

Coup de coeur
Andrei Tarkovsky et le sacrifice libérateur
Le sacrifice

Stéphane Lépine

Volume 6, Number 2, November 1986, January 1987

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/34619ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (print)

1923-3221 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Lépine, S. (1986). Review of [Coup de coeur : andrei Tarkovsky et le sacrifice libérateur / *Le sacrifice*]. *Ciné-Bulles*, 6(2), 32–34.

Stéphane Lépine

« Tout cela je le suis, je veux
l'être. »
(Nietzsche)

Andreï Tarkovsky et le sacrifice libérateur

■ **Nostalghia** était un film mélancolique. En réaction à la perte de la terre-mère

russe, dont il ne parvenait pas encore à *faire son deuil*, Tarkovsky signait une oeuvre non pas tant sur le mal du pays que sur l'exil intérieur. Dans ce film, Andreï, un intellectuel soviétique, douloureusement écarté de lui-même, effectuait, en Italie, une recherche sur un musicien russe du XVIII^e siècle qui, après un séjour en Italie, avait retrouvé sa terre natale. Mais alors que cette reconstitution du parcours du musicien pouvait apparaître comme une façon, pour le cinéaste, d'exorciser l'exil, une rencontre inattendue devait donner à la recherche d'Andreï un autre sens.

En effet, orienté, presque malgré lui, vers la personne d'un prophète dont la sagesse et la folie lui commandent de lutter contre le désordre du monde, Andreï va oublier les raisons de sa présence en Italie pour tenter de suivre le message de cet homme. Comme Saint-Paul foudroyé par la connaissance, l'intellectuel va oser transgresser les limites de sa raison pour s'abandonner à un véritable acte de foi. Mais ce trajet initiatique va se doubler, comme c'est le cas chez le mélancolique, d'une période de douloureuse dépression, d'une suspension de l'intérêt pour le monde extérieur, d'une inhibition de toute

activité et d'une diminution du sentiment d'estime de soi.

Alors pouvait-on comprendre que la *nostalgie* au centre de ce film n'était pas celle du pays qui manque mais celle de Dieu et de l'homme lui-même qui, mis en face d'un modèle, prenait conscience qu'il n'était pas suffisamment ? Non pas tant séparé de sa Russie natale que de Dieu et de lui-même, Tarkovsky mettait en scène, dans **Nostalghia**, son désir d'être et de retrouver sa Terre promise, ou plutôt celle à laquelle il était promis et dont il s'est écarté. Tout entier consacré à l'abolition des limites de son moi⁽¹⁾, Andreï va s'adonner exclusivement à sa mélancolie, de sorte que rien ne reste pour d'autres projets et d'autres intérêts.

Alors que l'épreuve de la réalité lui montre qu'il est définitivement séparé de sa Russie, de Dieu comme de l'idéal de son moi, et lui édicte l'exigence de retirer tout espoir des liens qui le retiennent à ces Objets dorénavant perdus, s'élève en lui une rébellion compréhensible mais d'une telle intensité qu'il en vient



à se détourner de la réalité et à maintenir l'objet de ses désirs spirituels et physiques par une sorte de psychose hallucinatoire. Le plan final de **Nostalghia** nous faisait voir Andreï par terre, près d'un étang et d'une isba qui se révélaient construits de toutes pièces (créés fantasmatiquement) à l'intérieur d'une immense cathédrale en ruines. Dieu, la terre-mère et le moi idéal s'y retrouvaient.

Si je me suis permis ce long préambule, c'est pour souligner à quel point **Le sacrifice**, qui remet en scène le désarroi d'un homme soumis à l'impératif moral de Dieu, prolonge la phase mélancolique entreprise dans le film précédent jusqu'à pouvoir opérer véritablement un travail de deuil : se mettre à mort, se perdre pour mieux se sauver. Alors qu'un homme, Domenico, servait de révélateur dans **Nostalghia**, ici, une menace nucléaire, une bouleversante *représentation* de la fin du monde (c'est la scène-pivot du film) va permettre à Alexandre, critique et homme de lettres, de comprendre qu'il existe une région ultime de l'être à laquelle l'être ne peut accéder que malgré lui, que « le moi n'accède

à sa spécificité et à sa transcendance intégrale que sous la forme du *moi* qui meurt⁽²⁾ ».

En fait, plus décisive que le message humaniste et religieux de Domenico, la possibilité d'un fléau mondial dont Alexandre et les gens rassemblés autour de lui ont la preuve va amener le professeur à se poser des questions : qu'y a-t-il d'impératif ? quelle est la valeur morale ? qu'existe-t-il en tant qu'existence profonde libérée de la contingence et des formes de l'apparence ?

À la solution inconcevable du problème de ce qui existe sera lié, fatalement, un choix entre des représentations opposées. Après cette révélation se manifeste un sentiment de perte anxieuse de la vie. Mais ayant la suprême conviction que la vie ne se perd que pour cet infini vide vers lequel il se sait aspiré, que, pour s'élever à l'impératif pur, le moi doit se détourner de toute application au monde, Alexandre prend la décision du sacrifice.

Les choses matérielles ne pouvant, chez Tarkovsky, tenir lieu d'existence profonde, celles-ci doivent donc être détruites. Seule la matière détruite, en décomposition, peut devenir terrain de culture spirituelle, lieu d'émergence du germe de vie. Seul le sacrifice de la matière permet de restituer au monde sacré ce que l'usage servile a dégradé, rendu profane. En même temps que disparaissent les vaines apparences, la platitude de la vie appliquée où dépérit le moi en tant que moi et la dépendance au monde fondée sur la dépendance réciproque de ses parties apparaît l'ombre de Dieu, cet objet suprême de ravissement hors de soi.

Alors que l'esthétique tarkovskienne de la ruine et du désastre, que ses « images trempées, lavées, lourdement translucides, avec ses faces tantôt bleuâtres et tantôt brunes⁽³⁾ » semblaient avoir un peu perdues du pouvoir



« La vie humaine ne peut en aucun cas être limitée aux systèmes fermés qui lui sont assignés dans des conditions raisonnables. L'immense travail l'abandon, d'écoulement et d'orage qui la constitue pourrait être exprimé en disant qu'elle ne commence qu'avec le déficit de ces systèmes : du moins ce qu'elle admet d'ordre et de réserve n'a-t-il de sens qu'à partir du moment où les forces ordonnées et réservées se libèrent et se perdent pour des fins qui ne peuvent être assujetties à rien dont il soit possible de rendre des comptes. C'est seulement par une telle insubordination, même misérable, que l'espèce humaine cesse d'être isolée dans la splendeur sans condition des choses matérielles. »

(Georges Bataille, **La notion de dépense**, publié en introduction à **La part maudite**, Minuit, Coll. Critique, 1967, p. 43-44)

de séduction qui les accompagnait au départ, alors que l'on s'était presque habitué à voir, dans ses films, « la matière s'accumuler et s'engorger, une géologie d'éléments, d'ordures et de trésors se faire au ralenti⁽¹⁾ », voilà que toute cette matière en décomposition, que cette *géologie* prennent un sens que nous n'avions peut-être pas perçu au départ.

Tout le cinéma de Tarkovsky ne serait-il pas à voir comme un germe extrait des ruines du temps, de l'histoire, des êtres et des formes dont nous devons faire notre deuil pour donner naissance au moi idéal ? Chez Tarkovsky, lorsque les choses se détruisent, pourrissent et meurent, elles permettent l'éclosion de formes nouvelles. N'est-ce pas là aussi la perception qu'a Tarkovsky de l'homme, du mâle qui, contrairement à la femme, ne peut donner la vie (ou renaître sans cesse comme le personnage féminin de **Solaris**) qu'en sacrifiant une forme de vie présente, qu'en recréant symboliquement un terrain de culture aussi propice à l'éclosion de la vie que le ventre maternel.

Le décor tarkovskien n'a donc rien d'une nature morte. Il est au contraire la vie même. Le germe d'une vie imprégnée de spiritualité, d'une vie née de la pourriture d'un monde où règne le matérialisme.

Ainsi, la méditation spirituelle à laquelle se livre Tarkovsky dans **Le sacrifice** doit être vue comme une mise à mort du moi. Avec l'avidité d'une extase sacrificielle, avec l'élan d'une folie aveugle qui seule permet d'accéder à la passion de l'impératif, le personnage d'Alexandre va tout abandonner, va s'abandonner à un acte de dépense pure. Au cours de la scène finale, à la limite de la mort sur la croix et du *lamma sabachtani* aveuglément vécus, il va connaître l'anéantissement et, en même temps, sentir quelque chose d'immense se libérer de toutes parts avec l'ampleur d'une cataracte. Va alors se dévoiler



pour lui l'Objet ni comme Dieu ni comme néant, mais comme catastrophe (au sens où prenait ce terme dans la tragédie grecque), comme germe permettant la constitution du sujet et signifiant la fin du travail de deuil.

Il s'agit d'un commencement absolu, qui vient mettre fin à la phase mélancolique, à l'angoisse ressentie devant la mort, au silence. La dernière parole du film : « Au commencement était le Verbe, pourquoi papa » ?... ■

(1) Il fallait voir la détermination avec laquelle il tentait, conformément au vœu de Domenico-le sage, de traverser une piscine, tout en gardant dans sa main une bougie allumée, et ce, au cours d'un long plan-séquence dont tous ont admiré la force avant moi.

(2) Georges Bataille, « Sacrifices » dans **Oeuvres complètes 1**, Gallimard, 1970, p. 91-92

(3) Gilles Deleuze, **L'image-temps**, Minuit, Coll. Critique, 1985, p. 101

(4) Serge Daney, **Libération**, 29 janvier 1982