to overcome yourself spiritually, to become different from what you are at birth, in growing. »

⁵³ « La fonction de l'art n'est pas, comme le croient même certains artistes, d'imposer des idées ou de servir d'exemple. Elle est de préparer l'homme à sa mort, de labourer et d'irriguer son âme, et de la rendre capable de se retourner vers le bien. » Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé*, *op. cit.*, p. 65.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 61.

appartient, par rapport à l'Ouest, qui explique sa sensibilité aux spécificités du fol-en-Christ dans son incarnation orthodoxe⁵⁵.

Tarkovski reste cependant ambigu dans sa posture concernant le lien qu'entretient l'artiste avec la société. Il se défend d'être un prophète, rôle qu'il accorde volontiers au Stalker, comme il se défend d'être porteur de messages au nom d'une communauté quelconque : « Pourrait-on parler de « figures christiques » ? » « En un sens. Pour moi, ce sont des personnages qui expriment la force du faible⁵⁶. »

- Beaucoup de gens ont vu dans *Andrei Roublev* un message adressé à la Russie contemporaine, dans la mesure où il recapture la créativité spirituelle de la Russie des temps anciens.
- C'est possible, mais ce n'est vraiment pas ma préoccupation. Je n'envoie pas de messages à la Russie contemporaine. De plus, je ne souhaite plus dire quoi que ce soit aux Russes. Je ne suis plus intéressés par les vertus des postures prophétiques comme « Je veux dire à mon peuple », « Je veux dire au monde ». Je ne suis pas un prophète⁵⁷.

De même reste-t-il évasif quant à un éventuel engagement politique, voire refuse ce rôle à l'artiste, comme on l'analysera en IV 3. Pourtant, comme le *yourodivy*, l'artiste est bien le détenteur d'une vision supérieure, d'un message à délivrer aux hommes avant que la catastrophe ne soit effective :

Ces chefs d'œuvre se situent à la lisière des cataclysmes historiques possibles ou prévisibles, comme des balises au bord de précipices ou de fondrières. Ils définissent, soulignent et transfigurent l'embryon dialectique

⁵⁵ John Gianvito, *Andrei Tarkovsky, interviews, op. cit.*, p. 141. : « Comment pourrait-on définir un chef-d'œuvre en Occident? Même à la Renaissance. C'est toujours le cri de l'âme humaine, qui exprime une infinité de désirs : regardez comme je suis heureux, regardez comme je suis malheureux, regardez comme je souffre, comme j'aime, regardez quels maux me cernent, regardez comme je lutte contre le mal, comme je croule sous le poids du mal, regardez comme je triomphe. En d'autres termes : moi, moi, moi, moi... [...] Ici, en Europe de l'Est, à l'inverse, tout le sens vient de la disparition et de la fusion. Il y a une forme d'introversion de la spiritualité orientale exprimée dans cette musique. Une forme d'effondrement spirituel, lorsque l'intime attire en lui l'ensemble du monde qui l'entoure. Ainsi le monde entier respire, mais, encore une fois, dans un sens spirituel. » / « What can we say constitutes a masterpiece in the West ? Even during the Renaissance. It is always the cry of the human soul, which expresses a thousand desires: look how happy I am, look how unhappy I am, look how I suffer, how I love, look what villains encircle me, look how I struggle against evil, how I perish under the weight of evil, look how I prevail. In other words – me, me, me, me...[...] There, in the East, inversely, all meaning centers on disappearing and blending in. There is a certain introversion of Eastern spirituality expressed in this music. A certain spiritual collapse, when the personal draws the entire surrounding world into itself. Thus the entire world breathes, but again in a spiritual sense. »

⁵⁶ *Ibid.*, p. 169. : « — Could we call them “Christ like figures” ? — In a way. For me, they are characters who express the strength of what is weak. »

⁵⁷ *Ibid.*, p. 166. : « — Many people saw in Andrei Roublev a message addressed to the current USSR, for it to recapture the spiritual creativity of the Russia of old. — That's possible, but that really isn't my problem. I'm not sending a message to the current Russia. Moreover, it's no longer my wish to say anything to Russians. I am no longer interested in the virtues of these kind of prophetic stances as "I want to tell my people," " I want to tell the world." I'm not a prophet. »

du danger qui guette la société. Ils sont presque toujours les annonciateurs de heurts à venir entre l'ancien et le nouveau. Destin noble mais combien sombre. Les poètes repèrent ces approches du danger avant leurs contemporains dans la mesure où ils se rapprochent du génie. C'est pourquoi ils demeurent souvent et longtemps incompris, jusqu'à ce que la trop fameuse contradiction hégélienne mûrisse dans la matrice de l'histoire⁵⁸.

Si elle ne fait jamais référence explicitement au *yourodivy*, la philosophie tarkovskienne reprend pourtant les éléments fondamentaux de ces figures historiques. Ce qui incombe à l'humanité, à l'individu et plus spécifiquement à l'artiste pour Tarkovski rejoint, à l'exception du rapport à la société, le portrait moral voire physique du fol-en-Christ : l'engagement pour un retour du sacré, la foi à cultiver — ce qui ne peut s'opérer qu'en dehors du langage commun — l'humilité matérielle et intellectuelle, la marginalité par rapport aux attendus d'une société en péril et la sensibilité au caractère également sacré de l'art. Cette proximité et, en certains endroits, cette identité fait de la présence des *yourodivie* dans le cinéma de Tarkovski une conséquence naturelle de sa propre pensée et du patrimoine culturel oriental duquel il se réclame. On comprend également que ces préoccupations concernent Tarkovski en tant qu'individu, et que les personnages de fols-en-Christ se trouvent chargés d'une nuance autobiographique à même de nous permettre de mieux saisir et nuancer les motivations derrière la réalisation des films de Tarkovski. Ce qu'il admet lui-même lors d'une interview à l'occasion de la sortie de *Stalker*:

- Chacun de ces trois personnages vous représente un peu. C'est un tiers de Tarkovski, en quelque sorte, non ?
- Oui, mais celui qui me plaît le plus, c'est le *Stalker*. Il est la meilleure partie de moi-même, celle, aussi, qui est la moins réelle. Quant à l'écrivain, je m'en sens très proche. C'est un personnage qui s'est fourvoyé, mais que je crois capable de trouver une issue spirituelle pour en sortir. Le savant, je ne sais pas. C'est un personnage très limité, je n'aimerais pas tellement qu'il me représente. Cela dit, en dépit de ses limites évidentes, il admet de changer d'avis, il a l'esprit assez ouvert, capable de compréhension⁵⁹.

V.2. Les *yourodivie*, incarnations plurielles du cinéaste

Vida T. Johnson et Graham Petrie étudient de manière extensive dans *The films of Andrei Tarkovsky, a Visual Fugue* les correspondances entre Tarkovski et ses personnages autant au travers de leurs discours que de leur caractère. Cependant il s'agira ici plus encore qu'au chapitre précédent de mettre à l'épreuve la théorie d'une certaine identification du réalisateur aux figures spécifiques du *yourodivy*, cette fois au travers de leurs parcours plus que de leurs paradigmes communs de pensée.

En effet, si Johnson et Petrie définissent pour chaque film des correspondances biographiques, la question de l'identification d'un réalisateur est naturellement toujours un point à

⁵⁸ Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé*, op. cit., p. 75.

⁵⁹ Aldo Tassone, op. cit., p. 129.

prendre avec prudence. Tarkovski, le premier, note la distance qu'il convient de garder dès lors qu'il s'agit d'effectuer ce genre de rapprochement :

Je voudrais, toutefois, mettre le lecteur en garde contre une identification trop hâtive de l'auteur avec ses personnages lyriques. Ce serait trop simple. Certes, il est naturel d'utiliser ses propres souvenirs, d'emprunter des sujets et des ambiances de sa propre vie (hélas, nous n'avons pas d'autre expérience !), mais cela ne suffit pas pour dire qu'il y ait des liens forcés entre l'auteur et ses personnages. Peut-être cela en décevra-t-il certains, mais l'expérience lyrique d'un auteur ne coïncide que rarement avec ses actes quotidiens⁶⁰...

Pour autant, la récurrence, dans les écrits de Tarkovski et chez ses personnages de *yourodivy*, de préoccupations gravitant autour du sacré, de l'accomplissement de l'individu, de son rejet par et de la société, de son face-à-face avec un monde s'effondrant, marque bien une connivence entre le réalisateur et les personnages au cœur du fonctionnement de ses films. Les paradigmes des *yourodivie* historiques sont également proches de la vision que se fait le réalisateur d'un artiste ; l'articulation entre ces différents éléments permet dès lors de penser ces personnages comme des miroirs fragmentés et déformants autant que des messagers privilégiés des vues du cinéaste. Plus encore, la médiation et les transformations dont le fol-en-Christ fait l'objet au travers du processus créatif laisse à penser qu'elle permet d'aborder avec plus d'acuité la question du caractère politique de l'œuvre de Tarkovski, objet que ce dernier n'a de cesse de contourner ou de modérer dans ses interviews et écrits. En d'autres termes, après avoir analysé la proximité entre la pensée tarkovskienne et celle des fols-en-Christ, il s'agit à présent de mettre à l'épreuve le postulat selon lequel ces derniers permettent par moment d'aller au-delà de ce que le créateur dit de lui-même et de son œuvre.

Comme le réalisateur l'indique lorsque la question lui est posée frontalement, il serait vain de chercher dans l'un des personnages référencés jusqu'ici un avatar strict des conceptions philosophiques de Tarkovski. C'est de manière fractale, fluctuante, que l'on peut interpréter les vues et paroles de ces personnages comme similaires ou complémentaires à ce que développe le cinéaste. Projections qui relèvent tantôt de l'identification de Tarkovski avec ses personnages, et tantôt de l'idéal de perfection qu'il tente d'atteindre en tant qu'individu.

C'est ainsi dans les variations autour du motif de l'artiste qui sont mises en scène dans *Andreï Roublev* que l'on peut saisir de la manière la plus nette ce que Tarkovski projette de lui dans ces personnages. Autour du quatuor formé par Andreï, Kirill, Daniil et Théophane, se déclinent

⁶⁰ Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé*, op. cit., p. 239-240.

en effet les différents modes d'être de l'artiste selon le cinéaste⁶¹. Kirill incarne ainsi l'artiste académique mais frustré. Jaloux du choix de Théophane de prendre Roublev comme apprenti, il finit par quitter les ordres pour retourner à la vie séculière. Son acharnement à vouloir créer ne lui vient ainsi que d'un mouvement égocentrique : « Je veux que tu viennes me chercher. [...] Que devant la moinerie rassemblée, devant le Prieur, tu me demandes de venir t'assister. Devant toute la confrérie, devant Andreï Roublev », dit-il à Théophane qui hésite à le choisir comme apprenti. Cette figure est ainsi étrangère à la pensée de Tarkovski qui associe systématiquement l'œuvre de l'artiste au sacrifice, au don de soi. Si Kirill, tombé dans les méandres de l'apitoiement sur soi, apparaît comme le contre-exemple du modèle tarkovskien de l'artiste, Théophane le Grec se situerait lui à une étape intermédiaire. Reconnu comme un maître dans son domaine, il apparaît cependant, lors de sa rencontre avec Kirill puis avec Roublev, comme un créateur cynique et résigné : « Le peuple est ignare ou non ? [...] Le peuple est ignare à cause de sa sottise », dit-il à son nouvel élève. En tant que laïque, il s'inscrit également dans un rapport marchand (pour convaincre Kirill d'accepter de l'accompagner à Moscou il lui propose la moitié des bénéfices de la commande), lequel fait partie d'une tentative de compromis avec le pouvoir. Mais c'est surtout son absence de foi totale envers l'humanité qui le distingue d'Andreï : « Tout le monde voudra se décharger de sa faute sur les autres, se disculper devant le tout-puissant. » dit-il. Ce cynisme fait l'objet d'une incompréhension de la part de Roublev qui déclare :

- Mais comment tu arrives à peindre avec des idées pareilles dans la tête ? Et ça ne t'empêche pas de prêter l'oreille aux louanges. [...]
- Je sers mon Dieu, pas les hommes.

Ce regard tourné vers Dieu, Tarkovski le partage assurément pleinement, comme il l'indique dans cet entretien : « Je suis un homme à qui Dieu a donné la possibilité d'être un poète, c'est-à-dire, de prier autrement que le fidèle dans une cathédrale⁶². » Roublev est lui aussi conscient d'œuvrer pour

⁶¹ Johnson et Petrie voient dans *l'ensemble* des personnages de ce film une variation sur les différentes incarnations de l'artiste. (« La nature de l'Artiste et sa responsabilité envers la communauté est peut-être le thème qui envahit et unifie le plus le film, et presque chaque épisode présente au moins une variation sur ce sujet. » / « The nature of the Artist and his responsibility toward the community is perhaps the theme that most pervades and unites the film, and almost every episode presents at least one variant on it. » Vida T. Johnson, et Graham Petrie, *The Films of Andreï Tarkovsky: A Visual Fugue*, Bloomington, Indiana University Press, 2003, p. 79.) Sans aller jusque'à une telle extension du propos, il est indéniable que Kirill, Daniil et Théophane sont autant d'artistes qui, par leur faillibilité, mettent en valeur le modèle tarkovskien d'Andreï.

⁶² John Gianvito, *Andreï Tarkovsky, interviews, op. cit.*, p. 166. : « I'm a man to whom God gave the possibility of being a poet, meaning, of praying in another manner than the one used by the faithful in a cathedral. »

Dieu⁶³, mais il dépasse ce constat tout au long de sa quête durant laquelle il est le spectateur des malheurs de l'humanité. Pour lui comme pour Tarkovski qui a montré un intérêt envers la figure historique de Roublev pour cette raison, l'artiste doit au travers de sa création réunir à nouveau Dieu et les hommes, puis enfin les hommes entre eux. L'iconographe associe son rôle à celui de créateur de lien pour la communauté. C'est précisément ce que ne saisit pas Daniil, artiste sensible mais néanmoins figé dans les dogmes officiels selon lesquels l'icône doit renvoyer le peuple à son statut éternel de pécheur. Tandis qu'ils discutent des travaux d'un Jugement dernier qui ne progresse pas, Roublev lui déclare : « Je ne peux pas peindre ça. Ça me répugne. Je ne veux pas terroriser les gens, tu comprends Daniil ? » Aussi, le sac de la cathédrale de la Dormition à Vladimir ne met pas à mal sa foi en Dieu, mais sa foi en l'homme. Sans l'envie du peuple à entrer en contact avec ses œuvres, Roublev n'entend plus son rôle. Cette mise à l'épreuve de la foi en l'homme face à laquelle le peintre abdique est pourtant contredite par le spectre de Théophane, qui depuis le monde des morts semble être revenu sur sa vision de l'humanité : « Ça n'a pas d'importance ce que je disais. Tu as tort maintenant, j'avais tort alors. [...] Simplement parce qu'une iconostase a été brûlée ? Sais-tu combien de fois mon travail a été brûlé ? » La détermination de Roublev à réformer l'art de son temps le place naturellement en conflit avec ses collègues, qui s'opposent à son apparente apathie lors de sa première commande. De même, Kirill, devenu instable, ne saisit pas son vœu de silence.

Ces portraits appuient ainsi l'idée d'un investissement biographique fort de Tarkovski envers ces personnages. A Kirill correspond l'artiste méprisable, tandis que Théophane incarne, entre son indifférence première puis son repentir, le parcours du créateur reconnaissant le poids de la responsabilité qu'il a envers autrui. Roublev, individu doté d'un don, finalisant son apprentissage, entouré de collègues conservateurs, devant sans cesse louvoyer entre les affres de la société et les instances officielles, qu'elles soient religieuses ou politiques, réunit les éléments biographiques qui correspondent à la vie de Tarkovski à ce moment. Les failles du protagonistes participent également de cette authenticité biographique. Si Tarkovski indique que le Stalker est la « meilleure part de lui mais aussi la moins réelle⁶⁴ », c'est bien que ce dernier est doté d'une foi qui ne vacille qu'à la fin de son odyssee, mais que son âme demeure pure du début à la fin. Cette fragilité et cette instabilité est également ce qui lie fortement le réalisateur aux autres *yourodivie*.

De fait, les similarités entre Andreï Tarkovski et Andreï Gortchakov ne sont pas qu'onomastiques. Comme il le dit lui-même : « Le protagoniste...[est] une image en miroir de moi. Je n'ai jamais fait un film qui reflète mon propre état d'esprit avec une telle violence, et ouvre mon

⁶³ Très tôt dans son voyage avec Théophane, alors qu'il est encore jeune, il note : « La prière seule permet de passer à l'âme du visible à l'invisible. »

⁶⁴ *Ibid.*, p. 61. : « He is the best part of me, and also the part that is the least real. »

monde intérieur avec une telle profondeur⁶⁵. » En exil, Gortchakov est dépossédé de lui-même, déraciné d'un passé dont il n'arrive pas à surpasser l'absence, d'une famille restée au pays. Il est étranger à l'art, pourtant la raison de sa venue en Italie, autant qu'à lui-même et à ses compagnons de route. Gortchakov incarne le plus complètement ce sentiment russe de *Nostalghia* que Tarkovski a développé en interviews et dans *Le Temps scellé*. Ces éléments en effet sont le miroir de la situation du réalisateur au moment de la réalisation. Par la suite, Gortchakov, entraîné dans le sillage de Domenico, seul homme avec qui il parvient à développer une relation, se fait *yourodivy*. Sortant de son immobilisme, il accomplit un acte de foi dérisoire, singulier, avant de mourir et de trouver une paix hypothétique dans l'autre monde. Chez Tarkovski, cet acte de foi prend la forme du film même, seul à même de lui permettre de mieux saisir ce « monde intérieur ». Ultimement, c'est après avoir réalisé *Nostalghia* que Tarkovski prend la décision radicale de demeurer en Italie, malgré le refus initial des autorités soviétiques d'autoriser sa femme, son fils et leur chien à le rejoindre. Contrairement à Gortchakov, l'acte de foi que représente chaque film dans la pensée du réalisateur aboutit à une sortie de l'immobilisme paralysant de l'exil, d'autant plus ressenti pour un homme qui n'a de cesse d'affirmer son appartenance à une culture et une terre russes. Domenico quant à lui se fait l'avatar d'un cri au monde, d'un engagement politique que le réalisateur ne prendrait pas mais qui reflète avec profondeur l'inquiétude grandissante qui l'habite à mesure qu'il vieillit, comme il l'exprime lors de la conférence qu'il donne à Londres l'année suivant la sortie du film⁶⁶. Le personnage incarne également, comme les scientifiques de *Solaris* ou celui de *Stalker*, la défiance envers la technologie et la science rationnelle qui irrigue la pensée du réalisateur. Ancien mathématicien, Domenico a renié ce passé intellectuel au profit d'une mystique⁶⁷ qui prendra une place toujours plus importante dans les dernières années de la vie de Tarkovski.

Ce chemin est également celui que suit Alexander. Il garde de son ancienne vie d'homme de théâtre une sensibilité et un bagage intellectuel à même de lui permettre de saisir l'état contemporain du monde actuel, duquel il décide comme Domenico de s'isoler. Les préoccupations d'Alexander rejoignent celles de Tarkovski à ce moment de sa vie : celle du père inquiet de l'avenir pour son fils, de l'incapacité à peser réellement dans l'opposition à l'effondrement du monde⁶⁸. *In*

⁶⁵ Tony Mitchell, « Andrei Tarkovsky and « Nostalghia » », *Film Criticism*, Vol. 8, No. 3, Printemps 1984, p. 5. Citant une interview de Tarkovski par Natalia Aspesi à Cannes en 1983 publiée dans *La Repubblica*, 17 mai 1983 : « The protagonist (...) is a mirror image of me. I have never made a film which mirrors my own states of mind with so much violence, and liberates my inner world in such depth. »

⁶⁶ « 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 apocalyptique. » Jean-Luc Maroy, *L'Apocalypse selon Andrei Tarkovski*, p.1.

⁶⁷ L'inscription au mur de sa demeure « 1+1=1 » suggère plusieurs interprétations non pas mathématiques mais alchimiques.

⁶⁸ Vida T. Johnson, et Graham Petrie, *The Films of Andrei Tarkovsky*, op. cit., p. 181-182.

fine, Alexander, Domenico et Gortchakov partagent avec leur créateur le même triple fardeau : la solitude induite par l'exil ou bien une étrangeté à soi et au monde qui résulte en une incompréhension par autrui ; la confrontation tantôt à l'absence de la cellule familiale tantôt à l'isolement provoqué par les dysfonctionnements au sein de cette famille ; et enfin la peur, de soi chez Gortchakov, et du monde pour Domenico et Alexander.

Ainsi, les *yourodivie* des films de Tarkovski, héritiers de leurs prédécesseurs historiques, partagent non seulement une même communauté de pensée avec leur créateur, mais également, de diverses manières, le matériau biographique de ce dernier. Il n'est guère étonnant que Tarkovski investisse beaucoup de ses préoccupations personnelles et de sa vie intime dans ces personnages spécifiquement, dans la mesure où l'on a établi les similarités de fait entre les traits caractéristiques du *yourodivy* et ceux de l'artiste selon le réalisateur. Aussi convient-il de souligner le degré d'idéalisation dont ces protagonistes peuvent faire l'objet. Andreï Roublev, par la place fondatrice qu'il occupe dans l'histoire russe en tant qu'artiste d'un peuple tout entier, autant que par l'intemporalité de son œuvre aux yeux de Tarkovski, figure tout au long de son parcours l'artiste parfait, ayant atteint la maîtrise totale de son art, supprimant toute distance entre l'inspiration intérieure et son actualisation dans l'œuvre physique. Il est également celui qui parvient à louvoyer entre les institutions pour continuer à exercer avec la plus grande liberté possible son art sans conflit, ce que le cinéaste a toujours tenté sans nécessairement y parvenir. De la même manière, le *Stalker* figure l'idéal personnel de l'individu animé d'une force spirituelle, d'une innocence et d'une pureté, qui n'est atteint qu'au terme d'un voyage intérieur exigeant que Tarkovski ne prétend pas avoir achevé.

Ces rapprochements invitent donc à ne plus analyser les fols-en-Christ seulement selon le prisme intradiégétique de leur rôle dans l'économie des films. En tant qu'avatars composites du réalisateur, ils incarnent dans le cadre d'une représentation indirecte un positionnement, une posture, et un rapport au monde de l'artiste au XX^e siècle tel que Tarkovski l'entend. Il s'agit dès lors d'évaluer à nouveaux frais le regard que pose l'œuvre de Tarkovski et Tarkovski lui-même sur le monde *contemporain à sa production*, au travers de la médiation ayant lieu au travers des *yourodivie*. Seulement ainsi son caractère foncièrement politique pourra-t-il être éclairé.

V.3. Le film comme objet historiquement déterminé dans lequel le *yourodivy* porte une charge politique singulière

La critique s'est longtemps concentrée sur le caractère politique des films de Tarkovski en rapport avec le régime soviétique dans lequel ils étaient produits, ou dont ils gardaient la trace.

Antoine de Baecque dans *L'histoire-caméra* fait de l'œuvre de Tarkovski le principal exemple d'une « esthétique du démoderne⁶⁹ ». Selon ce dernier, le caractère foncièrement spirituel, religieux, et sensible à l'ancienne Russie de Tarkovski met nécessairement ses œuvres en contradiction avec l'esthétique et la pensée des dirigeants communistes d'alors, de là les nombreuses déconvenues que le réalisateur a endurées tout au long de sa carrière en URSS. Ce ne serait pas tant dans un anticommunisme affirmé qu'il faudrait chercher l'engagement politique de Tarkovski⁷⁰ que dans un univers filmique nécessairement amené à mettre en image l'échec de la modernité. Dans *Solaris* et *Stalker* en effet, l'atmosphère de dérégulation, de pourriture qui entoure les lieux (la station orbitale à demi abandonnée, la Zone abritant des épaves de véhicules et d'objets rouillés) symbolise de manière diffuse la faillite du progrès technique. Comme le précise de Baecque :

[...] le sens plus particulièrement aimanté par les éléments précédemment décrits est l'exploration d'un monde de désolation, pré ou postapocalyptique, surmilitarisé et paranoïaque, en voie de déchéance industrielle et de catastrophe environnementale, un univers obsidional et concentrationnaire dont la détermination moderne part en lambeau. A peu de chose près, il préfigure l'état de l'empire soviétique tel qu'il apparaît au grand jour lors de son effondrement brutal, entre 1989 et 1991 [...] ⁷¹.

Ce passage de l'analyse du rapport qu'entretiennent les films de Tarkovski entre la modernité, ses caractéristiques et les symptômes de son échec d'une part, à une représentation à demi voilée du

⁶⁹ Antoine de Baecque, *L'histoire-Caméra*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque illustrée des histoires » 2008.

⁷⁰ Antoine de Baecque, *L'histoire-Caméra*, *op. cit.*, p. 319-320. : « Ce qui indisposait tant les bureaucrates du cinéma soviétique qui visionnaient les films de Tarkovski n'était pas tant les attaques frontales contre le régime, ni les quelques allusions politiques, que cet « ailleurs », cet au-delà ou en-deçà de la culture communiste. »

⁷¹ *Ibid.*, p. 325.

régime soviétique d'autre part est également le chemin que suit Barthélémy Amengual et pour lequel Johnson et Petrie émettent des réserves⁷². Ainsi, pour le premier :

La science-fiction, et *Stalker* en relève tout autant que *Solaris*, assume un triple rôle chez Tarkovski. Elle supporte une polémique qui sans son garde-fou serait impossible, contre le stalinisme rémanent, disons, contre les perversions du système ; elle soutient une contestation indirecte du système en soi et de ses principes, disons du matérialisme marxiste ; elle autorise un recours à peine voilé à la pensée psychanalytique⁷³.

Deux ans après cette analyse, Tarkovski vient de réaliser *Nostalghia*, et Amengual nuance sa pensée.

Son refus du matérialisme marxiste et de toute idéologie révolutionnaire s'exprime sans ambages. [...] Ce procès il est vrai s'universalise, élargi au monde capitaliste et bourgeois. Une même condamnation assimile la volonté politique de faire autoritairement le bonheur des hommes malgré eux, l'esprit de rationalisme, l'économie hédoniste et/ou planificateur et les prétentions de la science au progrès social [...] ⁷⁴.

De fait, si l'analyse politique de l'œuvre de Tarkovski au travers du prisme de la contextualisation historique apporte un certain éclairage, Barthélémy Amengual souligne ici la nécessité d'ouvrir et d'étendre cette perspective. Car, comme l'on y est confronté en s'intéressant à la totalité de la filmographie, la mise en regard de la tonalité des films avec le contexte de production soviétique perd une partie de sa pertinence lorsqu'il s'agit des œuvres produites en Europe. Assurément, on sait combien les organes institutionnels soviétiques ont pu poser problème à la fois lors de la réalisation en URSS (le journal de Tarkovski ne manque pas de faire mention des débats incessants que le réalisateur a dû mener pour assurer le financement de ses projets, pour ensuite faire face aux demandes de censure du Goskino et enfin à l'ajournement de leur diffusion) autant que lors de sa décision radicale de ne pas retourner en Union soviétique, moment à partir duquel les autorités refuseront de laisser sa famille le rejoindre. Si ces éléments ne font pas de Tarkovski un dissident au sens courant, le bras de fer qu'il n'a cessé de mener avec le gouvernement

⁷² Vida T. Johnson et Graham Petrie, *A Visual Fugue*, *op. cit.*, p. 85. : « La réaction critique à Andreï Roublev en Occident fut très différente. Le « scandale » autour de la sortie longtemps repoussée du film, associé aux circonstances de sa projection à Cannes et à la réaction soviétique subséquente, ont mené à l'interprétation première –particulièrement en France – d'une « allégorie transparente » (Michel Ciment dans *Dossier Positif* p.79) de la situation de Tarkovski lui-même en tant qu'artiste dans l'Union Soviétique. [...] Barthélémy Amengual a vu le film comme une « allégorie » du stalinisme et une défense des libertés intellectuelles, politiques et religieuses (*Dossier Positif* p. 83-84) » / « Critical response to Andreï Roublev in the West was very different. The « scandal » around the long-delayed release of the film, together with the circumstances of its screening at Cannes and the subsequent Soviet reaction, led to its initial interpretation - especially in France - as a « transparent allegory » (Michel Ciment in *Dossier Positif* p. 79) of Tarkovsky's own situation as an artist in the Soviet Union [...]. Barthélémy Amengual saw the film as an « allegory » of Stalinism and a defense of intellectual, political and religious freedom (*Dossier positif* p. 83-84). »

⁷³ Aldo Tassone, *op. cit.*, p. 258.

⁷⁴ Barthélémy Amengual, *Du Réalisme au cinéma*, Paris, Nathan, 1997, p. 273.

de son pays n'a pu que renforcer une indifférence déjà présente vis-à-vis du système de pensée soviétique. Comme le résume Helbock,

Tarkovski ne devrait pas être défini comme un dissident, mais plutôt comme un artiste dévoué à son art. Il tolérait les conditions de l'union Soviétique tant que celle-ci l'autorisait plus ou moins à créer les films qu'il voulait faire. [...] Son usage répété et remarquable des thèmes et imageries religieux et spirituels dans ses films est en conflit avec les politiques athées de l'Union Soviétique. Néanmoins, bien que ces thèmes puissent suggérer que ses films sont subversifs par nature, il marque peu d'intérêt pour leurs implications politiques⁷⁵.

Néanmoins, à partir de la période d'exil, les films ne sont plus soumis à un contexte de production soviétique, lequel est le nœud des réflexions que nous venons de mettre en regard. Comme il le déclare à Londres, Tarkovski est philosophiquement autant opposé au communisme qu'au matérialisme capitaliste auquel il est confronté à l'Ouest dans sa vie quotidienne et dans la nécessité de trouver des financements auprès d'acteurs privés soumis à la logique de marché. Aussi l'œuvre de Tarkovski ne s'oppose-t-elle pas seulement à la vision soviétique, mais à toute les idéologies dominantes de l'époque.

C'est la raison pour laquelle, en plus de l'analyse politique contextualisée historiquement, il convient d'ajouter une analyse politique contemporaine, ne prenant pas seulement en compte la vision d'un monde bipolaire ayant cours durant la Guerre Froide. C'est ainsi décortiquer la pertinence au présent de la filmographie tarkovskienne, l'acuité toujours valide de son regard sur la civilisation moderne.

Si l'on souhaite sortir de l'impasse posée par la question du caractère volontaire ou non des contenus politiques dans les films et la vie d'Andreï Tarkovski, il convient d'assumer le postulat d'une dimension politique malgré le réalisateur. C'est bien en effet ce qui transparait dans les ouvrages qui lui sont consacrés : Tarkovski n'a jamais souhaité cette posture de dissident qui lui a été attribuée à partir de son exil, et a toujours regretté les complications qu'engendraient les institutions soviétiques autant que l'impossibilité de revoir son pays natal⁷⁶. Ainsi, le réalisateur ne peut être qualifié ni de militant, ni de partisan. Le cinéma de Tarkovski n'entretient donc qu'un

⁷⁵ Gus Helbock, *A Historical Analysis of the Films of Andrei Tarkovsky in Relation to the Post-Thaw Soviet Movement*. Thèse de doctorat, Histoire, Haverford College, 2017, p. 49. : « Tarkovsky should not be defined as a dissident, but rather as an artist committed to his craft. He tolerated the conditions of the Soviet Union while they more or less allowed him to create the films that he wanted to make. [...]His frequent and noticeable use of religious and spiritual themes and imagery in his films are at odds with the atheistic policies of the Soviet Union. However, although these themes may suggest that his films are subversive in nature, he is less interested in their political implications. »

⁷⁶ Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé*, op. cit., p. 296. : « J'ai toujours défendu les intérêts du cinéma soviétique. Vous n'êtes pas sans savoir que mon image publique et mon comportement pendant ces voyages sont irréprochables. Je ne peux d'ailleurs même pas m'imaginer une attitude différente envers mon activité à l'étranger, car il s'agit là de conscience et de convictions. [...] Je ne suis pas un larbin, mais un artiste et un citoyen soviétique. »

rapport extrinsèque et inessentiel avec son contexte politique historiquement déterminé, avec « la politique ». Pourtant, il convient de discerner la politique *du politique*, suivant en cela la distinction proposée par Jacques Rancière dans *Aux bords du politique*⁷⁷. Le politique, au sens où le définit Rancière, est la rencontre de deux processus hétérogènes : d'une part, l'organisation des individus en une communauté régie par une hiérarchie distribuant à tous leurs parts et leurs places (ce que Rancière appelle la *police*), et d'autre part les dynamiques d'émancipation qui mettent en cause cette hiérarchie.

Or, la plupart des films de Tarkovski mettent en jeu le rapport entre ces deux processus hétérogènes, sous la forme d'un rapport entre dispositifs « policiers » et individus marginaux ou réfractaires : l'armée et un enfant, dans *l'Enfance d'Ivan* ; les infirmiers et Alexander, dans *Le Sacrifice* ; la police et Domenico, lors de la scène de la libération de sa famille dans *Nostalghia* ; l'armée et un passeur, dans *Stalker* ; l'histriion et les les gens d'armes, dans *Andreï Roublev*. On est à chaque fois en présence d'un champ fortement polarisé d'une part par un pouvoir étatique, centralisé, une institution disciplinaire ou répressive, un dispositif policier, et d'autre part un individu marginal, hors normes, instable, subversif, ou bien parfois passif, mais témoin.

Pour affiner cette opposition entre pouvoir et contre-pouvoir, on peut reprendre le lexique de Gilles Deleuze dans *Mille Plateaux*. Le champ est alors polarisé par l'opposition entre des « appareils d'État » d'une part (armée, police, hôpital, etc.) et d'autre part des « machines de guerre nomades⁷⁸ ». Or, le propre des « appareils d'État » selon Deleuze est de produire un « espace strié », c'est-à-dire un champ orthonormé, contrôlé, surveillé, hiérarchisé. Un espace strié, c'est un espace où les déplacements doivent obéir, pour être permis et légaux, à certaines règles, lois, codes. Cet « espace strié » est incarné de manière exemplaire par le périmètre militaire qui entoure la Zone : on y voit des câbles et des tuyaux, des éclairages électriques, des grillages, des rails de chemin de fer, un dédale de routes, des échelles, des échafaudages, des piliers [Fig. 18]. C'est un espace saturé de lignes verticales et horizontales qui le strient. Un soldat en motocyclette va et vient, surveillant l'espace. Aux croisement de ligne de force dans le cadre s'ajoutent de nombreux surcadrages. Ainsi, après s'être réfugié dans un hangar avant de mettre en route la draisine, le Stalker est aperçu à travers l'ouverture d'une fenêtre, avant qu'un cut ne mette en scène un personnage courant sur les rails à travers un grillage, comme s'il était emprisonné dans un réseau : le périmètre est un espace totalitaire, inhumain, qui asphyxie l'homme. En dernière instance, le Stalker et ses compagnons doivent passer par une borne-frontière de fils barbelés obliques.

⁷⁷ Jacques Rancière, *Aux bords du politique*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2004.

⁷⁸ Gilles Deleuze, *Capitalisme et schizophrénie 2: Mille Plateaux*, Paris, Minuit, coll. « Critiques », 1980, p. 434.



Fig. 18 - *Le cordon sanitaire marquant l'entrée dans la Zone*

Le Stalker est un passeur. Il sait naviguer l' « espace strié » du périmètre en restant sous le radar, il sait brouiller les codes, les lignes, il sait transgresser les frontières. Le Stalker correspond à ce que Deleuze appelle le « nomade » : il ne se déplace pas dans le périmètre selon les règles prédéfinies, mais en traçant des « lignes de fuite ». Andreï Roublev est aussi, à sa manière, une figure nomadique : pèlerin, il est emporté dans une errance à travers les steppes d'une Russie qui peine à s'unifier, à se centraliser en Etat. La ligne de fuite du *yourodivy* nomade — passeur ou pèlerin — fait effraction dans l'espace orthonormé du pouvoir. Réfractaire par sa nature même, mobile et errant, il finit parfois capturé ou réprimé par les appareils d'Etat qu'il déstabilisait, comme Alexander arrêté par des infirmiers ou Domenico par la gendarmerie.

Dans le lexique établi par Deleuze, la forme spatiale qui correspond au nomade n'est pas l'espace strié, mais l' « espace lisse⁷⁹ », un espace rhizomatique, décentré et sans État, une steppe. De même que le périmètre militaire incarne l'espace strié, la Zone incarne l' « espace lisse ». L'espace strié est celui dans lequel les déplacements sont soumis à un code strict définissant le légal et l'interdit. L'espace lisse est au contraire un espace où aucun chemin n'est tracé d'avance. Dans la nature sauvage succédant à une habitation humaine de la Zone, aucun chemin n'apparaît : le Stalker

⁷⁹ Gilles Deleuze, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 592.

découvre la voie en jetant devant lui un écrou attaché à une corde. C'est la Zone elle-même qui lui montre le chemin à prendre. Aussi l'espace lisse est-il rhizomatique⁸⁰, tout point étant connecté à tout autre point : c'est pourquoi à un moment le Professeur, retournant en amont récupérer son sac qu'il avait égaré, est rejoint en aval par l'Ecrivain et le Stalker, qui croyaient l'avoir pourtant dépassé. Dans le cordon sanitaire entourant la Zone, chaque déplacement obéit à un code rectiligne, vertical, horizontal ou oblique, créant un réseau asphyxiant. A l'inverse, « dans la Zone il n'y a pas de ligne droite » dit le Stalker. Le passeur nomade se retrouve dans l'espace lisse de la Zone comme dans son élément propre.

Ce qui est donc politique dans le cinéma de Tarkovski, c'est son « esthétique » au sens de Rancière. Celui-ci définit l'esthétique comme l'art de découper l'espace, le temps, le perceptible, le pensable et le faisable, de distribuer les mouvements dans l'espace, de répartir le visible et l'invisible. L'esthétique concerne les formes légales qui organisent *a priori* l'expérience sensible du monde que nous avons en commun. Or, on vient de voir que dans *Stalker* Tarkovski met en scène un passeur qui traverse un « espace strié », périmètre policé et normé, en transgresse les codes, s'en émancipe et s'en libère, pour parvenir à un « espace lisse », la Zone, qui implique un tout autre rapport à l'espace, au temps, à autrui et au désir. Ce qui est « politique » dans le cinéma de Tarkovski c'est donc son esthétique : le nouveau « partage du sensible⁸¹ » qu'il offre, l'autre manière d'habiter l'espace et de déployer le temps qu'il propose, les lignes de fuite nomades qu'il esquisse, et la déstabilisation des dispositifs policiers et des appareils d'État qui en résulte. C'est l'esthétique de Tarkovski qui est intrinsèquement politique, au sens *du* politique défini par Rancière.

Ce qui se fait jour dans les propos de Tarkovski et ceux qu'il prête à ses personnages, c'est l'opposition à un monde contemporain fondamentalement déshumanisant. Il n'est pas étonnant alors que ce soit les *yourodivie* qui se fassent les premiers représentants de ce choix radical. Marginalisés, fous au moins en apparence, c'est sur ces individus que s'exprime avec le plus de force le rejet de la société. Ce n'est pas seulement de l'incompréhension que les autres humains éprouvent à l'égard des fols-en-Christ, mais de l'hostilité. Parce qu'ils posent un regard différent sur l'ordre des choses, et qu'ils se mettent parfois volontairement en retrait, les *yourodivie* sont exclus de la communauté politique des hommes. Par les idéaux moraux qu'ils portent (d'espoir, de bienveillance, d'amour, d'expansion du royaume de la beauté artistique censée réunir à nouveau les individus ; lesquels sont atemporels), la contemporanéité des luttes en jeu entre les *yourodivie* et la société demeure pertinente encore de nos jours, indépendamment de l'époque supposée durant laquelle se déroule

⁸⁰ Gilles Deleuze, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 5.

⁸¹ Jacques Rancière, *Le partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000

l'action, qu'il s'agisse d'un passé lointain ou d'un futur proche. Cette contemporanéité dérive de la conscience très forte chez Tarkovski du devoir de l'artiste dans sa relation au présent. Si le réalisateur s'est trouvé malgré lui mis en opposition avec le monde qui l'entourait, les *yourodivie* se retrouvent jetés malgré eux dans ce monde. De fait, ils ne sont pas seulement en lutte avec les dilemmes que posent à eux-même leur foi, leur quête de spiritualité et leur cheminement vers l'accomplissement de leur individualité, mais aussi avec la société. Ils tentent de réintroduire l'humanité dans une société construite par les hommes mais qui paradoxalement les asphyxie.

Les *yourodivie* sont donc les principaux acteurs d'un rapport de force entre un pouvoir dominant, autoritaire et violent émanant de la société et le contre-pouvoir qu'ils incarnent. En effet, si la question du monde apocalyptique dans lequel les *yourodivie* évoluent a déjà été adressée du point de vue du milieu dans lequel la parole peine à émerger, naturellement cette violence s'exerce également sur les hommes : l'individu ne peine pas seulement à retrouver son humanité, il évolue dans un monde où la souffrance est omniprésente.

La mise en scène de cette violence s'effectue selon un mode direct ou indirect. Dans *Andreï Roublev*, la représentation du pouvoir est des plus explicites. A la figure du peintre d'icônes, artiste novateur décidé à faire don de son art et de sa personnes aux hommes et à Dieu, s'opposent les seigneurs, représentants de l'ordre politique, motivés par la vénalité et occupés à gérer les contingence du présent. La mise à sac de la cathédral de Vladimir, au milieu du film, représente le *climax* du récit. Le seigneur local a trahi sa patrie et sa fratrie en s'associant à l'envahisseur tatar, venu piller la cathédrale dans laquelle Roublev peint depuis des mois. L'innocence de la population est totale : réfugiée dans le bâtiment, elle prie jusque'à ce que les portes soient forcées et que l'envahisseur se livre aux pires exactions. L'injustice du moment rend prégnante la cruauté et la violence de l'autorité dans une scène qui n'est pas une bataille mais un massacre : la population est passive tout comme Roublev qui, dans chaque plan, marque par la lenteur de sa déambulation dans la cathédrale une forme de soumission à la domination des puissants. Le réalisme de la scène lorsque, durant le moment le plus intenable, un homme au centre du cadre pousse un cri étouffé tandis qu'on lui fait avaler durant plusieurs secondes du métal en fusion, achève ce moment manichéen : d'un côté les puissants, impies, en proie à une violence gratuite, insensibles à l'art et à l'humanité ; de l'autre la population, faible, religieuse et paisible, et le groupe de peintres mené par Roublev. Le pouvoir politique est nettement réduit à sa dimension coercitive : susceptible de toutes les atrocités lorsqu'il n'est pas contrebalancé, ses décisions peuvent engendrer des évènements d'une violence hyperbolique, que l'usage du grand angle durant cette scène rend sensible. La mise en scène critique d'un pouvoir politique dérégulé et dominateur, si elle est rarement aussi directe, n'en est pas moins présente avec constance dans les autres films. Ainsi, le *Stalker*, qui porte les

stigmates (bandeau, cicatrice) de son emprisonnement consécutif à sa volonté de se rendre dans la Zone, lieu dans lequel il peut retrouver son humanité précisément car la société industrialisée l'a déserté, n'échappe pas à la violence des individus qui font pénétrer le monde extérieur dans la Zone. Le Professeur, dont le nom le réduisant à sa fonction fait de lui une incarnation de la science et de la pensée rationnelle en général, confronte le protagoniste à une nouvelle épaisseur de pouvoir. En négligeant obstinément les conseils du Stalker, en refusant catégoriquement la quête qu'il propose, il confirme à ce dernier la perte définitive de toute foi en l'humanité. Enfin, son but ultime, la destruction de la Chambre des désirs, revient à annihiler par la technique le seul refuge de l'être faible qu'est le passeur. De la même manière, dans *Nostalghia*, Domenico est systématiquement encerclé par des acteurs directs de son exclusion, autant les villageois qui l'empêchent de traverser le bain thermal que la police qui intervient pour libérer sa famille ou qui arrive lors de son immolation. Enfin, Alexander, pris dans la solitude d'une famille rongée par les jalousies, les intérêts bourgeois et l'argent, est en dernier lieu appréhendé par du personnel médical et emmené de force.

Face à ce pouvoir, les *yourodivie* sont le point d'achoppement moral, et jouent le rôle de contre-pouvoir. Ils s'opposent en effet systématiquement à l'injustice inhérente aux formes de pouvoir. Parallèlement aux modes d'expression dudit pouvoir, leur opposition est soit indirecte soit directe. Ainsi Roublev, pour défendre la simple d'esprit qu'un homme emmène lors du sac de Vladimir, probablement pour abuser d'elle, le poursuit et le tue à l'aide d'une hache. Mais plus souvent ce refus ne se fait pas selon une voie directe. En vérité, les actes de foi dont sont capables les *yourodivie* sont l'expression la plus haute de leur opposition au pouvoir. En agissant hors des cadres sociaux prescrits par le pouvoir, ils manifestent sa caducité, que ce soit en s'immolant, en emmenant des visiteurs dans une zone interdite ou en allant coucher avec une supposée sorcière. La quête personnelle du sacré dans laquelle ils sont engagés est ainsi le premier maillon d'un enchaînement de stades dont l'aboutissement les inscrit dans le politique. A partir de ces instants, la quête personnelle entraîne un appel au retour de ce sacré, c'est-à-dire, puisque le sacré est toujours présenté aux antipodes des valeurs promues par la société mortifère, un retour à l'humanité. Tarkovski fait donc jouer aux *yourodivie* le même rôle que celui qu'il attribue à l'art dans le monde moderne. Toute la puissance de l'art réside pour lui en sa capacité à redonner foi en l'homme, et donc lui offrir l'opportunité de s'opposer à la société qui exerce un pouvoir déshumanisant pour l'individu. Il n'est pas étonnant alors que Barthélémy Amengual peine à donner un contenu exact à ce que Tarkovski entend et représente de la foi⁸². C'est que la foi appelle une posture de sensibilisation et d'écoute au monde, celle-là même que le cinéma est censé offrir au monde selon

⁸² Barthélémy Amengual, *Du Réalisme au cinéma*, op. cit., p. 274-276.

Tarkovski. Il se joue donc au sein de ces films un rapport de force : celui de la force du faible face à la violence systémique d'une civilisation fondée sur la puissance et la possession matérielles. La filiation entre Tarkovski, sa conception de l'artiste, la capacité de l'art à redonner foi dans le monde, et les fols-en-Christ qui incarnent dans les œuvres l'ensemble de ces liens, confirme l'acuité présente de son discours critique.

In fine, ce qui fait des *yourodivie* dans l'économie des films, mais aussi des films en tant qu'objets culturels, des éléments hautement politiques, c'est leur volonté de réhumaniser les hommes, privés par le pouvoir et à tous les niveaux, de leur humanité.

Chapitre VI. Un discours qui déborde le cadre diégétique

Cette performativité de l'art, Tarkovski tente donc de la mettre en pratique à l'échelle de sa propre création. Le bagage symbolique, politique, discursif et esthétique que portent les *yourodivie* sert cette foi en la possibilité pour l'art de rétablir le spectateur dans sa dignité d'être humain, c'est-à-dire de lui redonner le sens du sacré. Aussi il s'agira de voir dans quelle mesure les spectateurs sont conscientisés comme destinataires des fol-en-Christ, et quelle quête leur est proposée.

VI.1. Le spectateur, destinataire ultime du discours du fol-en-Christ

Tarkovski a toujours pensé le rapport qu'entretiennent ses spectateurs avec ses films. *Le Temps scellé* s'ouvre ainsi sur les lettres de spectateurs que le réalisateur a reçues, dont il loue la clairvoyance. Il insiste également sur la pluralité de milieux sociaux d'où sont extraits ces personnes. Tarkovski conçoit de fait son cinéma comme exigeant, ce qu'il associe au respect pour le public, mais certainement pas élitiste, ouvert à tout individu décidé à en recevoir émotionnellement et sensiblement le contenu.

En tant que personnages de premier plan, les *yourodivie* sont au sein du corpus les figures prenant bien souvent en charge cette transmission, par le biais soit de l'identification soit de la confrontation.

L'identification du spectateur au *yourodivy* se déploie sur deux niveaux. Premièrement, en tant qu'êtres habités par le doute, confrontés à l'exclusion, en souffrance, ils suscitent l'empathie, la pitié, mais également la curiosité active du spectateur, toujours interloqué par les motivations intérieures qui les poussent à l'action. Lorsqu'il ne fait pas l'objet d'une identification aussi directe, le comportement du *yourodivy* est ressenti au travers des autres personnages qui l'accompagnent.

Le spectateur suivra alors le chemin emprunté par les compagnons du fol-en-Christ : l'interrogation, puis la confusion et éventuellement l'indifférence, la révélation ou l'affection.

C'est précisément l'évolution que suit Maria à l'égard d'Alexander. A l'origine simple domestique dans le foyer, la venue soudaine d'Alexander chez elle semble au premier abord l'apeurer. Aiguillonnée par la curiosité, elle lui demande à plusieurs reprises ce qui se passe, sans que ce dernier ne fournisse de réponse claire. Ce dernier, terrorisé reprend progressivement ses esprits tandis que Maria, dans un geste symbolique, l'accueille chez lui en procédant à un lavement des plaies consécutives à sa chute de vélo. Tel le Christ, Alexander est tout d'abord *reçu*, avant de pouvoir livrer l'enseignement de la parabole du jardin. La sympathie et la curiosité se mêlent chez Maria qui, sanglotant, demande à nouveau sans obtenir de réponse si sa mère a vu ledit jardin. Mais Alexander, pressé par le temps, l'entraîne dans son acte de foi. Maria, prenant alors une posture maternelle, rassure Alexander prostré. Comme illuminée, elle semble atteindre à cette compréhension non verbale qui est le mode premier des *yourodivie*, en répétant : « Je sais, je sais. » Ces deux niveaux d'identification participent donc d'un lien fort et privilégié entre *yourodivy* et spectateurs.

Cette identification est elle-même redoublée par une forme de confrontation mise en œuvre au sein de la mise en scène. Il est notable en effet que le regard caméra soit, au sein du corpus et dans l'œuvre de Tarkovski en général, un artifice scénique si fréquent. L'effet de surprise et d'étrangeté qu'il suscite véhicule une variété d'émotions enrichissant la relation du spectateur aux personnages. L'on peut ainsi distinguer une pluralité d'ambiances lors de ces face-à-face avec les fols-en-Christ.

Dans le dialogue entre Théophane et Roublev faisant suite au sac de la cathédrale, le champ-contrechamp n'est ainsi pas strictement dans l'axe des deux personnages. Au moment où Andreï déclare : « Tu avais raison », concernant le pessimisme sombre de son ancien maître à propos de l'humanité, l'iconographe fixe la caméra. Le statut du dialogue est à ce moment suspendu : Roublev paraît s'adresser à une audience, en l'occurrence le spectateur. Il exprimerait alors une parole intérieure : si l'on n'adhère pas à la présence effective du spectre, alors Roublev parle avec lui-même et monologue. C'est donc au moment du doute puis de la résignation que le spectateur est directement convié. Pris à témoin, il devient conséquemment acteur de la suite des événements. De la même manière, dans *Stalker* se met en œuvre un jeu fragmenté et pluriel des regards caméra prenant également à témoin un spectateur. Lors de l'exploration du tunnel, l'Ecrivain se tourne subitement face à la caméra et déclare : « Lancez le boulon au moins. » Orienté vers un hors-champ, le spectateur joue ici le rôle du lieu, singulier, inconnu. Métaphoriquement, il devient une direction, un aller vers, que le silence immédiat qui suit cette réplique transforme en peur, en incertain absolu. La femme du *Stalker*, après son retour, se tourne elle littéralement vers le spectateur dans une scène

qui brise le quatrième mur en nous parlant : « Voyez », dit-elle au début de sa tirade. Nous sommes ainsi intégrés à l'univers filmique, amenés à partager les doutes, les souffrances, mais aussi la foi de la femme du Stalker qui est prête à le suivre et a rompu sa relation avec sa mère par amour pour ce dernier. Quant au mari lui-même, un bref moment son regard croise le nôtre, lorsqu'il émerge du rêve au bord du ruisseau. Tête renversée, le cadrage symbolise un chamboulement interne qui contamine l'espace : sa face semble inhumaine, et son regard interrogateur fixe un témoin hypothétique comme pour s'assurer de sa réalité. Il est frappant qu'aucun autre regard caméra ne provienne du Stalker, comme pour mieux symboliser l'absence de communication avec ceux chez qui il espère restaurer la foi. Même lors du dernier plan du film, Ouistiti, sa fille, ne regarde pas la caméra. Seule la preuve ultime mais ambiguë que le miracle peut exister et qu'il ne faut qu'y croire s'incarne dans les verres qui successivement donnent l'impression de crever l'écran peu avant leur chute. Enfin, dans *Nostalghia*, chaque regard caméra de Gortchakov précède les scènes en noir et blanc figurant un souvenir réel ou fantasmé de sa demeure, sa femme et ses proches. Il est alors possible d'interpréter la systématisme du regard caméra comme une porte ouvrant sur la mémoire du protagoniste, dont on sait qu'elle est par essence inatteignable.

Ainsi, ce qui se joue entre les *yourodivie* et les spectateurs se fait toujours sur le mode de la tentative de partage, de faire communauté, comme le tente l'artiste avec ses œuvres. Plus encore, le lien tissé, l'appel ou l'adresse qui sont par moment proposés à l'audience font de cette relation une invitation. Invitation à remédier aux maux qui détruisent le monde et les individus, et dont les *yourodivie* portent l'analyse et la souffrance. C'est un appel à un homme à venir, capable de changer, qui, comme le souligne Robert Bird⁸³, peut écouter sa propre sensibilité. En d'autres termes, une invitation à se faire, nous aussi, pèlerins.

VI.2. L'ambiguïté du *yourodivy* : moteur d'une réflexion active du spectateur et d'une multiplication des discours critiques

On l'a dit, l'ambiguïté du *yourodivy* entre en conflit avec la volonté d'un spectateur à la recherche d'un sens unique et clairement lisible dans le film. De fait, les *yourodivie* parlent de ce qui dépasse l'homme, de ce qui ne peut être univoque car ne relevant pas du sens commun ni de l'ordre des vérités générales. Le fol-en-Christ se fait l'humble pèlerin de questionnements

⁸³ Robert Bird, *Andrei Tarkovsky, Elements of cinema, op. cit.*, p. 123. : « Ceci suggère que si un quelconque programme éthique ou métaphysique peut être imputé à Tarkovski, c'est celui de cultiver une attention patiente et une appréciation des invisibles maillages de vie présents dans chaque instant. » / « It suggests that if any ethical or metaphysical programme can be ascribed to Tarkovsky, it is that of cultivating a patient attention and appreciation of the unrepresentable tissues of life within each present moment. »

métaphysiques et d'une sensibilité desquelles la société se détourne. Ainsi, au cheminement spatial et mental du *yourodivy* correspond le cheminement intellectuel du spectateur, tel que Tarkovski le désire lui-même. Pour toutes ces raisons, le spectateur désireux de sens est entraîné dans la remise en cause du bien-fondé des normes sociales et de la culture scientiste que les discours des *yourodivie* dénoncent et dont on vient de montrer qu'ils lui étaient également destinés. En ce sens, ces discours dépassent le cadre diégétique des films.

De fait, le contenu des discours et le profil de leurs locuteurs concourent à l'émergence d'un individu critique. Premièrement, le spectateur a toutes les raisons d'être interloqué par le *yourodivy*, individu par essence singulier, inhabituel et énigmatique. Deuxièmement, il est l'auditeur de discours eux-mêmes critiques, dont on a établi la force émotionnelle et la filiation avec la critique qu'Andreï Tarkovski formule du monde dans lequel il vit. Enfin, le spectateur peut être à l'origine d'un métadiscours critique à plusieurs niveaux. D'une part, au travers de l'identification au fol-en-Christ, il est en mesure de ressentir les maux inhérents à la non-appartenance à la société et de questionner la légitimité de cette dernière, qui se prive d'individus représentés comme les détenteurs d'une sagesse à mieux entendre. D'autre part, il est invité à demeurer sensible à la complexité de tout homme, à son indépassable étrangeté, et à accepter cette altérité comme ne pouvant jamais être intégralement saisie par la raison. Enfin, à terme, c'est la légitimité d'un type de spectateur et sa prétention totalisante à épuiser le sens d'une œuvre qui est remise en cause. Les personnages de *yourodivy* invitent à un travail d'humilité face aux exigences d'une authentique quête de sens à donner à son existence. Leurs discours incitent à mesurer l'incommensurable dépassement de soi et le poids qu'implique la reconnaissance honnête du tiraillement moral opposant les contraintes prosaïques du monde séculier et les idéaux de la foi.

Individus en retrait de la société, les *yourodivie* n'en sont pas moins hantés par la volonté de partager le savoir intime qu'ils acquièrent par le biais d'une sensibilité qu'ils sont les seuls à pouvoir développer. L'émergence de leur parole, compliquée par un contexte qui ne lui est jamais favorable, a lieu lors de scènes aux accents miraculeux qui font des discours des fols-en-Christ des moments épiphaniques conférant à leur locuteur l'aura de personnages prophétiques. Pour autant, ces discours se heurtent au refus et à l'incapacité d'entendre de leurs destinataires. Cette incommunicabilité est à l'origine de la souffrance tragique déchirant les fols-en-Christ. *In fine*, on a montré dans quelle mesure c'est le spectateur lui-même qui est le destinataire de ces discours ; c'est sur lui que repose la responsabilité de ne pas suivre le contre-exemple des membres de la société représentés dans les films. Le contenu même de ces discours, en appelant à l'émergence d'une sensibilité renouvelée au monde, au retour d'une foi et des questionnements métaphysiques aux antipodes de l'usage dominant de la seule raison apparaît comme le prolongement de la vision du

réalisateur. C'est dans cet appel que réside l'un des aspects les plus politiques du cinéma tarkovskien. Par delà la raison, les *yourodivie* incitent à accepter le paradoxe et l'alliance des contraires qu'interdit la logique, à entendre la cohabitation de la raison et de la folie que défend Domenico.

Plus que des œuvres à message — ce qui serait l'opposé de la volonté tarkovskienne — les discours des *yourodivie* sont les vecteurs d'une polysémie s'inscrivant dans une expérience et une progression qui dépasse la question du langage et de la spéculation intellectuelle du spectateur.

Troisième partie

Une esthétique redoublant l'ambiguïté ontologique du *yourodivy*

Si l'on a établi dans quelle mesure les *yourodivie* se présentent comme des individus dont l'insaisissabilité est fondamentale et au cœur du fonctionnement des films, encore faut-il remarquer que cette ambiguïté se joue à plusieurs niveaux. Nombreuses sont les études qui se sont penchées sur les différents régimes d'image et les réseaux symboliques à l'œuvre dans les films de Tarkovski, notamment concernant les questions de polychromie et celles s'intéressant à la récurrence des quatre éléments dans les films. Toutes concluent à l'impossibilité d'organiser en système le sens de ces éléments formels d'un film à l'autre et ainsi de le figer et préfèrent une approche en réseau. Dès lors, ces questions permettent à la fois de préciser la spécificité formelle de chacun des films tout en tissant des liens entre eux. L'objet de cette partie est d'appliquer partiellement ces approches à la question des *yourodivie* dans une perspective plus spécifiquement esthétique et formelle. Ces derniers appartenant à ces réseaux, il s'agira de proposer une interprétation dans laquelle l'esthétique générale de chacun des films, loin de simplement expliciter le sens du rôle et des actions que l'on peut donner aux *yourodivie*, le redouble voire le contrarie. Enfin, ce degré supplémentaire et concomitant de complexité permettra de penser la construction d'une posture spectatorielle dans laquelle le public se trouve investi d'une tâche active que la troisième partie de ce travail permettra d'approfondir : celle de construire pour lui-même un sens au *yourodivy*.

Chapitre VII. Significations incertaines de la polychromie dans l'œuvre de Tarkovski

L'usage de la couleur ou du noir et blanc ne ressortit pas, dans l'œuvre de Tarkovski, à une logique d'évolution technologique des pratiques qui a vu la majorité de la production cinématographique se tourner vers la seconde option à partir des années 1960. Bien au contraire, à l'exception de *L'Enfance d'Ivan*, son premier film, Tarkovski et ses directeurs de la photographie se sont attachés à ce que l'on pourrait appeler une polychromie, dans la mesure où chacun des films du corpus mêle le noir et blanc et la couleur (plus ou moins désaturée) ou le sépia. La question du statut et des significations à accorder à ces choix demeure essentielle, tant la singularité et la constance avec laquelle ces différentes techniques sont intégrées à chaque film provoquent, chez le spectateur, une défamiliarisation. De fait, une fois le film commencé, en noir et blanc ou en couleur, le passage soudain à un autre régime colorimétrique provoque chez le spectateur un sentiment

d'étonnement, d'étrangeté, et engendre une brèche dans le pacte fictionnel. Dès lors, le passage de l'un à l'autre de ces régimes devient signifiant. C'est cette signifiante qu'il s'agit de mettre au jour, dont la plurivocité complexifie davantage l'ambiguïté structurelle du *yourodivy*.

Tarkovski est le premier à développer sa pensée sur l'usage et la valeur qu'il accorde au noir et blanc, inversant la conception usuelle contemporaine selon laquelle la couleur serait le marqueur d'un réalisme plus véridique. Tout d'abord dans un entretien accordé en 1969 à l'occasion de la sortie d'*Andreï Roublev*, lors d'une question concernant le passage soudain du noir et blanc à la couleur lors de l'épilogue, il affirme :

L'apparition de la couleur à la fin d'un film en noir et blanc a permis d'établir un rapport, une corrélation, entre deux notions différentes. Au fond, voici ce que l'on a voulu dire : le cinéma noir et blanc est le plus réaliste car selon moi, le cinéma en couleurs n'a pas encore atteint le stade du réalisme, il ressemble toujours à une photo et, dans tous les cas, est exotique. L'homme, physiologiquement, est incapable dans la vie d'être frappé par la couleur s'il n'est pas un peintre, s'il ne recherche pas volontairement les rapports des couleurs, s'il n'est pas spécialement attiré par la couleur. Or, ce qui importait pour nous, c'était de relater la vie. Pour moi la vie se traduit au cinéma par des images en noir et blanc⁸⁴.

Le réalisateur pose donc le postulat d'un cinéma en couleur qui serait trop coloré, alors même que l'expérience quotidienne de chacun repose sur une inattention permanente aux variations du monde qui nous entoure. Dans cette conception, c'est le noir et blanc, et seulement cela, qui est à favoriser si l'on veut rendre compte d'une scène réaliste qui fasse écho à la conscience du spectateur. Ce point est encore développé presque deux décennies plus tard dans le *Temps Scellé* :

La perception de la couleur est un phénomène physiologique et psychologique, auquel, en règle générale, l'homme ne prête pas une attention particulière. La valeur picturale d'un plan (qui n'est souvent que la conséquence mécanique de la qualité d'une pellicule) charge l'image d'une convention supplémentaire, que celui qui tient à l'authenticité doit encore surmonter. Il s'agit de neutraliser la couleur pour qu'elle n'exerce pas d'influence sur le spectateur. Car si la couleur devient la dominante dramatique du plan, c'est que le réalisateur et le chef opérateur ont emprunté des moyens propres à la peinture pour influencer l'auditoire. [...] Peut-être faudrait-il neutraliser l'effet actif de la couleur en alternant les séquences couleurs avec des séquences monochromes, pour alléger, estomper l'impression produite par tout le spectre... On pourrait croire que la caméra ne fait que fixer la vie réelle sur la pellicule : alors pourquoi la photographie en couleurs a-t-elle presque toujours une apparence d'imitation ou de faux ? C'est qu'il manque dans la reproduction mécanique de la couleur la main de l'artiste. Il y perd son rôle d'organisateur, il ne choisit plus. [...] Si étrange que cela puisse paraître, et quoique le monde soit tout en couleurs, la reproduction en noir et blanc est plus proche de la vérité psychologique, naturaliste et poétique d'un art fondé avant tout sur les propriétés de la vue⁸⁵.

Non seulement l'image en couleur perdrait de sa charge émotionnelle, mais encore elle priverait l'artiste de son contrôle et des moyens expressifs propres à son art. En ce sens, elle représenterait un

⁸⁴ Michel Ciment, Luda et Jean Schnitzer, « L'artiste dans l'ancienne Russie et dans l'U.R.S.S nouvelle : entretien avec Andreï Tarkovski », *Positif*, n°109, octobre 1969 in Vincent Amiel, Michel Ciment (dir.), *Andreï Tarkovski*, Paris, Rivages, 1988, p. 90.

⁸⁵ Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé*, op. cit., p. 165-166.

risque d'affaiblissement du cinéma, contre lequel la solution que Tarkovski propose et applique serait précisément la désaturation de la couleur et son usage ponctuel. Plusieurs conclusions peuvent être tirées de ces propos. D'une part, la désaturation serait le palliatif à l'usage résigné de la couleur⁸⁶ pour lui rendre son réalisme psychologique. D'autre part, si le noir et blanc était le régime le plus naturaliste, Tarkovski aurait tendance à réserver la couleur dans toute sa gamme chromatique et le sépia à la figuration de moments exceptionnels, oniriques, fantastiques, plus en phase avec la représentation de la subjectivité d'un *yourodivy*. Pourtant, ces théories sont loin de correspondre à leur mise en oeuvre dans les films, et ce sont précisément ces écarts qu'il s'agit d'étudier afin de comprendre ce qu'ils suggèrent du rapport des fols-en-Christ au réel.

VII.1. Le sens métaphysique de la couleur : la Zone dans *Stalker*

La Zone de *Stalker* apparaît comme l'un des lieux dans l'oeuvre de Tarkovski où la couleur est utilisée avec le plus d'entière, sans la désaturation que l'on retrouve dans ses autres films. En considérant la Zone comme un lieu mystérieux, proprement hors du commun comme le suggère le carton inaugural du film, alors l'utilisation de la couleur semble répondre à la conception qu'en a le réalisateur : un régime chromatique à l'opposé de tout réalisme et qui recèle, dans sa facticité, toute son étrangeté. Si l'on sait que *Stalker* devait à l'origine être intégralement filmé en couleur, et que suite à un accident provenant de la pellicule importée ou lors du développement, une grande partie de ce qui avait été tourné a été perdu ce qui a obligé à revoir, sur le plan financier, la part qu'occupe la couleur, on remarque que Tarkovski a veillé, comme il l'indique dans le *Temp Scellé*, à ne pas perdre la main sur le rendu final. Le travail d'étalonnage a ainsi poussé la gestion de la couleur à l'opposé de toute « neutralisation ». Bien au contraire, ce qui étonne et perturbe dans la Zone, c'est la profusion de couleurs, l'impression qu'il y en a trop, particulièrement lors de la toute première scène de l'arrivée, marquant la rupture avec un monde sépia, terne [Fig. 18]. Ce choix est d'autant plus radical qu'il n'a pas seulement eu lieu en post-production : Tarkovski a fait peindre une partie

⁸⁶ Robert Bird, *Andrei Tarkovsky, Elements of cinema, op. cit.*, p. 154. : « La distinction ambiguë entre rêve et réalité commencée avec *Mirror*, dans lequel la distinction entre noir et blanc et la couleur ne s'applique pas toujours, a désormais atteint un stade où Tarkovski semble vouloir rendre virtuellement impossible la distinction entre réalités internes et externes – un processus conduit encore plus loin dans *Le Sacrifice*. » / « The ambiguous distinction between dream and reality begun in *Mirror*, where the black and white vs. color distinction does not always apply, has now reached a stage where Tarkovski seems to want to make it virtually impossible to distinguish between external and internal reality – a process carried even further in *The Sacrifice*. »

de la végétation lors de certaines scènes⁸⁷. Loin de tendre vers la figuration d'une nature artificielle, la volonté ici est de faire de la Zone un lieu, au contraire, *surréal*⁸⁸.

Mettre en lien ces éléments avec la figure du *yourodivy*, c'est réinvestir les questionnements posés lors de la première partie de ce travail. Il convient alors de se demander si la Zone est au niveau diégétique un lieu habité par les forces auxquelles le Stalker croit, à partir à la fois des considérations esthétiques de Tarkovski et de leur mise en œuvre (c'est-à-dire cet usage précis de la couleur qui tend à faire de la Zone un espace surréel) et de la perception du spectateur.

En effet, on a précédemment établi que, face au comportement erratique et ambigu du Stalker, l'on était amené à se poser la question du sens de ses actions. Le fol-en-Christ semblant fou, mais habité d'une foi inébranlable, le doute subsistait quant à la nature réelle de la Zone. Son discours confère à ce lieu des lois propres, des dangers certains, alors même que rien dans l'action ne vient appuyer son propos : le Professeur fait un détour pour récupérer son sac sans encombre, et les dangers, s'ils existent, demeurent invisibles. De même, lorsque l'Ecrivain décide de se diriger seul et en ligne droite vers le bâtiment abritant la Chambre des désirs, on entend une voix caverneuse retentir et crier « Stop ! Ne bouge pas ». Les personnages s'interrogent mutuellement pour savoir qui l'a prononcée, sans qu'aucune explication définitive ne soit trouvée. Au même moment, un vent balaie les herbes entourant l'Ecrivain, mais le reste du décor (arbres et vêtements du personnages) demeure immobile. S'agit-il donc de la projection mentale d'un simple d'esprit ou bien d'un lieu réellement habité par des puissances que la raison ne peut entendre ?

Dans un premier temps l'esthétique de la Zone développe une forme d'écho avec la figure du fol-en-Christ. Les couleurs saturées donnent à la nature toute sa luxuriance, et à sa générosité répond celle du Stalker qui risque sa vie et un retour en prison, d'où il vient de sortir, pour partager aux hommes l'espoir de la Chambre des désirs. De la même manière le spectacle visuel de la végétation intensifie le mystère et l'étrangeté que le discours du Stalker lui attribue tout en renvoyant à la propre indéterminabilité du fol-en-Christ. Cette impression de mystère apparent donne un sens au statut de guide qu'occupe le Stalker vis-à-vis des deux autres personnages, qui ne semblent jamais saisir exactement ce qui se joue dans la Zone. Cette analyse travaille à asseoir l'idée que cette dernière n'est pas le fruit d'un fantasme déraisonnant du *yourodivy* qui chercherait à tout prix à croire en un échappatoire à la brutalité systémique de la société, mais serait un lieu surréel. *In fine*, l'on est renvoyé à la foi du Stalker en un lieu qui apparaît comme proprement

⁸⁷ Jeremy Mark Robinson, *The Sacred Cinema of Andrei Tarkovsky*, Joe's Press, 2015, p.131

⁸⁸ André Breton, *Manifeste du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1966, p. 6. : « Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de surréalité, si l'on peut ainsi dire. »



Fig. 19 - *Le Stalker peu après son arrivée dans la Zone*

miraculeux, et en cela à même de l'accueillir. Cette idée est encore accréditée par le fait que la scène finale, le supposé miracle de Ouistiti utilisant ses pouvoirs télékinésiques, alors même qu'elle se déroule hors de la Zone, est également filmée en couleur. Cette *pathetic fallacy*, écho de l'intériorité du protagoniste avec le lieu de la Zone présenté comme objectif, fonde un rapport de communion entre les deux entités. La première phrase que le Stalker prononce à l'arrivée dans la Zone : « Nous y voilà, enfin à la maison », explicite ce rapport d'habitat, de familiarité qu'il entretient, et que ni le spectateur ni les autres personnages ne partagent pour le moment. La mise en scène [fig. 19] redouble la parole. À peine parvenu au commencement de son voyage, le Stalker quitte ses comparses pour explorer les environs. La félicité qu'il ressent face à son retour sur une terre sacrée pour lui l'amène à une communion non seulement spirituelle mais également corporelle. En parvenant à un massif d'herbes hautes, la respiration sereine, il brise l'unité de la végétation pour s'y allonger. L'angle de la caméra qui le cadre en plongée accentue encore sa proximité avec le sol, il semble littéralement se baigner dans un flot rédempteur. Le Stalker, rejeté par la société, trouve ainsi un asile et un refuge dans cette nature foisonnante, étrange et miraculeuse, et un berceau protecteur qui l'abrite de la violence de la civilisation. En retour, ce dernier est en mesure non seulement de communier avec la Zone dans la mesure où il est sensible à

ses qualités, mais également de communiquer avec elle, et donc d'y trouver des passages. A la forme du paysage répond le fond du *Stalker*.

Cette interprétation rejoint pleinement les conceptions tarkovskiennes quant au statut de la couleur : essentiellement moins réaliste que le noir et blanc, tendant vers un au-delà du monde, elle serait le lieu idoine du *yourodivy*, d'où que la Zone de *Stalker* déploie pleinement cette esthétique. Pour autant, il convient de nuancer ce commentaire : Tarkovski lui-même nous invite à mesurer l'écart existant entre sa théorie et ses pratiques⁸⁹.

En effet, le traitement colorimétrique de la Zone est à mettre en contexte avec le monde qui l'entoure. *Stalker* ne s'articule ainsi pas sur une dualité noir et blanc/couleur telle que Tarkovski la pose. Le monde quotidien dans lequel les personnages évoluent est filmé en sépia. Loin de renvoyer au réalisme naturaliste que le réalisateur voit dans le noir et blanc, le sépia charge ce monde de connotations qui complexifient en retour les interprétations que l'on peut faire de la Zone. La teinte jaune et grisâtre rend plus indistincts les objets et les formes. Tout semble alors, dans cette société militarisée et sur-industrialisée, sali, pollué ; en d'autres termes, invivable. L'étalonnage participe donc grandement de cette impression que la société des hommes est paradoxalement devenue inhumaine, et qu'elle accable les individus de sa souillure et de sa lourdeur. Le passage du sépia à la couleur lors du long travelling sur la draisine ne marque plus nécessairement le passage du monde normal vers un lieu surnaturel. Présentée ainsi, il est possible de considérer la société comme un environnement authentiquement irréel, fictionnel, appartenant à une époque indéterminée dans un univers de science-fiction, la Zone apparaissant alors comme réellement surnaturel. Mais l'on peut tout autant y reconnaître la représentation de la vue du *Stalker* sur une société en soi normale, industrialisée et occidentale du XX^e siècle qui prendrait dans l'intériorité du protagoniste cette apparence inhumaine et insupportable, véhiculée par le choix du sépia, du fait de la disparition en son sein de la foi. Selon cette interprétation, le film entier est une intériorisation du regard du fol-en-Christ, et la Zone n'est rien d'autre qu'un lieu renfermant un secret militaire dans lequel un individu veut désespérément voir des forces mystiques à l'œuvre.

Investir la question des différents régimes de couleur dans les films du corpus permet ainsi de mieux saisir le vertige induit par les différentes strates interprétatives, dès lors que le spectateur se sent investi par la quête du sens à donner aux *yourodivie*. La pluralité de sens que nous venons de

⁸⁹ Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé*, op. cit., p. 246-247. « Mais l'artiste élabore des principes pour finalement les transgresser. Et il est peu probable que beaucoup d'œuvres d'art incarnent exactement la doctrine esthétique que confesse leur auteur. En règle générale, une œuvre d'art développe une relation très complexe avec la conception purement théorique de son auteur, et ne s'y laisse jamais épuiser complètement. C'est que la texture artistique est toujours plus riche que tout ce qui peut se réduire à un schéma théorique. Et maintenant que j'achève ce livre, je me pose aussi la question de savoir si mes propres principes ne sont pas devenus un cadre trop contraignant... »

mettre au jour relève de fait de l'articulation de trois niveaux : la correspondance entre le discours de Tarkovski et l'usage effectif de ces techniques, l'interprétation de chaque spectateur, et le contexte intradiégétique du film. Tous tentent d'aborder de la manière suivante le *yourodivy* : face au véridique toujours accordé *a priori* à la caméra, que faire des incertitudes que le fol-en-Christ diffuse dans la structure même du film ? On ne s'étonnera pas, dès lors, que ces trois niveaux tantôt se répondent, s'entre-vérifient, tantôt se contredisent.

De fait, un détour par *Nostalghia* permet déjà de formuler une nuance essentielle : si *Stalker* vérifie les propos de Tarkovski, ces derniers ne sont pas applicables à l'ensemble de sa filmographie. L'étalonnage désaturant les couleurs est appliqué dans *Nostalghia* au cadre de l'action principale. Les scènes en noir et blanc appartiennent dès lors au domaine de l'intériorité, dans lequel la cohérence temporelle et spatiale avec le moment présent n'a plus cours. Le prologue en noir et blanc se déroule dans une *datcha*, avant de marquer la transition, en couleur, avec Gortchakov et Eugenia dans leur voiture. Le prologue, comme les champs-contrechamps impossibles avec la femme du héros, s'ils peuvent être synchrones avec l'exil du protagoniste, symbolisent néanmoins la déchirure du *yourodivy*, incapable de réunir deux spatialités incompatibles. Parallèlement, Domenico revit en souvenir le moment de la fuite de sa famille hors de la maison où il l'avait séquestrée. Même douleur, même déchirure, cette fois temporelle. Le fait que les deux personnages partagent le même régime colorimétrique résout cette fois la question de la solitude du fol-en-Christ : Gortchakov contient en germe ce qui a crû chez Domenico, la force nécessaire pour retrouver la vie après la séparation, et qui passe par un acte de foi. C'est ce que Domenico explique à Gortchakov en déclarant :

- Tout le monde doit être sauvé, le monde entier.
- Comment ?
- C'est très simple. Vous voyez la bougie ?

Se développe par là un lien intime entre deux être esseulés et hors des conventions sociales, blessés par une même fracture. C'est l'une des spécificités de *Nostalghia* que de mettre en jeu deux *yourodivie*, l'un d'eux étant *en train de le devenir*. Enfin, l'inadéquation entre le présent et ce que désire le fol-en-Christ confère au noir et blanc une dernière valeur, celle d'un univers métaphorique dans lequel les impossibles peuvent enfin cohabiter : la scène finale de la *datcha* et de l'abbaye.

L'usage de la couleur dans *Stalker*, par ce qu'il véhicule, semble apparaître comme le moyen de représentation d'un lieu hors de la société, propre au *yourodivy* et favorable à sa quête. Deux grands axes interprétatifs demeurent ouverts. Ou bien l'homme ne peut habiter que dans un lieu hypothétique et miraculeux — ce pourquoi il est dit que les premiers visiteurs de la Zone n'en sont

jamais revenus — dont le *yourodivy*, par la foi, a trouvé la clef ; ou bien la Zone, est, au contraire du monde qui l'entoure, le seul lieu normal, accueillant l'homme précisément parce qu'il n'y a plus touché, et n'y a pas exercé son pouvoir schizophrène qui consiste à lui rendre invivables les espaces qu'il ordonne pour lui-même. Cette vue est encore à contextualiser, dans la mesure où la perception de la couleur et du noir et blanc évolue avec l'attente des spectateurs. Pour singulier que soit l'étalonnage, un spectateur contemporain tendra à trouver la couleur de la Zone plus naturelle, plus réaliste que le sépia de la société. Quoiqu'il en soit, *Stalker* est visuellement construit autour de deux esthétiques antagonistes, redoublant l'opposition géographique qui sépare les deux territoires par une frontière militaire. Mais le traitement des couleurs dans d'autres films de Tarkovski est encore plus complexe, soutenant l'idée d'un redoublement volontaire de l'ambiguïté du fol-en-Christ.

VII. 2. Une multiplication des régimes colorimétriques à l'origine d'un vacillement du réel.

Comme on vient de le voir, la mise en relation au sein d'un même film de différents régimes de couleur entraîne une complexification, elle-même à l'origine d'une ouverture du sens à différentes interprétations. Cette ouverture, Tarkovski la défend, particulièrement à propos du *Sacrifice* dans une interview de 1986 :

En lien avec cela, je veux rappeler qu'il est possible d'interpréter le film de différentes manières. Par exemple, ceux qui sont intéressés par divers phénomènes surnaturels chercheront le sens du film dans la relation entre le facteur et la sorcière: pour eux ces deux personnages fourniront l'action principale. Les croyants réagiront plus émotionnellement à la prière d'Alexander à Dieu, et pour eux le film entier s'articulera autour de cela. Et enfin une troisième catégorie de spectateurs qui ne croit en rien imaginera que Alexander est un peu malade, qu'il est psychologiquement déséquilibré en raison de la guerre et de la peur. Par conséquent, plusieurs types de spectateurs percevront le film à leur manière. Mon avis est qu'il est nécessaire d'offrir au spectateur la liberté d'interpréter le film selon sa propre vision intime du monde, et non selon le point de vue que je lui imposerais.⁹⁰.

Outre les interprétations rendues possibles par le comportement ambigu d'Alexander que nous avons abordées précédemment, le *Sacrifice* est aussi le film qui exploite pleinement les possibilités offertes par les procédés d'étalonnage, de virages de la pellicule, ainsi que le choix de pellicule

⁹⁰ John Gianvito, *Andrei Tarkovsky, interviews, op. cit.*, p. 179. : « I want to say in relation to this that it's possible to interpret the film in different ways. For instance, those who are interested in various supernatural phenomena will search for the meaning of the film in the relationship between the postman and the witch, for them these two characters will provide the principal action. Believers are going to respond most sensitively to Alexander's prayer to God, and for them the whole film will develop around this. And finally a third category of viewers who don't believe in anything will imagine that Alexander is a bit sick, that he's psychologically unbalanced as a result of war and fear. Consequently many kinds of viewers will perceive the film in their own way. My opinion is that it's necessary to afford the spectator the freedom to interpret the film according to their own inner vision of the world, and not from the point of view that I would impose upon him. »

couleur ou noir et blanc⁹¹. Pareillement que pour *Stalker*, les variations dans ce que l'on a appelé les régimes colorimétriques renvoient à cette convention qu'un changement dans ce domaine signifie le passage vers une autre strate temporelle (le noir et blanc pour un souvenir ou un évènement se déroulant dans un passé antérieur à l'action principale), une autre strate mentale (le noir et blanc, des couleurs affadies, ou au contraire vibrantes, pour le rêve), ou plus rarement le passage d'une caméra objective à une caméra subjective. La première question prosaïque est celle de savoir dans quel monde on se trouve lorsque, par exemple, l'on passe de la demeure de la famille, lorsque les couleurs sont extrêmement désaturées, à une scène en noir et blanc qui paraît appartenir à un autre cadre spatio-temporel. Question d'autant plus complexe ici que ces régimes semblent avoir plusieurs significations tout au long du film. Un tel enchevêtrement contribue à générer une confusion qui fait directement écho à la personnalité d'Alexander et à son cheminement vers la foi.

Si l'on considère le premier enchaînement des divers étalonnages, l'on obtient un premier schéma de signifiants [Fig. 20 à 22]. Le film ouvre sur le long plan séquence durant lequel Alexander et son fils plantent l'arbre mort, avant l'arrivée d'Otto. Le traitement de la couleur ne semble pas comporter d'altérations majeures, si ce n'est une probable légère surexposition mettant en valeur le contraste entre un ciel uniforme, d'un blanc pur, et la terre sans relief sur laquelle les hommes évoluent. Puis, lorsqu'ils se trouvent dans le bosquet, Alexander, emporté par son monologue, ne remarque pas la disparition de Petit Homme. Ce dernier surgit derrière lui, et par réflexe Alexander le fait chuter et provoque un saignement de nez. Alexander déclare : « Qu'est-ce qui ne va pas chez moi ? » puis s'effondre au sol. Après un cut, une courte scène dévoile en noir et blanc, durant un panoramique vertical, une rue abandonnée après une situation de chaos. On suppose alors qu'il s'agit d'une image mentale d'Alexander, en réaction à la violence de l'accident avec Petit Homme, provenant de son imagination, d'un rêve ou, moins probablement, d'un souvenir. Par la suite, l'intérieur de la demeure, en couleur, paraît plus sombre du fait d'un éclairage imitant la lumière naturelle. Après l'épisode étrange lors duquel Otto tombe soudainement au sol, le régime colorimétrique change. Maria sort de la maison, et soudainement, l'extérieur qui était ensoleillé se trouve plongé dans une brume menaçante, crépusculaire⁹². Rien n'indique une ellipse : Otto est toujours sur la même chaise depuis sa chute. Le bruit des avions supersoniques commence à résonner, peu de temps avant que l'annonce à la télévision de la guerre n'intervienne. A partir de

⁹¹ C'est là le sujet de discussion entre Tarkovski et son chef opérateur, lors de la visite de ce dernier dans la chambre d'hôpital du réalisateur quelques semaines avant sa mort. La scène est filmée par Chris Marker dans *Une journée d'Andreï Arsenevitch*, France, 1999.

⁹² Résultat provenant à la fois de l'étalonnage et des conditions de luminosité en Suède ; on sait que Tarkovski, pour s'approcher le plus possible du rendu final, désaturé, tournait à l'aube et au coucher du soleil. (Jeremy Mark Robinson, *The Sacred Cinema of Andrei Tarkovsky*, op. cit., p. 130.)

cet instant, l'intérieur comme l'extérieur sont filmés avec des couleurs affadies, tendant vers le niveau de gris. Le décalage brutal entre la scène précédente et les prémisses de l'apocalypse suggère



Fig. 20 - *Alexander et son fils plantent l'arbre mort*



Fig. 21 - *La première scène de rêve*



Fig. 22 - *Maria aux alentours de la maison après l'annonce de la catastrophe*

que le travail d'étalonnage remplit une fonction dramatique : exprimer le passage de la quotidienneté à la catastrophe. Les teintes renforcent en effet la situation angoissante, faisant écho à la panique qui gagne progressivement les protagonistes.

Ainsi, trois associations se dégagent dans un premier temps : la couleur avec la quotidienneté, le noir et blanc avec l'univers mental d'Alexander, les teintes désaturées avec le temps de la catastrophe. Mais ce schéma est rapidement perturbé. Déjà avant même l'annonce télévisuelle, un plan fixe montre la chambre de Petit Homme durant lequel la couleur est si absente qu'elle paraît être filmée en noir et blanc. La scène trahit l'idée précédente de projection de la subjectivité d'Alexander. Il pourrait s'agir alors d'un début de *contamination* du réel par l'imaginaire d'Alexander, ou bien la manifestation d'une intimité aussi absolue et sacrée que l'imaginaire personnel : Petit Homme reste à l'écart de l'hystérie qui règne au rez-de-chaussée de la maison familial, dans un lieu hors des contingences, que seule une force douce et invisible — le mouvement par le vent du voilage à la fenêtre — habite et protège. Ainsi, lorsque Alexander visite son fils, peu de temps après s'être saisi d'un pistolet et sur le point, peut-être, de commettre à la manière d'Abraham un sacrifice, le lit de l'enfant est filmé selon le même étalonnage que le reste de la demeure.

Par la suite, dans une séquence étrange en noir et blanc et surexposée, Alexander est assis dans l'encadrement d'une fenêtre, en face de ce qui se révélera être la demeure de Maria. Il s'y dirige. Au sol se trouve des débris, photographies, pièces de monnaie, qui rappellent le premier rêve dans lequel la rue est jonchée des mêmes objets. Lors d'un travelling, on aperçoit des pieds et le

protagoniste qui crie « Mon garçon ! » avant qu'un vent ne balaye le sol et que le garçon ne disparaisse en courant. La surexposition donne l'impression que ce vent est en vérité le souffle destructeur d'une explosion thermonucléaire. Une porte s'ouvre en claquant et révèle une ouverture murée. Puis Alexander se réveille en sursaut face à Otto à sa fenêtre venu lui annoncer le miracle à accomplir en couchant avec Maria. Le noir et blanc retrouve son sens premier du rêve, et la transition avec le monde présent, désaturé, est progressive : à son lever, sa silhouette est à contre-jour tandis que l'arrière-plan est blanc. Comme avec Petit Homme, la frontière est brouillée entre les univers mentaux et réels, les moments passés et à venir (de fait, ce rêve est prémonitoire et annonce les conséquences probables d'une guerre nucléaire). Progressivement, les associations suggérées au début du film perdent leur sens. Enfin, la séquence qui s'intercale avec la scène de lévitation, lorsque le personnage principal couche avec sa servante, participe du doute quant à savoir si les évènements essentiels (l'annonce de la guerre, la visite à Maria) ont vraiment eu lieu ou s'ils n'étaient qu'une projection d'Alexander et donc le délire d'un fou. Ainsi, dans le même lieu que le premier rêve, également en noir et blanc, court cette fois une foule en guenilles. Elle semble fuir un danger. Ce moment est simultanément à celui de la lévitation, durant lequel Alexander est conscient : on l'entend en voix off discuter avec Maria. A la fin du panoramique, le buste d'un enfant apparaît ; on ne peut déterminer s'il s'agit de Petit Homme. Un cut fait basculer dans les environs de la demeure familiale : Alexander, allongé dans l'herbe, semble être avec sa femme. Il s'agit en réalité de Maria qui porte les mêmes habits et la même coiffure. Sa tête prend la même inclination que celle de la Vierge dans le tableau de Léonard de Vinci, qui surgit dans le montage de la séquence et suggère un rapprochement [Fig. 23 et 24]. Un virage au bleu domine dans l'étalonnage de cette nouvelle scène, qui est suivi par un moment surréaliste durant lequel la fille d'Alexander, nue, chasse des oies dans les couloirs de la maison. Soudain, Alexander se réveille. L'on est revenu au régime colorimétrique du début du film, celui de la normalité avant la catastrophe. Peinant à croire à ce qui l'entoure, Alexander décroche le téléphone pour s'assurer que tout est rentré dans l'ordre.

Cet enchaînement est évidemment le cœur de toutes les incertitudes latentes dans *Le Sacrifice*. La simultanéité de la fuite de la foule et du moment avec Maria suggérée par la voix off évacue l'idée d'associer ce noir et blanc avec le rêve. Le seul rêve qui reste certain est par conséquent celui qui précède l'arrivée d'Otto. La scène de chaos est donc une projection de l'imagination d'Alexander, une image qui le hante : c'est après son discours sur la folie des hommes qu'elle apparaît pour la première fois. En représentant la fuite d'une foule en panique, et s'inscrivant dans le contexte de l'angoisse absolue de la fin du monde, cette deuxième occurrence marque comme l'actualisation des craintes du protagoniste. Pourtant la structure générale de la séquence fonctionne comme un rêve dont on pourrait faire l'analyse psychologique : au chaos est



Fig. 23 - *Maria dans le rêve d'Alexander*



Fig. 24 - *Détail de L'Adoration des Mages par Léonard de Vinci*

associé l'image réconfortante de Maria, elle-même suggérée à l'inconscient par le tableau de Léonard De Vinci. Alexander est paisible, tandis que sa femme, figure défaillante du rôle maternel censée maintenir la stabilité du foyer et qui au contraire le fait résonner de ses crises d'hystérie, est remplacée par Maria, seul moyen de sauver le monde. Ce dérèglement familial se poursuit dans la scène avec la fille, dont on ignore, puisqu'elle appartient déjà à une autre atmosphère de couleur — l'omniprésence du bleu pouvant rappeler l'aube — si elle est réelle ou rêvée. Le réveil brutal d'Alexander achève de semer le doute déjà présent dans l'enchaînement des trois scènes et l'alternance polychromique qui les accompagne. De fait, ce dernier instant a soit lieu après une ellipse, puisque le maître de maison est revenu dans son bureau, soit après un rêve. Mais alors la confusion laisse à penser qu'il faut revoir de manière rétroactive l'action centrale du film : rien n'a véritablement eu lieu, les couleurs désaturées ne sont qu'une autre figuration de l'esprit malade d'Alexander, et ce dernier brûle sa demeure à cause de son délire — ce qui, sur le plan esthétique, s'entend dans la proximité visuelle entre les couleurs affadies et le noir et blanc.

Tout au long du film, la convention esthétique qui accorde à chaque régime de couleur sa signification, sa temporalité, son point de vue, est détournée. Si la mise en scène reste l'élément central de ce qui fait énigme (très spécifiquement l'ellipse qui précède le dernier réveil d'Alexander), le travail d'étalonnage ne fait qu'accroître cette complexité. Aussi, Tarkovski ramène la possibilité d'interpréter de différentes manières *Le Sacrifice* à un impératif éthique, celui de veiller à accorder au spectateur cette *liberté* de voir le film selon son histoire personnelle. Pourtant, ce qui ressort de cette analyse est précisément *l'indécidabilité* parmi les trois perspectives que trace le réalisateur dans son entretien. De la même manière, ses conceptions à propos du noir et blanc sont strictement contredites par la réalité du film. La multiplication des régimes colorimétriques et la polysémie de chacun d'eux fait vaciller le présupposé de réalité de la caméra. Si l'on aggrave l'incertitude, on pourrait se demander si les événements situés entre le cadeau d'anniversaire d'Alexander et la préparation méthodique de l'immolation de la maison n'ont pas été qu'un mirage. Une polarisation se fait entre la possibilité du miracle et une interprétation des choix d'étalonnage qui concourt à dénigrer Alexander et multiplie les indices faisant de lui un simple fou atteint d'un complexe du sauveur. Or, c'est là un élément essentiel. Comme on l'a établi en première partie, l'indécidabilité concernant la santé d'Alexander est inhérente au personnage. Plus rien n'étant plausible, le spectateur vis-à-vis du film se trouve face à la nécessité de *croire* ou non à ce qu'il a vu. Cette croyance correspond au propos essentiel du film : la foi. La polychromie dans *Le Sacrifice* enjoint le spectateur à un cheminement similaire à celui qu'effectue Alexander. Elle devient un outil dramatique pour susciter l'investissement de ce dernier dans le film. C'est également ainsi que Tarkovski présente le passage du noir et blanc à la couleur dans *Andreï Roublev*.

VII.3. La fonction dramatique du surgissement de la couleur

A propos d'*Andreï Roublev*, Tarkovski poursuit dans l'entretien accordé en 1969, que nous avons cité plus haut :

Pour moi la vie se traduit au cinéma par des images en noir et blanc. Et ce d'autant plus que nous avions à donner un rapport entre l'art, la peinture d'un côté, et la vie de l'autre. Ce rapport entre le finale coloré et un film en noir et blanc était pour nous l'expression du rapport entre l'art de Roublev et sa vie. Grossièrement cela se résume ainsi : d'un côté la vie quotidienne, réaliste, rationnelle, de l'autre la convention de l'expression artistique de cette vie, étape suivante d'une suite logique⁹³.

A nouveau le réalisateur établit une dichotomie entre noir et blanc — dont on a déjà explicité la pensée — et la couleur, dont l'utilité est reconnue ici comme convention esthétique pour véhiculer et transposer au cinéma l'art de la peinture. Le matériau filmé a ici toute son importance : l'icône porte en elle des teintes qui appellent une représentation en couleur au cinéma pour rendre pleinement compte de ce qu'elle est. Mais surtout, en tant qu'œuvres, les icônes de l'épilogue portent en elles un regard sur le monde dont il s'agit de rendre la spécificité et la singularité. Le véritable Andreï Roublev, en tant qu'iconographe, est l'homme qui, par excellence, prédispose dans la théorie tarkovskienne à l'usage de la couleur, étant celui qui reste sensible à la couleur dans le monde qui l'entoure. Dans la mise en fiction, ce statut est redoublé par celui de *yourodivy* pour qui la quête du regard juste est fondamentale en tant qu'elle représente la possibilité de matérialiser le lien des hommes entre eux et avec la foi nécessaire pour atteindre Dieu. Comme l'indique Tarkovski, l'enjeu du passage à la couleur ne recoupe pas seulement des enjeux de représentation et de construction diégétique :

[...] cette fin en couleurs, en gros deux cent cinquante mètres de pellicule, nous a été indispensable pour faire se reposer le spectateur du film, pour l'empêcher de quitter la salle aussitôt après les dernières images en noir et blanc, pour qu'il ait le temps de se détacher de la vie de Roublev, de réfléchir ; pour qu'en regardant la couleur et en écoutant la musique que nous lui avons imposée, quelques idées générales sur l'ensemble du film puissent passer dans son esprit ; pour que, rétrospectivement, il puisse fixer en lui certains moments du récit, les plus importants. En un mot pour l'empêcher de refermer le livre aussitôt. Je crois que si le film se terminait aussitôt après le chapitre de « La Cloche » on aurait raté le film. Il fallait à tout prix retenir le spectateur dans la salle. Ceci est la fonction purement dramaturgique de cette dernière séquence en couleurs⁹⁴.

⁹³ Michel Ciment, Luda et Jean Schnitzer, *op. cit.*, p. 90-91.

⁹⁴ Michel Ciment, Luda et Jean Schnitzer, *op. cit.*, p. 91.

La dimension dramatique est de fait un point fondamental⁹⁵. De manière encore plus explicite que dans *Le Sacrifice*, l'enjeu ici est d'intégrer plus encore le spectateur, de guider l'achèvement d'une expérience sensorielle de trois heures quarante, de s'assurer de sa participation active. Cet épilogue, surgissant soudainement à la fin de la rencontre entre Roublev et le fondeur de cloche, et s'achevant sur un plan fixe de chevaux sous la pluie, ne résout pas pour autant l'intrigue. Si le spectateur est guidé dans son expérience, la question du sens demeure ouverte lors de l'ellipse durant laquelle fait irruption l'œuvre achevée du peintre. C'est encore une fois l'attachement à ce flou du sens que tente d'assurer l'usage dramatique de la couleur.

L'épilogue confère cependant des caractéristiques uniques au *yourodivy*, qui tiennent pour part à son existence historique réelle. A la différence du *Stalker* et du couple Domenico/Gortchakov, ce qui transparaît dans le surgissement merveilleux de la couleur est la concrétude de l'acte de Roublev, sa pure et immanente matérialité. Le protagoniste, perdu à partir de la seconde moitié du film dans une indécision — poursuivre son œuvre en dépit du mépris des hommes ou continuer d'adhérer à son vœu expiatoire — résout, étant spectateur du miracle de la cloche, son dilemme. Ce qu'exprime ultimement la scène finale est la puissance créatrice émanant de la foi profonde et retrouvée du *yourodivy* peintre. À la puissance évocatrice de la peinture répond le tour de force cinématographique de la scène finale, qui tente de déployer toute la profondeur de l'œuvre de Roublev. A l'inverse de *Stalker*, le rapport entre couleur et noir et blanc ne relève pas ici de l'antinomie mais d'un mouvement d'élévation censé emmener le spectateur du prosaïque au sacré. Au réalisme attribué au noir et blanc, à même d'exprimer l'intimité et la vérité psychologique des personnages, succède la couleur, qui renvoie à un au-delà du monde, à l'objectivation d'une révélation. D'autres éléments de mise en scène concourent à faire de la couleur la manifestation d'une ascension métaphysique d'une part, et d'autre part à faire éclater la grandeur d'un acte de foi profond et sa capacité à s'incarner dans une œuvre, laissant ainsi le spectateur dans une pure contemplation. Dans un premier temps, la couleur apparaît à l'occasion d'une continuité formelle : au feu faisant face à Roublev et Boriska, succède un autre feu, très similaire, cette fois en couleur. La transition est d'autant plus progressive que l'objet filmé — des bûches déjà calcinées, une fumée émanant du foyer — agence des teintes grises et bleuâtres proches du noir et blanc. De cette manière, ces deux feux, symboles de la création, n'établissent pas de rupture entre les travaux de

⁹⁵ Il convient de noter qu'elle répond aussi à une impératif technique et économique : « Par exemple, la décision de filmer *Andrei Roublev* en noir et blanc a été dictée en partie par le fait que la résolution des pellicules couleurs était plus basse, particulièrement lorsque le format 35mm est élargi au 70mm pour des projections sur grand écran » / « For instance, the décision to shoot *Andrei Roublev* in black and white was dictated in part by the lower résolution of colour stock, especially when the 35mm frame is enlarged to 70mm for widescreen projection » Robert Bird, *Andrei Tarkovsky, Elements of cinema, op. cit.* p. 154, citant Tarkovskii, « *Stremlius' k maksimal'noi pravdivosti'* ».

Boriska et de Roublev, tous deux appartenant au même degré d'investissement surhumain, orientés vers Dieu et les hommes. Enfin, la manière dont sont présentées les icônes de Roublev fait de cette scène une pure présentation, nous confrontant le plus directement à la peinture. Sans narration, simplement rythmé par des chœurs participant d'une atmosphère de sacralité, la caméra semble naviguer parmi les différentes icônes, sans construire par le cadrage une diégèse particulière au sein des fresques. En s'approchant ainsi du regard qu'aurait un passant devant ces œuvres, l'épilogue reproduit une forme de réception directe, non médiée par la raison, dans laquelle ne s'expriment que la force du trait et la chatoiement des couleurs.

Ainsi, à la faiblesse d'Andreï Roublev, croulant sous le poids de l'engagement qu'il entreprend d'offrir aux hommes une œuvre dans laquelle ils puissent retrouver la vie et la foi, l'usage dramatique de la couleur à la fin du film oppose la force inhérente à la foi qui habite le *yourodivy*. Ici, l'image dément ce qui pouvait paraître dans la vie de Roublev pour les inconséquences d'un marginal, qu'il s'agisse de ses hallucinations, de son vœu de silence et de son retrait de la société, en d'autres termes cette oscillation entre foi et folie. Ce même usage dramatique de la polychromie qu'évoque Tarkovski ne se limite pas à *Andreï Roublev*. Toutes les œuvres de sa filmographie s'achèvent sur une forme d'épiphanie : la course rêvée d'Ivan le long de la plage dans *l'Enfance d'Ivan*, la fin d'*Andreï Roublev*, l'interminable mouvement de grue montrant le foyer de Kelvin généré par l'océan à la fin de *Solaris*, le croisement improbable des générations autour de la *datcha* familial pour le *Miroir*, le miracle de Ouistiti dans *Stalker*, l'image impossible du retour au pays de *Nostalghia*, ou enfin le plan séquence achevant *Le Sacrifice*, durant lequel la maison s'effondre et Petit Homme pose cette question métaphysique lors du travelling vertical le long de l'arbre mort.

On l'a vu pour *Stalker*, l'épilogue est filmé selon le même régime colorimétrique que la Zone. De même que pour *Andreï Roublev*, le surgissement dramatique de la couleur dans le monde inhumain qui entoure la Zone donne sa pleine profondeur au miracle : il achève le cheminement tracé par le Stalker dans sa quête de foi, et le spectateur se trouve pareillement plongé dans une atmosphère miraculeuse et mystique provoquée par le surgissement d'un nouveau régime colorimétrique. Parallèlement, la structure de *Nostalghia* que l'on a également étudiée précédemment confère à la fin du film le même statut dramatique, cette fois au noir et blanc. L'image impossible de la *datcha* enneigée sertie dans l'abbaye San Galgano, en tant qu'image syncrétique déjà chargée, auparavant dans le film, d'une tension du protagoniste vers un passé ou une autre spatialité inatteignable, propose également, subitement, la foi dans une résolution par la mort de son déchirement intérieur. *In fine*, cet usage dramatique des changements de pellicule redonne systématiquement aux *yourodivie* leur dignité, fût-elle nuancée par une systématisation de la valeur narrative des couleurs dans le reste du film.

Ce chapitre, en abordant volontairement la pluralité d'interprétations que suscite une étude attentive de l'usage de la polychromie dans le corpus, permet à la fois d'aborder à nouveaux frais cette originalité du style tarkovskien autant que de mieux caractériser les personnage de *yourodivie*. Partir de ce que Tarkovski dit lui-même du dilemme posé au cinéaste face à la prédominance de la couleur par rapport au noir et blanc a permis d'identifier dans un premier temps celle-ci comme disposée à *accueillir* les traits les plus mystiques, hors du commun, des fols-en-Christ. Toutefois, les propriétés que Tarkovski assigne à ces deux régimes ne sauraient être considérées comme figées. En vérité, ses œuvres contredisent souvent ce qu'il théorise, voire semblent se contredire à l'intérieur même de leur structure, dès lors que l'on tente d'associer, comme on y est naturellement enclin, un plan narratif à chaque régime colorimétrique. Ce redoublement de l'incertitude face à la réalité diégétique de ce qui est vu, et établissant conséquemment le lien avec la problématique de la foi et de la folie chez le *yourodivy*, qui serait alors en mesure de superposer au monde réel un monde fantasmé, est au cœur de cette approche esthétique. On comprend alors que ce redoublement ne sert pas nécessairement à crédibiliser les actions des protagonistes, mais au contraire à instiller un doute ou une incompréhension similaires à celles qu'expriment les personnages secondaires. L'usage dramatique qui est fait de cet artifice peut donner un sens au parcours du personnage, et magnifie systématiquement, lors de la résolution finale, sa quête et la force discrète qui l'habite. Cette dramatisation laisse au spectateur un sentiment durable, finit d'établir un rapport avec lui, l'enjoint à ressentir la puissance inhérente aux *yourodivie*, et à s'engager dans une quête similaire. Ainsi, la polychromie ne peut être entendue comme une approche permettant de corroborer les raisonnements abordés en première partie : au contraire, elle en dit toujours plus que la psychologie et les actions des fols-en-Christ déjà abordées. Elle désigne en outre des pistes qu'il s'agit d'approfondir : la question du point de vue tantôt objectif, tantôt subjectif de la caméra, et celle, plutôt que d'un traitement toujours sérieux du personnage, d'une dérision surprenante à son égard. Cela aboutit à ce que l'on pourrait appeler l'image comme un infra-langage critique du statut du *yourodivy*.

Chapitre VIII. L'image comme infra-langage critique du statut du *yourodivy*

Tarkovski, lorsqu'il évoque l'état d'esprit dans lequel le spectateur doit se trouver face à ses films, déclare :

Ce qui compte pour moi, c'est que les sentiments suscités par mes films soient universels. Une image dans une œuvre d'art peut provoquer des sentiments identiques chez tous les spectateurs, alors que les réflexions

auxquelles ils se livrent ensuite peuvent être très différentes. Si vous cherchez un sens au film pendant la projection, vous manquez tout ce qui se passe. Des pensées peuvent se former dans votre esprit pendant ce temps, mais elles ne sont alors que des interférences : c'est plus tard qu'elles se mettent à fonctionner. Le spectateur idéal, pour moi, regarde un film comme un voyageur le paysage qu'il traverse.⁹⁶

Il pose par là ce qui apparaît comme une contradiction entre l'expérience du film, pure réception qui est l'état de ce qu'il n'hésite pas à nommer un spectateur idéal, et l'analyse, qui est ce vers quoi l'on tend face à une œuvre dont le sens n'est pas obvie. Ainsi, tout en complexifiant la structure des films, Andreï Tarkovski enjoint à abandonner la quête *du* sens, non pas au profit de l'un de ceux qui peut se dégager, mais de l'acceptation de l'indéterminable, ou de la cohabitation des contraires.

Cette acceptation aveugle est la même conclusion à laquelle parvient le *yourodivy* au terme de sa quête, c'est-à-dire lorsqu'il fait le saut de la foi, seule solution apparente à la complexité indépassable du réel, face à l'échec de la raison. Cette acceptation aboutit à un paradoxe : loin de laisser en suspens le message du film, ce dernier contient bien une résolution, laquelle se trouve dans la foi, donc hors *logos*, donc par delà les catégories de la raison. Pour autant, la *valeur* de cette acceptation n'a rien d'univoque. Non seulement les choix esthétiques complexifient la figure du *yourodivy*, mais encore ils posent sur ce dernier un jugement, établissant un rapport critique qu'il s'agit à présent d'étudier plus avant.

VIII.1. Le glissement d'une caméra objective vers une caméra subjective

L'étude de la polychromie a suggéré l'idée de la cohabitation de différents points de vue. On a vu parallèlement que Tarkovski fait une distinction similaire dans *Andreï Roublev* entre le noir et blanc, correspondant à la vie ordinaire et rationnelle, et la couleur, dédiée à la vision artistique qu'il a de l'existence. Apparaissait ainsi une impression selon laquelle, par exemple, le cadre de l'action dans *Le Sacrifice* était tantôt perçu d'un point de vue objectif (la couleur lors de la situation initiale et lors de la résolution) tantôt d'un point de vue qui semblait être celui d'Alexander (les couleurs désaturées). De manière concomitante, on comprend que la caméra ne se contente plus d'un point de vue univoque, objectif et omniscient. Il s'agit de spécifier ces déplacements de regards, de caractériser le monde subjectif des *yourodivie* tel qu'il est présenté à l'image, de saisir comment ces

⁹⁶ John Gianvito, *Andreï Tarkovsky, interviews, op. cit.*, p. 68. : « What matters to me is that the feeling excited by my films should be universal. An artistic image is capable of arousing identical feelings in viewers, while the thoughts that come later may be very different. If you start to search for a meaning during the film you will miss everything that happens. The ideal viewer is someone who watches a film like a traveler watching the country he is passing through: because the effect of an artistic image is an extra-mental type of communication. There are some artists who attach symbolic meaning to their images, but that is not possible for me. »

derniers voient le monde, comment ils en tirent un savoir. Et, en contrepoint, d'établir les rapports que ces moments subjectifs entretiennent avec une caméra objective.

Plusieurs exemples de glissements d'une caméra objective vers une caméra subjective suggèrent que les *yourodivie* organisent le monde selon d'autres lois que celles de la logique courante, au profit de la recreation d'un espace, projection de leur intériorité. Il s'agit alors du passage subtil vers un ordonnancement du monde alternatif, étranger au sens commun, mais néanmoins légitime

Ainsi, lors de la première visite de Gortchakov chez Domenico, le personnage pénètre d'abord dans un lieu labyrinthique. C'est ici, dans la demeure d'un individu déjà habité par la posture du *yourodivy*, que le protagoniste va avoir ce qui apparaît *a posteriori* comme une première conversion. Tandis que Domenico parle, Gortchakov déambule dans la maison avant de s'arrêter devant l'encadrement d'une porte qu'il ouvre. Le passage au point de vue subjectif s'effectue durant un champ-contrechamp, qui fait passer d'un face-à-face du personnage avec la pièce à son propre regard sur le lieu. Là, une masse informe gît au sol, que l'on identifie, à mesure que le travelling progresse et qu'il s'achève par un panoramique vertical, comme une maquette. Celle-ci entretient une ressemblance frappante avec la vallée qui ouvre le film et dans laquelle vit la femme du héros. Ce lieu miniature, à la ressemblance si étroite qu'elle donne l'impression de ne pouvoir être une coïncidence, enchâssée dans un autre lieu — la demeure de Domenico — à la fois ravive le motif de la déchirure spatiale dont souffre Gortchakov en rappelant les scènes en noir et blanc, et préfigure la résolution finale de la *datcha* elle aussi enchâssée dans l'abbaye San Galgano. On ignore par ailleurs si la confrontation avec la maquette est réelle ou non : le travelling fait apparaître un paysage dans ce qui était indistinct quelques secondes auparavant, comme si le regard insistant de Domenico incarné par la caméra souhaitait désespérément y trouver un sens. Cette subjectivité affirmée ouvre la voie à un univers mental que la suite de la scène développe. En sortant de la pièce, une composition de Beethoven se met à résonner. Elle dramatise étrangement une situation où rien ne se passe en apparence : Domenico est hors-champ, Gortchakov continue sa déambulation. On se demande alors si la musique n'est pas extra-diégétique, ou bien sortie de l'esprit de l'un des deux personnages. Face à un miroir, Gortchakov tourne sa tête à l'opposé, et la caméra suit à nouveau son regard. Au terme du panoramique horizontal, de l'autre côté du cadre, se trouve à nouveau Gortchakov, le regard tourné vers l'endroit d'où la caméra partait. Cette sortie et entrée de champ paraît impossible ; aucun bruitage ne laisse entendre que Gortchakov s'est déplacé. Sans être strictement surnaturelle, cette scène confère au lieu une atmosphère instable, inquiétante. On pourrait la comprendre comme la manifestation d'un déplacement illogique, inconscient du protagoniste dans l'espace, tout occupé à ses pensées. Mais ce moment semble surtout être la

représentation de la quête intérieure de Gortchakov, perdu dans ses pensées, qui, au contact de Domenico, se retrouve face à son reflet dans un miroir. Cette scène suggère l'accueil chez Gortchakov de sa propre intériorité, et de l'organisation du monde selon celle-ci. Ce face-à-face est bientôt redoublé lorsque Gortchakov revient à l'hôtel et qu'il trouve Eugenia sur son lit en train de sécher ses cheveux. Tandis qu'il lui raconte son entrevue avec Domenico, elle quitte soudain la pièce pour aller dans la salle de bain, furieuse. Elle entame alors un monologue à propos de son compagnon de voyage et de son refus d'admettre et de répondre au désir qu'elle éprouve pour lui. Si dans un premier temps cette scène peut être lue comme une simple confrontation, le point de vue subjectif adopté par la caméra, et le contexte qui précède et que l'on vient d'étudier, permet d'avancer une autre interprétation. Lorsqu'elle quitte le lit, la caméra panote pour la suivre, avant d'entamer un lent travelling avant. Comme pour la scène précédente, c'est le moment de basculement d'une caméra objective vers une caméra subjective. Par la suite, on saisit que son regard caméra n'est pas adressé au spectateur, mais à Gortchakov qui l'observe. Par ailleurs, son discours ne concerne pas seulement un objet de désir refoulé : « Vous êtes un genre de saint », mais également l'existence même de Gortchakov : « Peut-être n'y a-t-il rien à effacer car vous n'existez pas ». C'est à nouveau une situation de double qui se met en place, modalisée dès le début par le fait qu'Eugenia regarde la caméra à travers son reflet dans le miroir comme Gortchakov chez Domenico. Eugenia questionne violemment le personnage principal en suggérant sur un ton sarcastique ce qu'il va devenir, et en remettant en cause son existence, (qui semble en effet lui échapper et qu'il peine à retrouver car elle est intrinsèquement liée à son exil). La femme apparaît alors comme la conscience même de Gortchakov, à laquelle il fait face, mais qu'il ne peut admettre comme le suggère le contrechamp qui dévoile son visage impassible, avant qu'il déclare : « Elle est folle » et ne claque la porte.

Cette rencontre avec ce qui est possiblement son intériorité rappelle un autre dialogue avec un double : celui d'Andreï Roublev et du fantôme de Théophane. Peu après le sac de la cathédrale de Vladimir, le peintre observe la simple d'esprit faire une tresse à l'un des cadavres. Puis il tourne son regard dans la direction opposée et un cut nous montre une main caressant un manuscrit à moitié calciné. Le montage suggère qu'il s'agit de Roublev, mais la caméra panote et c'est Théophane qui apparaît. Là encore, c'est le jeu des regards qui mène le passage de l'objectivité à la subjectivité : Roublev est en train de contempler le fantôme de son ancien maître tout en admettant qu'il est mort. À l'image, Théophane a autant de matérialité que Roublev, aucun effet spécial ne lui donne l'apparence canonique d'un fantôme, exactement comme une pure hallucination personnelle. Au commencement de leur dialogue, moment de prise de conscience pour Roublev de la brutalité du monde et de sa décision de faire vœu de silence, la communication entre eux n'est suggérée que par des regards hors champ se répondant vers la droite et la gauche. Lorsqu'ils en viennent à

partager le cadre, dans un premier temps leurs regards ne se rencontrent jamais, Roublev passant derrière Théophane, comme s'ils ne pouvaient cohabiter sur le même plan de réalité. Ce n'est qu'après que le protagoniste a avoué son crime qu'ils peuvent enfin se regarder, et que Théophane saisit l'épaule de Roublev pour le réconforter. Dans ce moment étrange durant lequel le héros ne peut parler à personne — la simple d'esprit étant muette — après l'extrême violence à laquelle il a dû faire face, le peintre *convoque* une image réconfortante pour tenter d'y poser un sens. Ce qu'incarne le fantôme de Théophane aux yeux de Roublev est tout autant l'ami, le conseiller, le maître, qu'un être ayant côtoyé l'au-delà, à même de lui confirmer le pardon auquel il peut prétendre pour son acte (c'est le moment où il cite un passage de la Bible). *In fine*, comme pour Gortchakov, la caméra subjective ouvre une fenêtre directe sur la conscience du fol-en-Christ en devenir, que l'on peut voir comme une première révélation. De fait, à la fin de la scène, leur regards enfin tournés vers le même point — le plafond éventré de la cathédrale dans laquelle la neige tombe ou bien Dieu — donnent corps à l'idée que c'est à ce moment précis que Roublev adhère à l'existence qui le fera être considéré comme un *yourodivy* par les personnes l'entourant.

Donner un sens à son existence comme tente de le faire Roublev et faire face aux projections de sa subjectivité dans le monde, c'est également ce que fait le Stalker selon d'autres modalités. Lors de sa première rencontre avec ses deux clients au bar, il affirme le pouvoir organisateur de son regard en nommant l'Ecrivain simplement par son métier, interrompant la présentation de ce dernier. Cette dénomination les réduit à des agents sociaux, des rôles paradigmatiques dont ils ne se départiront jamais vraiment, tout le développement de l'individualité reposant dans le film sur cette quête de la foi qu'ils s'appêtent à tenter. A partir de ce moment de la scène, les trois personnages accoudés à la table inaugurent la dynamique de leur relation. Tandis que l'Ecrivain et le Professeur débattent de leur conceptions respectives, le Stalker s'affirme comme le point focal et le centre du trio, dans tous les sens du terme : à la fois dans la composition du cadre dont il occupe effectivement le centre, mais aussi au plan intersubjectif. N'interagissant pas avec les autres, ne les regardant pas, il semble recueillir, dans son intériorité, leurs paroles, dans une disposition qui rappelle celle d'un prêtre et des fidèles au confessionnal. Lorsqu'ils quittent le lieu, le Stalker restent un instant au même endroit. Le regard caméra qu'il adresse n'est pas destiné au spectateur mais, lors du contre champ en gros plan, à l'Ecrivain qui lui rend ce regard. Ce plan est encore un glissement de l'objectif vers le subjectif, où le *yourodivy* se fait scrutateur d'autrui. Enfin, lorsque l'Ecrivain parvenu dans la Zone décide d'avancer sans se soucier des conseils du Stalker, un autre glissement s'opère. En très gros plan la caméra le suit, de dos, tandis que les deux autres le regardent. Elle ne semble pas tant incarner la subjectivité de l'Ecrivain que celle de ce même Stalker scrutateur, et le « Stop ! Ne bouge pas » qui résonne alors sans que personne n'indique l'avoir prononcé ne peut s'expliquer que comme une génération de la Zone, qui correspond

exactement à ce que le Stalker avait ordonné à ses clients. Au Stalker alors d'ordonner le monde à nouveau, de donner une explication mystique et étrange, accompagné d'une musique électronique rendant d'autant plus profond son discours. Mais le Stalker vit dans cette intériorité de la foi qui l'habite, et la projette sur le monde et autrui. C'est pourquoi la Zone, espace de mise en reflet des subjectivités, est le lieu propre du Stalker.

Ainsi, le glissement d'une caméra objective vers une caméra subjective, dont la subtilité, à moins d'une observation rigoureuse, passerait inaperçue et concourt à mêler les plans de la réalité, ouvre une fenêtre très particulière sur l'intimité du fol-en-Christ. Ce passage souligne les moments de révélation, de prise de conscience et d'organisation de son propre monde. Au fond, le *yourodivy* est présenté ici comme celui qui atteste que le monde extérieur n'est jamais que la projection de notre propre intériorité. C'est tout ce qui le distingue du Professeur et de l'Écrivain, pour qui le monde est nécessairement ordonné par la logique et qui ne pourront jamais admettre comme Domenico que « 1+1=1 ».

Lors de ces instants, la caméra fait preuve d'une certaine bienveillance à accueillir l'ingénuité intérieure des fols-en-Christ. Ce n'est assurément pas le cas lorsque la caméra, souvent aux moments climactiques du parcours des personnages qui nous intéressent, adopte un point de vue objectif, ou celui d'un autre personnage spectateur de leurs actes.

VIII.2. Actes dérisoires du fol-en-Christ et dérision de l'image

On a déjà établi l'apparente futilité des actes de foi des *yourodivie*. Parce que la foi est leur motivation même, ils n'ont jamais de réponses pragmatiques à des problèmes clairement définis : Domenico s'immole car le monde court à sa perte, Roublev fait vœu de silence pour expier ses péchés, Gortchakov suit Domenico en traversant un bassin une bougie à la main et Alexander brûle sa maison en pensant remplir sa part de l'accord passé avec Dieu pour sauver la Terre d'une guerre nucléaire. Comme l'indique Slavoj Žižek :

Ce qui élève Tarkovski au-dessus d'un obscurantisme religieux grossier est le fait qu'il prive cet acte sacrificiel de toute « grandeur » pathétique et solennelle, en le représentant comme un acte ridicule et maladroit (dans *Nostalghia*, Domenico éprouve des difficultés à allumer le feu qui le tuera, les passants ignorent délibérément son corps en flamme ; *Le Sacrifice* s'achève par un ballet comique d'hommes qui sortent de l'infirmerie en courant après le héros pour le ramener à l'asile - la scène est filmée comme s'il s'agissait d'enfants jouant à chat). Il serait trop simple d'interpréter cet aspect ridicule et maladroit du sacrifice comme s'il traduisait la perception qu'en ont les individus ordinaires immergés dans le cours des choses et incapables d'apprécier la grandeur tragique de l'acte. [...] il est significatif que Tarkovski, dont les films sont par ailleurs totalement dépourvus d'humour, réserve la moquerie et la satire précisément aux scènes qui illustrent le geste le plus sacré, celui du sacrifice suprême [...]. Serait-ce l'indice, pour utiliser le vocabulaire d'Althusser, qu'en un sens la

texture cinématographique des films de Tarkovski sape leur visée idéologique explicite, ou, du moins, introduit une distance par rapport à celle-ci, rendant visible son impossibilité et son échec intrinsèques⁹⁷ ?

C'est cette théorie qu'il s'agit d'approfondir ici. Žižek note en effet un paradoxe évident : de tous les moments supposément les plus sérieux, les sacrifices des fols-en-Christ sont les seuls à contenir une tonalité comique. Il convient dans un premier temps de préciser les ressorts de mise en scène communs à ces moments.

Tous partagent en effet une certaine théâtralité qui leur confère une artificialité : c'est ce peu de naturel et de crédibilité qui mine la grandeur de ce qui devrait être vu comme l'accomplissement du *youdivny*, l'expression la plus haute de sa foi. Alexander évolue déjà dans un milieu imprégné par le théâtre. Ce n'est pas seulement son histoire personnelle — il est, comme sa femme, un ancien comédien — qui imprègne son existence, mais bien la tendance naturelle qu'ont les personnages à se comporter dans la demeure familiale comme sur une scène de théâtre : la chorégraphie étrange qui accompagne les premiers passages des avions à réactions, la scène d'hystérie sur le divan, les déplacements des personnages qui miment ceux de comédiens sur une scène, enfin le jeu de chacun qui sonne légèrement faux, exagéré, sont autant d'éléments qui pose les bases d'une facticité et d'une inauthenticité des rapports humains. Mais c'est lorsqu'il décide d'accomplir la prophétie d'Otto qu'Alexander est représenté d'une manière qui tend vers le burlesque et le vaudeville. Ce virage n'est pas limité à la scène d'immolation de la maison. Puisqu'il doit cacher son projet à ses proches, sa visite chez la servante et les préparatifs à l'incendie rappellent l'acte d'une pièce durant lequel le mari va secrètement voir sa maîtresse : il sort de chez lui par une échelle, se rend chez Maria claudiquant sur sa bicyclette de laquelle il tombe. À son réveil, son jeu de cache-cache derrière les arbres tandis que la famille déjeune paraît peu crédible. C'est en boitant qu'il prépare l'incendie. Là encore, l'exagération prononcée du caractère dérisoire des préparatifs — ranger les affaires de Victor et les mettre dans la voiture avant de la garer plus loin, débarrasser la table sur laquelle il va empiler les chaises pour lancer le feu — prive l'évènement d'une véritable solennité. Comme pour Domenico et Gortchakov, le feu a du mal à prendre. Enfin, la course-poursuite finale est un enchaînement de plans absurdes, de chutes et de cris. Le surgissement de l'ambulance — irruption du dispositif médical censé éloigner de la société toute déviance — n'a aucun sens : on se demande qui aurait pu l'appeler (quand bien même une sonnerie de téléphone résonne, apparemment depuis la maison en flamme, pareillement à l'appel improbable dans la Chambre des désirs) et pourquoi avoir appelé des infirmiers plutôt que les pompiers auxquels on s'attendrait.

⁹⁷ Slavoj Žižek, *Lacrimae rerum. Essais sur Kieslowski, Hitchcock, Tarkovski, Lynch et quelques autres*, Editions Amsterdam, 2005, p. 203-204

Le cadre théâtral qui suscite dérision, moquerie, burlesque est aussi celui de Domenico lors de son immolation. Cette fois c'est lui-même qui a posé ce décorum en choisissant le Capitole et la statue équestre de Marc-Aurèle. A l'importance qu'il confère au message qu'il a à transmettre correspond la grandiloquence de la scénographie. Lorsqu'on le retrouve à Rome après qu'il a passé vraisemblablement plusieurs jours sur la place, c'est pour assister au « clou du spectacle » : son suicide par le feu. Mais ce plan qui a l'air bien huilé (Domenico a un complice qui lui apporte le tourne-disque déjà prêt et l'invite à allumer le briquet) tourne au fiasco : l'allumage difficile du feu, le disque rayé, la fin du discours oubliée ; le moment semble donc ridicule et manqué.

Si Žižek rejette pour ces scènes l'interprétation de l'incarnation du regard des gens ordinaires par la caméra, la question se pose tout de même. Assurément dans l'épilogue de *Sacrifice*, le regard est relativement extérieur. La caméra filme l'effondrement de la maison en plongée, surplombant la situation de son caractère omniscient. Le spectateur assiste en témoin lointain à l'évènement et perçoit tout le ridicule du drame. La situation est plus ambiguë pour Domenico. La caméra, objective au début de son immolation, reprend ensuite le cadrage habituel de son discours : de côté, à sa hauteur, sur la statue. Lorsqu'il chute cependant, le spectateur se trouve incidemment au même niveau que les badauds insensibles autour du personnage. Le mouvement de la caméra redouble alors cette insensibilité : lentement, le panoramique suit l'agonie de Domenico, zoome légèrement sur son corps, comme s'il s'agissait de faire durer la douleur. Le spectateur est alors dans une position insoutenable qu'il refuse : la même que le public indifférent. Nous, auditoire, parce que nous sommes sensible au destin du personnage, ne pouvons que nous détacher de la non-réaction suscitée dans le film par cette mort. Car enfin, il ne convient pas d'opposer ces moments de dérision par l'humour d'un acte futile à un prétendu sérieux qui régnerait dans le reste des films. C'est bien au contraire l'extrême cruauté de la moquerie, la froideur avec laquelle elle est représentée, que cela soit au travers d'un regard objectif ou incarnant un autre personnage. C'est en ce sens qu'il faut peut-être entendre l'introduction d'une distance qu'évoque Žižek : ce décalage entre le tragique de la situation et la dérision de la mise en scène ménage un espace au spectateur pour interioriser le moment. Il ouvre la possibilité d'interioriser une question : « Aurais-je réagi différemment ? », et évite l'adhésion automatique au sacrifice qui sonnerait comme une évidence, alors même qu'il est l'étape finale d'une remise en question profonde et complexe qui a débuté à l'ouverture des films.

En vérité, et contrairement à ce que suggère Žižek, on pourrait tout à fait soutenir que le ridicule rend d'autant plus grand l'acte suprême des *yourodivie*. Plutôt qu'une dramatisation du sacrifice comme moment d'héroïsme, ce que suggère la mise en scène est l'éclatante grandeur de la foi d'un individu qui sera toujours perçu comme fou par la société et, ici, par la caméra même. En

mettant un terme à leur existence sociale ou réelle dans un instant de cruauté et d'humiliation, les fols-en-Christ se rapprochent plus encore d'une figure christique. Contrairement à l'ambivalence de la caméra endossant le point de vue du *yourodivy*, la caméra objective à l'œuvre dans les moments climactiques des personnages fait preuve d'une froideur féconde, en incluant plus intimement le spectateur dans le processus essentiellement inexplicable qui conduit les actions du fol-en-Christ. Le renversement de perception engendré par la dérision de l'image n'est pas alors à lire comme une pure moquerie, mais au contraire comme ce qui consacre la majesté du *yourodivy*, sa force profonde. Plus efficace encore qu'une représentation classique qui accompagnerait ces moments d'une bande-son grandiose, l'omniprésente matérialité à l'image ne perd jamais la physicalité des protagonistes, rappelant qu'ils demeurent avant tout des humains, contrariant l'attente spectatorielle qui voudrait voir en eux des êtres exceptionnels. Le sacrifice n'a en cela rien d'incroyable, de surnaturel, comme le souligne par exemple le plan fixe du drap se consumant au début de l'incendie de la maison de Domenico. C'est à cette matérialité de l'image qu'il convient de revenir pour saisir la pluralité des rapports au monde qui irrigue chacun des *yourodivie* du corpus.

VIII.3. La matérialité de l'image de l'environnement naturel : tension entre théorie et expérience sensible

On a déjà analysé⁹⁸ la matérialité du corps du *yourodivy*, la simplicité et la modestie de son habit suggérant un rapport terrestre, profondément incarné, du corps avec le monde. Or celui-ci évolue dans un environnement naturel lui aussi marqué par sa matérialité. Le sujet de la matérialité du style tarkovskien a été longuement étudié par la recherche. La capacité de ses œuvres à faire surgir dans l'image la présence même de l'élément, de l'objet pour lui-même, hors de toute considération symbolique que Tarkovski a toujours niée, de faire apparaître « l'arbre purement en tant qu'arbre » est de fait souvent ramenée à une conception du temps propre au réalisateur. C'est la prise longue, le plan séquence, qui donnent le temps aux choses de pleinement exister. Il convient donc de s'intéresser à la manière dont le corps des fols-en-Christ interagit avec la pure présence des quatre éléments et plus précisément avec l'environnement naturel. Ce dernier est chez Tarkovski le lieu privilégié de l'épanouissement de l'homme, à la différence de l'environnement urbain qui n'occupe jamais, pour cette raison, que la portion congrue des films du corpus. C'est en effet depuis la médiation du corps que le *yourodivy* construit son rapport au monde. On verra ainsi dans quelle mesure il tire de ce rapport une affinité, une complicité particulière avec le monde, un savoir supérieur hors de la raison, et par conséquent étranger aux autres personnages. Le *yourodivy* est

⁹⁸ Cf. I.3

engagé dans un cheminement existentiel qui le conduit à voyager et découvrir la nature, au contact de laquelle il développe ce savoir supérieur. Pour autant, ce dernier faisant l'objet d'un processus, il n'est ni total, ni omniscient. Au travers de chaque personnage de *yourodivy*, c'est une position différente qui s'incarne.

Comme on l'a déjà vu, le Stalker est celui pour qui le mode d'être est la communion, la compréhension intime et indicible de l'homme avec la nature de la Zone. Pour pleinement saisir la fusion entre son corps et la matière végétale dont il est l'acteur, il convient de revenir à la scène suivant son arrivée dans la Zone (**Fig. 19**). Ce moment d'extase n'est pas seulement l'occasion pour lui de simplement jouir de la richesse sensorielle que lui procure le lieu. La couleur concourt comme on l'a expliqué à faire surgir à l'écran la luxuriance de l'environnement, tout comme la longueur du plan met en lumière la pure présence de la végétation. Le lien qu'entretient le corps stigmatisé du fol-en-Christ avec le lieu ne relève cependant pas de la superposition ou de l'absorption. Après qu'il s'est allongé, un raccord dans l'axe fait apparaître en gros plan la tête du Stalker et sa main saisissant la terre et l'herbe. Le contact physique, la préhension de la plante par la main est le geste qui achève la matérialité réciproque des deux entités que sont le corps et la végétation. Parce que le Stalker inonde le cadre de sa présence physique, détaillée par le gros plan, et que la nature éclate tout autant par ses couleurs et sa profusion, de la rencontre tactile des deux jaillit toute la puissance de leur être. Cette union ne se limite pas seulement à la végétation : une chenille gravite la main du passeur, accentuant par la disproportion des échelles la place que ce dernier occupe. De ce rapport au monde le Stalker tire un savoir intime. Celui-ci, hors de la raison, ne peut se manifester que sous la forme de rêveries. Une première fois, lorsqu'il se voit lui-même au même endroit que là où il s'est assoupi, mais cette fois entouré d'eau, tandis qu'un chien le rejoint et vient naturellement se blottir contre lui. Ce moment, tourné en sépia comme pour rappeler l'intériorisation profonde et traumatique du monde délavé, hors Zone, est celui de l'harmonie : les habitants de la Zone acceptent sa présence, et il peut reposer son corps exsangue au milieu de l'eau, sur un lambeau de terre correspondant exactement à sa taille. Une seconde fois lorsque, précédant le long travelling d'objets abandonnés dans l'eau, et après l'altercation entre l'Écrivain et le Professeur, un lent panoramique en couleur dévoile une partie inconnue de la Zone sous la forme d'un magma de terre bouillonnant au dessus duquel tourbillonne une poussière étrange. Ce plan paraît figurer la capacité pour le Stalker de remonter en esprit à un état originel de la nature. Là toutes les sensations sont mêlées : la sécheresse de l'air, la rugosité de la poussière et le sol poisseux, enfin l'irruption visuelle de bosquets d'herbes d'un vert éclatant, qui rappellent l'apparition de cheveux sur un crâne et peuvent être vus comme l'état premier de la Zone, avant qu'elle n'en soit recouverte. Le Stalker prête à la Zone des caractéristiques animistes, aussi la nature

est-elle pour lui un tout organique auquel il appartient. Il peut pleinement la ressentir, et donc l'expliquer à ses comparses, car il s'est mis en situation d'écoute. Plus qu'un lieu magique, elle est pour lui l'endroit d'une sacralité qui va de paire avec sa foi et lui donne accès à une conscience plus profonde. À l'inverse, les autres personnages n'habitent ni le lieu ni l'instant présent. Ne partageant pas le bonheur du Stalker, ils ne font que passer sur l'herbe, tentent d'y trouver le chemin le plus court, et lorsqu'ils se reposent sur le sol, ce n'est pas pour garder le silence mais continuer à marmonner le débat intellectuel stérile qu'ils ont engagé dès leur rencontre.

C'est dans cette logique que s'inscrit Alexander, à tout le moins au commencement du film. Quand bien même le prologue ouvre sur le rituel de la mise en terre de l'arbre mort avec son fils, l'esthétique du moment pose déjà le rapport au monde qu'entretient Alexander : en intellectuel, il superpose à l'expérience sensible directe un discours savant qui ne peut pourtant jamais la subsumer. Au lieu de prêter attention à l'arbre en tant que tel il relate l'histoire du moine bouddhiste qui serait à son origine. Ancien professeur d'esthétique et prisonnier du monde des idées, Alexander est déconnecté de son environnement, au point qu'il ne remarque pas la disparition de son fils lors de son premier monologue. Il n'est pas étonnant dès lors que l'univers mental d'Alexander soit bâti autour d'une extraréférentialité rarement aussi explicite dans l'œuvre tarkovskienne : Otto livre une lettre des amis du héros faisant référence à *L'Idiot* ; *Hamlet* est également convoqué. Enfin le postier et Alexander discutent longuement du tableau de Vinci exposé dans la maison, *L'Adoration des mages*. Aussi la maison familiale est-elle conçue comme un compendium des plus belles productions de l'homme, sophistiquées et bourgeoises : les tableaux, les nombreux livres, la vaisselle précieuse participent de ce vernis social où chacun se comporte avec retenu, règle implicite qui naturellement n'a plus cours dès lors que le monde est menacé d'extinction. Il est logique qu'Alexander entretienne au début du film un rapport encore citoyen à la nature. L'environnement ne présente un intérêt qu'en tant qu'il participe d'un certain confort pratique et esthétique : quoique la végétation soit ascétique, propriété des alvars du Gotland, elle offre tout de même des refuges utilisés pour déjeuner dehors, ou s'y promener à l'occasion d'une discussion. Lorsque le protagoniste emmène son fils dans le bosquet, il occupe l'espace comme on le ferait pour un pique-nique : soigneusement vêtu, il est allongé nonchalamment tandis qu'il pérore, distant et indifférent à l'endroit. Comme pour le Professeur et l'Ecrivain, la nature est un lieu de passage et non d'habitat. Or, lorsqu'il doit s'y confronter, ce cadre génère inévitablement une angoisse, qui s'incarne dans son rêve de neige brûlée, violente et destructrice. Lorsqu'il se rend chez Maria ou organise la destruction de sa demeure, c'est les yeux hagards qu'il doit faire face à la matérialité de la lande. Sa prise de conscience de ce qui l'entoure ne passe pas, contrairement au Stalker, par la saisie et l'écoute, mais d'abord par le choc et la tentative de s'en délivrer. Face à la boue omniprésente ici aussi, dans laquelle il chute à plusieurs reprises, aux arbres sur lesquels il doit

s'appuyer en boitant, son corps se marque, devient imparfait et en cela, plus vivant. Ce qui se révèle à Alexander lorsqu'il découvre la foi est la nécessité d'abandonner le rationalisme qui fut le sien. La destruction de la maison ne relève pas seulement de l'accomplissement de la promesse faite à Dieu et de l'abandon de sa famille, mais aussi du rejet de tout ce qui a trait à son esprit bourgeois, c'est-à-dire à son ancienne identité. Seulement maintenant, Alexander a établi un rapport au monde plus complet, plus authentique, et ainsi hors du savoir académique.

Andreï Roublev établit un rapport au monde en certains aspects analogue à celui du Stalker. Cependant d'une façon plus générale, par le biais du déplacement historique à l'œuvre dans le film, les personnages principaux que sont les moines et le fondeur de cloche entretiennent un rapport à leur environnement rarement autant partagé entre les protagonistes dans les films de Tarkovski. L'omniprésence des éléments fait bien souvent de la Russie de Roublev un pays hostile : les pluies intenses, la boue dans laquelle semblent prisonniers les hommes⁹⁹ ou le froid matérialisé par la vapeur s'échappant de leurs bouches en sont autant de signes récurrents. Pourtant, malgré la difficulté à vivre et l'inconfort, chaque pas semblant coûter au corps, chacun accepte son sort, sans plainte. On pourrait y voir la représentation d'un rapport perdu à la nature, propre à une époque préindustrielle où celle-ci est omniprésente et aux fondements de la vie quotidienne. Nonobstant, Roublev incarne un dépassement de cette normalité. Durant la période du chapitre de la cloche, son impassibilité, la complète acceptation avec laquelle il traverse la neige, le limon, la faim et le froid, en dépit de son corps vieillissant et amaigri, témoigne déjà d'une forme de sagesse qui le rapproche d'une sorte de bouddhisme zen. Le peintre se distingue néanmoins du Stalker dans le savoir qu'il retire de la matérialité de la nature. Le chapitre est centré sur l'œuvre de Boriska, mais Roublev n'est jamais véritablement absent des scènes. Lors de leur première rencontre, Boriska se trouve dans la fosse dans laquelle les ouvriers conçoivent le moule destiné à fondre la cloche [Fig. 25]. L'usage du grand angle accentue l'aspect claustrophobique et terrifiant de lieu, ce qui donne toute son ampleur à la tâche du jeune garçon. Boriska est déjà ce qu'il ne va cesser d'être, cet individu chthonien qui a à dompter les forces de la terre. Cette idée de profondeur terrestre d'où émane la création est encore mise en relief par un cut montrant Roublev fixant, immobile, le fondeur de cloche [Fig. 26]. À la contre-plongée de la caméra répond le regard descendant du moine sur lequel insiste le panoramique vertical revenant à Boriska. L'on retrouve le regard scrutateur du *yourodivy* qu'avait déjà le Stalker. Les autres scènes qui mettent en lien les deux personnages sont construites de la même manière jusque'à la résolution finale et l'achèvement de la cloche. D'une certaine manière, durant tout le chapitre Roublev étudie la matière *auprès* de Boriska. Car ce dernier se découvre alors démiurge. Son œuvre l'habite et il en tire une énergie vitale. Durant toute la

⁹⁹ Particulièrement lors de l'épisode de la cloche qui comporte de magistraux plans larges en plongée, où la boue occupe le cadre presque jusqu'à l'horizon.



Fig. 25 - *Boriska dans la fosse*



Fig. 26 - *Roublev observant Boriska*

construction il est vu courant, sautant, donnant ses ordres à des hommes deux fois plus âgés. Ce projet qui n'était pour lui qu'un moyen de survivre (les envoyés du prince arrivent chez lui au moment où tous ses proches sont morts) devient son œuvre, c'est-à-dire dans l'univers tarkovskien l'expression de son existence. C'est de là qu'il tire une énergie et une confiance en soi décuplée. Animé par la seule foi en sa réussite, il développe sans savoir académique un sens instinctif de la matière, de la terre. Lorsqu'il recherche l'argile idoine pour le moule, il refuse d'abord catégoriquement celui que propose les ouvriers, qu'ils disent avoir toujours utilisé. Sa décision est purement arbitraire et, comme pour le Stalker, ne provient que de la rencontre physique du corps et

de la nature : il se saisit d'une motte de terre, la malaxe, et va jusque'à l'écouter. Ce n'est qu'au hasard de la pluie et d'une chute qu'il trouve, dans un moment d'eurêka, le matériau qui convient. Le miracle de la foi qui bouleverse Roublev, plus que la réussite effective de la fabrication de la cloche, est l'inextinguible énergie que le garçon puise dans sa foi. Est également mis en exergue un autre miracle, celui de la matière naturelle mise en forme par la main de l'homme. La construction s'achève par le coulage de l'alliage dans le moule. Roublev observe encore sur les hauteurs une machinerie infernale d'échafaudages, de fours, de soufflés actionnés par des dizaines d'hommes. Boriska, partout à la fois, devient proprement héraclitéen, celui qui par le feu travaille la matière qu'il a choisie et écoutée. Ce feu créateur est le dénominateur commun de la matérialisation définitive de la cloche au travers de la cuisson du moule, puis de la fonte de l'alliage, de Roublev et l'enfant au pied du poteau, et enfin de la séquence finale en couleur. De fait, ce n'est pas un hasard si le premier fragment de l'œuvre de Roublev filmé à la fin est d'un rouge vif entouré d'or. Le surgissement de la couleur fait écho aux feux qui ont précédés et particulièrement aux canaux de métal en fusion que le noir et blanc ne laissait que deviner. L'étude de Boriska par Roublev est le point de départ dont l'achèvement est la matérialité d'œuvre du peintre en gros plan, au sein duquel s'observe jusqu'à l'épaisseur de la peinture, les traces de pinceau et les marques du temps. Ce que Roublev saisit avec Boriska au moment où sa quête s'achève est cette compréhension supérieure de la matière pour laquelle la détermination de la foi est nécessaire.

L'image dans les films de Tarkovski ne confirme pas seulement les traits génériques du *yourodivy*. *A contrario* elle semble se détacher au profit d'une indépendance critique, qui tantôt élève le fol-en-Christ, participe de sa dignité au même titre que la mise en scène et le déroulement même de la diégèse, tantôt sape ou rend plus ambivalents leurs parcours. Le glissement de la caméra vers leur subjectivité met au jour les dilemmes qui les habitent, souligne la valeur qu'ont pour eux les relations interpersonnelles et la difficulté qu'ils ont à trouver une place dans une société et un monde qu'ils perçoivent de manière non conventionnelle. Lors du moment central de leur quête — le sacrifice — les marqueurs d'objectivité que prend la caméra, ou bien l'endossement du regard de la *doxa* ridiculise leur acte de foi, et simultanément leur redonne une humanité, rendant d'autant plus admirable, aux yeux du spectateur, leur force intérieure. Point essentiel de leur statut, en en revenant à la matérialité de l'instant, ces moments soulignent bien que les fols-en-Christ ne sont pas des saints, des êtres surnaturels, mythiques, ni de simples forcenés. Conformément à la pluralité de leurs profils, les *yourodivie* du corpus établissent un rapport au monde propre à leur histoire. L'établissement même de ce rapport au monde est une finalité étroitement liée à leur itinéraire dans la foi. C'est cette dernière qui motive une nouvelle appréhension de leur

environnement, laquelle ne peut être que hors des normes sociales. En cela, le lien que tissent les fols-en-Christ avec leur environnement est, comparé aux individus qui les entourent, privilégié. De ce lien est issu un savoir qu'ils tentent avec difficulté de mettre en mots. Plus essentiellement, c'est par un retour à la physicalité et la matérialité du monde, attache que les hommes auraient perdue depuis longtemps, que ce lien se vit. Dès lors ce rapport s'exprime dans la concaténation matérielle, à l'image, du corps du *yourodivy* et des éléments de la nature. Si le Stalker est l'exemple d'une communion réussie entre ces deux termes, cela n'est pas une évidence tant celle-ci dépend de l'héritage que porte chaque personnage en lui : Alexander avec son passé de comédien et de professeur et Roublev qui doit transsubstantier son expérience en œuvre d'art en ont été des exemples. Néanmoins ces parcours dessinent tous une tension vers la foi en une communion de l'homme et du monde physique, laquelle est inhérente à leur quête. Ceci ouvre la possibilité d'une lecture strictement ésotérique du corpus.

Chapitre IX. Des mondes surréels et mystiques : le *yourodivy* au prisme de l'ésotérisme

L'idée de proposer une interprétation ésotérique de l'esthétique tarkovskienne répond aux vœux¹⁰⁰ de Yann Calvet qui développe dans son ouvrage la pertinence d'un retour à l'ésotérisme dans le cadre d'un renouvellement des théories cinématographiques. Si une telle approche n'est sans doute pas la plus instinctive, on ne saurait en faire l'impasse dans le cadre d'une partie consacrée à l'épaississement du sens induit par la richesse des images liées aux *yourodivie*. Au reste, comme le rappelle Jeremy Mark Robinson en citant Marya Tarkovskaïa, la seconde épouse du réalisateur, Tarkovski n'a pas été indifférent à la fin de sa vie aux savoirs ésotériques et s'y est lui-même initié¹⁰¹. De fait, il est frappant de noter les parallèles existant entre d'une part la démarche ésotérique, ce qu'elle implique pour l'initié, la manière dont elle structure la réalité, et d'autre part

¹⁰⁰ « Ainsi, si l'étude du cinéma s'est cantonnée aux trois premières fonctions de l'image : psychologique, esthétique et spirituelle, générant différentes écoles critiques spécifiques, elle néglige largement sa dimension « magique », c'est-à-dire sa capacité de développer des « logiques » non-classiques, son rapport avec le « surnaturel » et l'ésotérisme... bref, sa capacité à faire voler en éclats la carapace du rationalisme à l'occidentale. » Yann Calvet, *Cinéma, imaginaire, ésotérisme*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs Visuels, 2015, p.11.

¹⁰¹ Jeremy Mark Robinson, *The Sacred Cinema of Andrei Tarkovsky*, op. cit., p. 277. : « Tarkovski s'intéressait à Rudolf Steiner, à la télékinésie, à la PES [perception extrasensorielle], à l'astrologie, et à la philosophie orientale (le Taoïsme et le Bouddhisme). Tarkovski a aussi essayé la méditation (y compris la méditation transcendante). Tarkovski se réfère à la numérologie – la magie des nombres. Sa date de naissance, disait-il – le 4 avril 1932 – était associée au chiffre cinq selon la numérologie. » / « Tarkovsky was interested in Rudolf Steiner, telekinesis, ESP, astrology, and Oriental philosophy (Taoism and Buddhism). Tarkovsky also tried meditation (including Transcendental Meditation). Tarkovsky would refer to numerology - the magic of numbers (his birth date, he said — April 4, 1932 - added up to the number five in numerology). »

la valeur de l'image chez Tarkovski, ce qu'elle peut représenter du monde, et la quête initiatique des fols-en-christ.

Le terme ésotérisme définit premièrement un mode d'enseignement réservé aux initiés, dont l'histoire remonte à l'Antiquité et les variations sont nombreuses. Il est à l'origine d'un ensemble de courants de pensée ayant eu une influence plus ou moins importante selon les époques, notamment du moyen-âge au XIX^e siècle, et qui perdurent encore sous forme de traces dans le présent¹⁰². Tous ces courants présentent cependant des caractéristiques communes qui renvoient directement aux celles des *yourodivie* et de la pensée tarkovskienne. Ainsi, ils reposent tous sur un refus de la rationalité et du matérialisme tels qu'ils se sont développés à partir du cartésianisme et, plus encore, avec la scientification propre au XIX^e siècle et l'émergence à cette époque du positivisme. Il ne s'agit non pas d'une acception du monde comme toile logique de laquelle il faudrait reconstituer les noeuds et tirer les fils, mais d'une pleine acceptation du mystère, qui n'a pas à être dévoilé mais reçu, entendu, décrit. Dès lors, les courants ésotériques considèrent comme valides ce que le rationalisme exclut : l'imaginaire, le rêve, la folie sont mis sur un pied d'égalité pour appréhender le monde physique. Ce qui serait autrement considéré comme surnaturel est ici entendu et normal. La transposition dans le cinéma d'une telle approche engendre une complémentarité de la raison et de la croyance. L'ésotérisme met aussi en cause le dualisme cartésien. Or, comme le souligne Calvet en citant Jean Epstein :

« Le cinéma ainsi, d'instrument à enregistrer la réalité devient un instrument de révélation et de transfiguration. »
Selon lui, et c'est la révolution du cinématographique de nous le faire ressentir, il n'y a ni "pensée pure", ni "matière pure", mais une ambivalence : la vision des idées et la pensée de la matière¹⁰³.

A partir de son analyse des œuvres d'Epstein, de l'expressionnisme allemand et de Jean Vigo, Calvet permet de mieux saisir l'ambiguïté ontologique des *yourodivie* à l'image, notamment dans le rapport intime qu'ils établissent avec la matérialité du monde ou dans les glissements vers leur subjectivité qui ouvre sur un univers représenté à l'image comme tout aussi recevable que celui de la raison et de l'objectivité. S'ils se situent hors de la méthode scientifique, ces courants visent tout autant à l'édification d'un savoir similaire à celui que retirent Roublev, Domenico, Alexander ou le Stalker de leur quête :

Selon une définition admise, l'ésotérisme serait donc constitué par un ensemble d'enseignements « secrets », tenus pour immémoriaux, qui seraient restés toujours les mêmes à travers les âges. Il s'agirait donc bel et bien,

¹⁰² Que l'on songe ainsi à la figure centrale d'Hermès Trismégiste, figure mythique à qui l'on a attribué des découvertes dans tous les domaines, dont l'invention de l'alchimie, et qui est à l'origine du terme hermétique.

¹⁰³ Yann Calvet, *op. cit.*, p. 46.

selon les théoriciens et adeptes de cet ésotérisme traditionnel, d'un ensemble cohérent bien structuré, formant un édifice imposant de vérités fondamentales qui, aujourd'hui encore, s'offriraient à une redécouverte par ceux qui en sont dignes¹⁰⁴.

Face au mal qu'engendre la déconnexion de l'homme d'avec sa propre existence, le *yourodivy* oppose un savoir non scientifique motivé par sa foi. L'ésotérisme met en jeu dans la même perspective un réseau de symboles, d'images et de visions censé faire accéder à une connaissance plus intime de soi et d'autrui. Il s'agira dès lors de comprendre comment les figures de *yourodivy* montrent du fait de ces rapprochement une prédisposition pour devenir les acteurs d'une logique ésotérique au sein des œuvres du corpus. À un autre niveau, on pourra interpréter leur présence selon un angle métadiégétique, faisant de ces films, conformément à ce que prêche Tarkovski quant à l'ouverture du sens vis-à-vis du spectateur, des initiations à une logique ésotérique pour ces derniers.

IX.1. La quête et l'espoir d'une osmose entre le monde et l'homme

L'ésotérisme soutient l'absence de solution de continuité entre l'esprit et la matière, ainsi qu'entre l'homme et le monde. Il attribue à ce dernier des secrets que la rationalité n'épuise pas, voire dont elle nous éloigne. Cependant, ce savoir n'est pas inné, il faut l'acquérir au terme d'une quête : ces frontières ne disparaissent qu'au prix d'une volonté d'aller dans les profondeurs de ces secrets, de se départir sciemment d'une logique d'opposition entre la raison et la nature, entre l'immatériel et le matériel. C'est ce même renversement paradigmatique qui est au cœur de la quête en laquelle croient les *yourodivie*, et qui aboutit à une similaire analogie entre le monde et l'homme.

À l'image, cette abolition de la frontière entre monde extérieur et monde intérieur, psychique, se manifeste par la correspondance visuelle des deux, en d'autres termes par la matérialisation de l'imaginaire. C'est de cette manière que l'on a pu interpréter le surgissement de la subjectivité du fol-en-Christ, individu pour qui l'intériorité et le monde extérieur se confondent. Ainsi de la maquette qu'observe Gortchakov chez Domenico, de la symbolique des couleurs désaturées dans *Le Sacrifice*, mais également de moments plus nettement métaphoriques telle la scène de lévitation entre Alexander et Maria lorsqu'ils couchent ensemble.

La frontière entre l'imaginaire, le rêve et le monde objectif n'est pas la seule à être brouillée et par là même franchie par les *yourodivie*. Roublev, durant sa rencontre avec Théophane, franchit

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 14.

encore une fois fort naturellement la limite qui sépare le monde des vivants de celui des morts. Le fol-en-Christ est de fait celui qui franchit ou supprime toute frontière : entre la foi et la folie, le sacrifice et l'inconséquence, et jusqu'à la frontière physique entre une société de la raison orthornormée et la Zone, espace dans lequel le surréel a encore sa place. Les choix esthétiques qui assument cette porosité, en s'abstenant des conventions visuelles habituelles pour représenter ce qui n'est pas de l'ordre du normal, et au contraire en les mettant sur le même plan de matérialité, véhiculent une impression d'étrangeté. Ils entretiennent en cela une parenté avec l'ésotérisme qui considère comme également réels tout ces univers et les frontières les séparant comme caduques. C'est dans ce contexte que l'on peut replacer les symboles récurrents des films de Tarkovski, quand bien même ce dernier refuse d'y admettre une symbolique mais y voit simplement la manifestation d'événements naturels. En effet, la pluie, le feu à la fois créateur et destructeur, le vent et sa physicalité omniprésente et inexplicable, la lumière acquérant par le biais des changements colorimétriques une texture palpable sont autant d'éléments primordiaux qui renvoient par leur traitement à l'image à l'alchimie. N'étant jamais réduits aux phénomènes physiques qui les expliquent, ces éléments sont le lieu de rencontre de la matérialité du corps du fol-en-Christ avec celle du monde. C'est cette même appartenance à la nature universelle qui caractérise le Stalker. L'esthétique tarkovskienne implique ici cette idée « de spiritualiser la matière et de corporiser l'esprit¹⁰⁵ ». Cela renvoie à l'affinité entre cinéma et ésotérisme que perçoit Yann Calvet :

[Le cinéma] remet en cause notre perception de la nature de l'espace et du temps, de l'existence ou de l'inexistence de toute réalité et nous dévoile un monde dans lequel on retrouve le vieil ordre moniste et panthéiste, animiste et mystique, dans lequel la vie est une essence universelle, manifestation primordiale de l'existence divine¹⁰⁶.

Le *yourodivy* est traversé par une volonté de s'élever spirituellement, et cette quête implique également pour lui de *faire corps avec le monde*. En reconnaissant la profonde et mystérieuse existence de la nature, le *yourodivy* prend acte de la sienne propre. Ainsi, ce comportement paradoxal, source de souffrance, de solitude et de fragilité devient un pouvoir par lequel il peut, mieux que quiconque, ressaisir le monde à nouveaux frais, dans la lignée de l'idéalisme, doctrine selon laquelle « la conscience est posée [ici] comme créatrice du monde et si cet idéalisme renvoie bien sûr à une exaltation du rêve et de l'imaginaire, vers un autre monde au-delà du concret, c'est pour revenir à l'essence du réel¹⁰⁷. » *In fine*, les *yourodovie* correspondent au courant théosophique,

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 96.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 52.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 82.

« [...] famille d'esprit pour laquelle foi et savoir, croyance et connaissance sont indissociables¹⁰⁸ ». De là sans doute l'idée d'une révélation pour caractériser le lien unique, indicible, qui structure le rapport au monde des personnages. Ainsi, « la recherche du sens 'caché' du monde et des êtres qui nous entraîne au-delà des apparences, devient alors une quête spirituelle qui est avant tout une quête de soi¹⁰⁹ ». Cette quête est au final la même que mettent en scène les poètes romantiques, mais aussi celle que définit Tarkovski dans la tâche qui incombe à l'artiste et, plus universellement, à chaque individu. Le réalisateur opère ainsi la même opposition entre le consumérisme — forme moderne du matérialisme superficiel de la science —, l'omnipotence de la technologie à l'époque contemporaine, et le retour à une sensibilité et une force spirituelle sur le point de s'éteindre. Ce que met en lumière l'image tarkovskienne au travers du regard des *yourodivie* est la croyance authentique en une surréalité du monde, *de facto* considérée comme une élucubration par les tenants d'un rationalisme dur pour qui la science est la voie du savoir total et universel. Cette approche ésotérique permet de déplacer le regard : ce que l'on a analysé comme étant *les* mondes des *yourodivie*, tantôt intimes, fantasmés, rêvés ou imaginés, ne forment jamais qu'un monde, toujours vrai, également réel, pour ces derniers. De là son extraordinaire physicalité.

L'espoir de retrouver un accord entre le monde et l'homme, de recouvrer un contact perdu, est l'expression d'un constat tarkovskien d'une humanité en perdition. De même que ce lien ne se donne pas d'emblée, de même sa manifestation demeure-t-elle foncièrement polysémique, tout comme le suggère l'ésotérique en général : il n'est pas une seule vérité dont la science serait détentrice, mais plusieurs vérités co-existantes, seules à même de rendre compte de l'infinie richesse du monde et de ses mystères. Dans une perspective métacinématographique, cette notion de mystère est au cœur de la réception des films tarkovskiens. Au travers de l'ouverture du sens qu'il prône pour le spectateur, Tarkovski fait de son œuvre un ensemble obéissant aux règles de l'hermétisme, comme Calvet l'indique en citant Lotte Eisner à propos des expressionnistes : « Comme le note Lotte Eisner, le langage, lourd de symboles et de métaphores des expressionnistes, 'demeure obscur à dessein, afin que seuls les initiés en puissent saisir le sens'¹¹⁰. » En ménageant au travers d'une complexité à plusieurs niveaux une multiplication des sens, le film tarkovskien offre la possibilité d'une aventure intérieure dont la finalité est de renouer contact avec son âme, qui dans la tradition hermétique joue le rôle de « médéité¹¹¹ » entre l'esprit et le corps. Or le *yourodivy*, par

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 96.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 78.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 34.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 155.

son ambiguïté ontologique dont on a détaillé les ressorts, est l'acteur central de cet hermétisme, l'un des pivots qui rend les œuvres du corpus irréductibles à une simple histoire mise en film.

IX.2. Des films en forme de grimoires ésotériques dont le spectateur serait le lecteur initié

Pour Tarkovski respecter le spectateur implique de ne pas l'infantiliser en vulgarisant le sens de son oeuvre afin que celui-ci soit plus compréhensible. Cette approche est similaire à celle de l'arcane, qui « [...] n'est pas comme on pourrait le penser de prime abord un refus de communiquer, mais l'art de ne pas vulgariser les choses¹¹². » Tout comme l'évolution d'un Roublev est nécessaire à l'accomplissement de son art et à l'établissement d'une compréhension plus profonde et intime du monde, le film tarkovskien perdrait sa valeur si son contenu nous était donné explicitement. Le spectateur face au film reproduit le cheminement du fol-en-Christ — et par ce fait peut s'identifier à lui — en étant sans cesse invité à recevoir, d'abord par la sensation puis par les voies de la raison, une œuvre dont le sens est complexe. Seuls ceux qui se refusent au voyage ne verront dans son œuvre qu'incohérence et non-sens, comme l'Ecrivain et le Professeur face aux tentatives d'explication du Stalker à propos de la Zone. En revanche, celui qui pressent un sens caché, qui est prêt à abandonner ses schèmes intellectuels et ses évidences premières, s'engage sur un chemin de découvertes infinies et sans cesse renouvelable. Aussi Calvet prolonge cette réflexion en considérant le parcours au sein de l'ésotérisme :

Les arcanes majeurs du tarot procèdent d'une symbolique initiatique dont les étapes ont été interprétées de nombreuses fois à partir de l'hermétisme, de l'astrologie, de la kabbale. Dans tous les cas, sa symbolique est celle d'une voie d'évolution vers la sagesse, celle de l'acquisition d'une double maîtrise : celle du monde extérieur et celle de son univers intérieur¹¹³.

Ce qui se joue tant du côté des *yourodivie* que de la mission que Tarkovski fixe à l'art cinématographique est l'acquisition d'un savoir nouveau, d'une sensibilité différente permettant une écoute renouvelée, plus attentive, de soi et du monde. Ce qui apparaît initialement comme une connaissance secrète, d'abord mystérieuse et en apparence abstruse (une arcane), peut devenir, à condition de se laisser guider (par un Stalker ou sa sensibilité) un savoir profondément incarné, poétique et si intérieur qu'il en devient incommunicable. On pourrait ainsi faire la proposition d'une analogie entre le grimoire ésotérique et les films du corpus. Ce rapprochement synthétiserait une approche possible pour le spectateur de l'œuvre de Tarkovski. Étymologiquement, grimoire

¹¹² *Ibid.*, p. 17.

¹¹³ *Ibid.*, p. 262.

provient de l'ancien français « gramaire », soit un ouvrage destiné à l'étude du latin. Son rôle est de perfectionner l'art de la lecture et de l'écriture. De la même manière, on peut voir le film tarkovskien comme un film destiné à initier le spectateur à l'art de la vue et de l'attention. D'autre part, le grimoire est toujours un travail personnel, recopié par son lecteur, qui réinterprète le modèle sur lequel il se fonde. Ce rapport singulier exclut toute passivité pour le lecteur. Contrairement au lien classique mettant le lecteur *face* au livre, l'enjoignant à actualiser le texte par la lecture, ici l'acte de lecture est indissociable d'une réappropriation en vue de la constitution d'un nouvel objet livresque. Parallèlement, Tarkovski voit dans la vie personnelle de l'artiste le seul matériau légitime pour réaliser un film. Le spectateur se fait alors le copiste du film, d'une intimité avec le créateur, en tant qu'il reprend à son compte et fait sien le texte filmique.

Par ailleurs, le grimoire est un livre enluminé et illustré, le texte demeurant indissociable de l'image qui le complète, le révèle, l'explicite et le complexifie. Cette dynamique est celle que l'on a pu étudier chez le *yourodivy*, image condensée, essentialisée, des grands éléments structuraux du film chez Tarkovski, lequel guide et perd à la fois le spectateur. De la même manière, l'articulation entre le discours et l'image du *yourodivy* ressortit autant de la tension contradictoire que de l'accord intensifiant la puissance affective de l'un et l'autre.

Enfin, le grimoire est le livre censé permettre à son propriétaire, s'il est suffisamment sagace pour en percer le sens caché, d'acquérir des pouvoirs provenant de puissances supérieures. Cette orientation de l'homme vers la magie correspond à un besoin : celui d'une alternative à un paradigme qui nie la part de mystère et d'inconnu dans le monde. Les *yourodivie* chez Tarkovski sont de fait la manifestation de forces invisibles à l'œuvre, et c'est à cette force qu'ils tentent d'initier les autres hommes. Il convient cependant de nuancer ce rapprochement : contrairement aux films, le grimoire prétend offrir à son lecteur la maîtrise de ce pouvoir, quand les *yourodivy* sont les incarnations de l'impossibilité, et du refus nécessaire, d'une telle maîtrise.

Mais c'est plus encore dans le rapport que doit entretenir le lecteur avec le grimoire, et le spectateur avec le film tarkovskien que les similitudes sont les plus éclairantes. Il s'agit dans les deux cas de devenir un initié, c'est-à-dire littéralement d'avoir « commencé », de s'être « mis en mouvement vers ». Les quatre films forment alors comme un édifice : on en a vu les linéaments, les similarités et nœuds structurants. Sans que l'un soit la clef de tous les autres, ils dessinent, ensemble, une chambre d'écho à leurs interrogations et mystères respectifs. Le spectateur est alors le défricheur, le lecteur invité par le *yourodivy* à ouvrir le livre, celui qui sera amené à projeter sa part de lui-même dans une œuvre au sens ouvert.

Dès lors, on comprend que cette volonté de ne pas vulgariser implique le rejet d'une trame narrative classique et attendue. Aussi la part de mystère ne réside-t-elle pas seulement, à l'échelle

des films, dans l'action et la diégèse, mais est principalement supportée par une image qui prend en charge la nécessité d'une ambiguïté, d'une indécidabilité représentant l'indéchiffrable.

Ainsi, l'étude plus spécifiquement esthétique des *yourodivie* permet d'explicitier la mosaïque de points de vue en jeu dans leur représentation. Cette profusion met en balance la réalité diégétique du monde à l'image. Ainsi, une question gravitant autour du fol-en-Christ est la suivante : qui voit ce que le spectateur voit à l'écran ? Nécessairement, cette interrogation en appelle une autre : quel regard et quel jugement sont posés et peut-on poser sur les actions et discours des fols-en-Christ ? On a vu ainsi combien l'image tantôt glorifie tantôt ridiculise leurs actes de foi. Le spectateur ne peut avoir pleine confiance dans les images pour se situer sur un plan de réalité. En d'autres termes, l'esthétique tarkovskienne garantit que l'ambiguïté de la parole, de l'identité et du cheminement des *yourodivie* demeure totale pour le lecteur.

En incarnant à l'image le point de vue subjectif du fol-en-Christ, l'esthétique des films du corpus rend concrète la possibilité d'une osmose entre l'homme et le monde au sein d'une réalité qui n'est jamais que la projection de notre propre monde intérieur. Cette union est à l'origine du savoir non scientifique que les *yourodivy* portent en eux et qu'ils tentent de partager. La confusion de la réalité extérieure et intérieure à l'homme et la connaissance qui peut en être retirée a permis d'enrichir cette étude d'une analyse ésotérique du corpus. Cette dernière a mis en lumière la proximité intrinsèque entre les fols-en-Christ et les théories de l'ésotérisme. Enfin, ce rapprochement a permis de suggérer une lecture possible pour le spectateur : celle du lent cheminement d'un lecteur initié à une œuvre dont la dissimulation du sens fait partie intégrante d'une part de l'art qui en est à l'origine, et de sa richesse essentielle d'autre part.

Conclusion

Aborder l'œuvre d'Andreï Tarkovski à partir de la mise en commun d'un type de personnage récurrent dans quatre de ses films a permis d'effectuer le croisement de différentes thématiques rendant compte de la complexité de certains aspects jusqu'ici considérés comme mineurs. La réappropriation par le réalisateur de la figure historique du *yourodivy* s'est ainsi révélée comme une porte d'entrée à même d'explicitier avec plus d'acuité à la fois la richesse de certains personnages principaux et les grandes problématiques qui traversent le cinéma tarkovskien.

La première partie de ce travail s'est attachée à fonder l'identification d'Andreï Roublev, du *Stalker*, de Domenico, d'Andreï Gortchakov et d'Alexander au *yourodivy* historique. On a mis en évidence combien il n'était pas question de la transposition d'un même type dans quatre films différents. Bien au contraire, chaque personnage a fait l'objet d'une appropriation unique, à l'origine de différentes interprétations de la figure du *yourodivy*. La diversité des profils des personnages, du bourgeois à l'intellectuel en passant par le moine et le repris de justice, sont à l'origine de variations rendant instantes la mise en lien systématique de l'ensemble des protagonistes. De plus, ces personnages sont sujets à une évolution au cours du film, étant toujours engagés dans une quête de sens et d'identité. Le *yourodivy* s'est donc imposé comme un individu protéiforme dans l'œuvre de Tarkovski. L'ambivalence entre foi et folie est au cœur de la définition du fol-en-Christ orthodoxe russe. Cette tension fondamentale tout au long de cette étude entre une foi incertaine et vacillante en une instance supérieure à l'origine d'une force intérieure, et la folie feinte ou assignée par la société, a été analysée, à ce niveau, comme étant à l'origine d'une perturbation des cellules sociales dans lesquelles les fols-en-Christ s'inscrivent. Leur ambivalence est également à l'origine d'une imprévisibilité susceptible d'étonner le spectateur et de susciter son intérêt.

Parce que les *yourodivie* sont les porteurs des questions essentielles qu'abordent les films de Tarkovski, il s'est agi dans la seconde partie d'analyser en détail les discours dont ils sont les locuteurs. Dans ce cadre, l'émergence même de la parole depuis un silence originel apparaît comme un acte de foi et un miracle dont seuls les *yourodivie* sont capables, et ce car ils tirent leur force de cette foi même. Si le mode d'adresse de ces discours aux autres personnages est tantôt direct, tantôt indirect, les fols-en-Christ sont toujours renvoyés à leur solitude et à l'incommunicabilité de leur regard sur le monde pourtant présenté comme plus clairvoyant que celui des autres personnages, réduits à une superficialité du regard. Cet isolement redirige la destination de leurs prises de parole vers le spectateur lui-même, investi de la mission d'entendre par delà les mots et les actes l'expression d'une croyance hors de la norme. Le contenu de ces discours est une variation d'une

même thèse : le monde moderne, industrialisé, matérialiste, propagateur d'une idéologie glorifiant la vitesse et la consommation est nocif pour l'homme, et il faut lui préférer la responsabilisation de l'individu à endosser la quête d'un retour au sacré. Ce dernier ne constitue pas tant un appel au retour d'une religion institutionnalisée qu'une redéfinition de la sensibilité de l'individu, du matériel et du technique vers le spirituel et le naturel. C'est de cette sensibilité renouvelée que naît ce que Tarkovski nomme « foi » et qui donne la force à l'individu de poursuivre avec exigence la quête du sens de sa propre existence. De fait on ne peut faire l'impasse sur la proximité de cette thèse avec les vues du réalisateur. On a ainsi établi les nombreux parallèles existants entre les deux à l'aide de la mise en lien des sources biographiques à disposition, de ses écrits théoriques aux entretiens qu'il a accordés. Ce rapprochement a permis de voir dans les *yourodivie* des projections de Tarkovski lui-même. Pour toutes ces raisons, les fols-en-Christ apparaissent comme les catalyseurs d'une force politique plus assumée que le réalisateur ne l'admet, et complémentaire de la critique se concentrant sur les rapports entre la filmographie du réalisateur et son contexte de production en URSS.

Les éléments de mise en scène qui assoient les modalités d'élocution susmentionnées sont aussi ceux qui permettent de nuancer l'univocité du statut des *yourodivie* dans les films. Cette perspective esthétique a été l'enjeu de la troisième partie. En abordant la question de la polychromie, il a été possible de mettre en évidence la pluralité de points de vue dans chacun des films. Parce qu'ils ne peuvent faire système, les changements colorimétriques ont des significations multiples qui font vaciller le réel : l'environnement du film a-t-il une réalité intrinsèque ou bien n'est-il qu'une projection incertaine de la subjectivité du fol-en-Christ ? La réalité de chaque événement devient elle-même équivoque, et le film entier devient l'objet des suspicions du spectateur. D'autre part, loin de glorifier le fol-en-Christ comme un individu messianique ou un sauveur, il est ramené à sa part la plus humaine et fragile par la dérision de la mise en scène, dont le glissement du point de vue de celui du *yourodivy* à celui de la foule ou du personnage à qui il s'adresse est un ressort essentiel. *In fine*, la mise en œuvre d'une texture picturale révélant l'environnement — notamment naturel — dans sa pure matérialité fait du *yourodivy* l'individu sachant faire corps avec le monde, et en cela l'unique détenteur d'une connaissance inaccessible à l'esprit rationnel. Ce savoir singulier a permis de proposer une analyse du *yourodivy* au prisme de l'ésotérisme, qui donne sens au redoublement de l'ambiguïté en jeu dans la mise en image des fol-en-Christ. Cet épaississement de sens, en passant par la mise en scène d'une union de l'homme et du monde, peut ainsi être vu comme une volonté délibérée de faire du film une expérience révélatrice pour le spectateur, dans laquelle la frontière et la hiérarchie entre imaginaire, réalité, connaissance scientifique et empirique n'ont plus cours.

L'ensemble de cette étude s'est attaché à revenir systématiquement sur le sens de l'ambivalence que les *yourodivie* portent en eux. On a montré le caractère ontologique de leur ambiguïté, au sein de laquelle cohabitent des traits incompatibles : retrait du monde et investissement politique dans la cité, force et faiblesse, engouement et désespoir, mutisme et éloquence, solitude et osmose avec le monde, foi et folie. C'est cette irréductible indétermination qui a permis de reprendre à nouveaux frais des thématiques maintes fois abordées par les recherches sur l'œuvre d'Andreï Tarkovski : les enjeux de représentation à l'origine de son idiosyncrasie, la dimension politique de son cinéma, son rapport à la foi et à la religion, son mysticisme, son rapport à la terre et à la Russie, enfin les éléments caractéristiques de son esthétique que sont l'usage de la polychromie et du plan séquence.

Bien souvent, ce qui a été analysé sur un plan intradiégétique a suscité un renvoi vers les modalités de réception du film, prenant la forme d'une structure en miroir. En d'autres termes, voir dans le cheminement spirituel du *yourodivy* une invite à un même cheminement pour le spectateur. C'est là l'un des points essentiels de ce travail : considérer le *yourodivy* comme une figure foncièrement initiatique, à la fois dans son propre parcours et du point de vue de la réception du film par le spectateur. En explicitant les mécanismes d'identification du spectateur au fol-en-Christ, il a ainsi été possible de définir les modalités d'une forme de transmission de la sensibilité du réalisateur vers son public.

Il s'est avéré impossible de fixer un sens univoque à ces personnages et aux films en général, et tel n'a jamais été l'objectif de ce travail. Au contraire, parce qu'ils font énigme, les *yourodivie* sont un point d'ancrage et une porte d'entrée pour le spectateur curieux. Ils sont les vecteurs d'une ouverture pour ce dernier, lui donnant l'opportunité de prendre une part active à une œuvre assez riche pour qu'il puisse y retrouver de sa propre individualité. Par delà l'éclairage que ce mémoire s'est efforcé de jeter sur le travail du réalisateur, on a montré combien tout spectateur demeure initié à ses films sans jamais en épuiser le sens, tentant ainsi de tracer la perspective d'une vulgarisation de ses films, et, par là même, de susciter une nouvelle manière de regarder le cinéma d'Andreï Tarkovski.

Table des figures

Figure 1	Andreï Roublev (Anatoli Solonitsyne)	13
Figure 2	Le Stalker (Alexandre Kaidanovski)	13
Figure 3	Domenico dans <i>Nostalghia</i> (Erland Josephson)	14
Figure 4	Alexander dans <i>Le Sacrifice</i> (Erland Josephson)	14
Figure 5	Les moines Kiril, Daniil et Andreï marchant vers Moscou	17
Figure 6	La fête païenne	19
Figure 7	<i>La Journée sombre</i> , détail, Pieter Bruegel l’Ancien, 1565	19
Figure 8	Entrée de Roublev au monastère d’Andronikov	21
Figure 9	Scène finale de <i>Nostalghia</i>	25
Figure 10	Alexander, sa femme et son beau-frère	27
Figure 11	La femme de Gortchakov	29
Figure 12	Andreï Gortchakov	29
Figure 13	Roublev et Boriska	38
Figure 14	Petit Homme à la fin du <i>Sacrifice</i>	38
Figure 15	Eugenia à Rome	41
Figure 16	Gortchakov sortant de son hôtel	41
Figure 17	L’un des escaliers du Capitole	48
Figure 18	Le cordon sanitaire marquant l’entrée dans la Zone	68
Figure 19	Le Stalker peu après son arrivée dans la Zone	82
Figure 20	Alexander et son fils plantent l’arbre mort	87
Figure 21	La première scène de rêve	87
Figure 22	Maria aux alentours de la maison après l’annonce de la catastrophe	88
Figure 23	Maria dans le rêve d’Alexander	90
Figure 24	Détail de <i>L’Adoration des Mages</i> par Léonard de Vinci	90
Figure 25	Boriska dans la fosse	107
Figure 26	Roublev observant Boriska	107

Bibliographie

Théorie générale

Ouvrages

- Barthélémy Amengual, *Du Réalisme au cinéma*, Paris, Nathan, 1997.
- André Breton, *Manifeste du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1966.
- Gilles Deleuze, *Capitalisme et schizophrénie 2: Mille Plateaux*, Paris, Minuit, coll. « Critiques », 1980.
- Gilles Deleuze, *Cinéma 1 L'image-mouvement*, Paris, Minuit, coll. « Critique » 1983.
- Gilles Deleuze, *Cinéma 2 L'image-temps*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1985.
- Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, coll. TEL, 1972.
- Jacques Rancière, *Aux bords du politique*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2004.
- Jacques Rancière, *Le partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000.

Sur la religion orthodoxe et le mysticisme

Ouvrages

- Yann Calvet, *Cinéma, imaginaire et ésotérisme*, L'Harmattan, Paris, Coll. « Champs visuel », 2003.
- Søren Kierkegaard, *Crainte et tremblement*, Paris, Payot, « Rivages », 2000.
- Cezary Wodzinski, *Saint Idiot (Editions de la Différence) Essai sur le personnage du « Fol en Christ » de la tradition byzantine et russe*, Paris, Editions de la différence, coll. « Les Essais », 2012.

Sur Andreï Tarkovski (approche biographique et théorique du réalisateur)

Ouvrages

- Antoine de Baecque, *Andreï Tarkovski*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1989.
- Luca Governatori, *Andreï Tarkovski, l'art et la pensée*, Paris, L'Harmattan, « L'art en bref », 2003

- Andreï Tarkovski, *Le Temps Scellé de « L'Enfance D'Ivan » au « Sacrifice »*, Paris, Ed. Philippe Rey, 2014.
- Andreï Tarkovski, *Journal 1970-1986*, Philippe Rey, Paris, Coll. « Document », 2017.

Entretiens

- Laurence Cossé, « Les Mardis du cinéma », France-Culture, 7 janvier 1986
- Aldo Tassone, « Entretien avec Andreï Tarkovski », *Positif*, n°247, octobre 1981 in Vincent Amiel, Michel Ciment (dir.), *Andrei Tarkovski*, Paris, Rivages, 1988.

Sur l'œuvre d'Andreï Tarkovski

Ouvrages

- Antoine de Baecque, *L'histoire-Caméra*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque illustrée des histoires » 2008.
- Robert Bird, *Andrei Tarkovsky. Elements of cinema*, Reaction books, 2011.
- Michel Chion, *Andreï Tarkovski*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Grands cinéastes », 2008.
- Gus Helbock, *A Historical Analysis of the Films of Andrei Tarkovsky in Relation to the Post-Thaw Soviet Movement*. Thèse de doctorat, Histoire, Haverford College, 2017.
- Vida T. Johnson, et Graham Petrie, *The Films of Andrei Tarkovsky: A Visual Fugue*, Bloomington, Indiana University Press, 2003.
- Jeremy Mark Robinson, *The Sacred Cinema of Andrei Tarkovsky*, Joe's Press, 2015.
- Slavoj Žižek, *Lacrimae rerum. Essais sur Kieslowski, Hitchcock, Tarkovski, Lynch et quelques autres*, Editions Amsterdam, 2005.

Articles

- Barthélémy Amengual, « Tarkovski le rebelle, non-conformisme ou restauration ? », *Positif* n°247, octobre 1981.
- Emmanuelle Carrère, « Troisième plongée dans l'océan, troisième retour à la maison », *Positif* n°247, octobre 1981.
- Robert O. Eford, « The Holy Fool in Late Tarkovsky », *Journal of Religion and Film*, Vol. 18 n°1, 31/03/2014.

- Arnaud Join-Lambert, Serge Goriely et Sébastien Fevry, *L'imaginaire de l'Apocalypse au cinéma*, L'Harmattan, Paris, 2012, p. 111-124.
- Jean-Luc Maroy, « L'apocalypse selon Andreï Tarkovski. Chronique d'une fin annoncée »
- Tony Mitchell, « Andreï Tarkovsky and 'Nostalghia' », *Film Criticism*, Vol. 8, No. 3, Printemps 1984.

Filmographie

- Andreï Tarkovski, *L'Enfance d'Ivan*, [DVD], Potemkine films, 1962.
- Andreï Tarkovski, *Andreï Roublev*, [DVD], Potemkine films, 1966.
- Andreï Tarkovski, *Solaris*, [DVD], Potemkine films, 1972.
- Andreï Tarkovski, *Stalker*, [DVD], Potemkine films, 1979.
- Andreï Tarkovski, *Nostalghia*, [DVD], Potemkine films, 1983.
- Andreï Tarkovski, *Le Sacrifice*, [DVD], Potemkine films, 1986.
- Andreï Tarkovski, *Tempo di viaggio*, [DVD], Potemkine films, 1983.
- Chris Marker, *Une journée d'Andreï Arsenevitch*, [DVD], Potemkine films, 2000.

