

Andreï Tarkovsky : Agnosticisme et cinéma

Marc-André Moutquin

Science-fiction

Volume 19, numéro 4, automne 2001

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/33721ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (imprimé)

1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Moutquin, M.-A. (2001). Andreï Tarkovsky : Agnosticisme et cinéma. *Ciné-Bulles*, 19 (4), 48–49.

Andrei Tarkovsky: Agnosticisme et cinéma

PAR
MARC-ANDRÉ MOUTQUIN

Makhine devait un jour écrire au sujet de sa patrie: «La Russie, un pays où il est facile d'entrer mais dont il est difficile de sortir.» Ainsi en est-il de l'œuvre cinématographique d'Andrei Tarkovsky, moins colossale par le nombre (sept films de 1960 à 1986) que par son foisonnement interne. La visionner reste une aventure poétique: émerveillement sur l'alchimie du mot, sur la dialectique qui s'engage entre les protagonistes, sur son esthétique. Comme le veut souvent l'expérience poétique, le récepteur en sort désorienté, saisi d'impressions, mais sans certitudes. Car l'œuvre cinématographique de Tarkovsky reste majoritairement conflictuelle. L'homme y entre en conflit avec la nature, l'oppression politique et la technologie. C'est donc au cœur de ces petites dictatures qu'il apparaît et évolue. Le monde physique devient une «zone» où l'homme enfermé se met en quête de l'absolu. Mais ce monde porte les stigmates de la désillusion: paysages incendiés par les guerres, État policier, dénuement spirituel, prépondérance des sciences sur la foi.



Solaris (Photo: Collection Cinémathèque québécoise)

Solaris

35 mm / coul. / 145 min / 1972 / fict. / Russie

Réal.: Andreï Tarkovsky
Scén.: Andreï Tarkovsky et Fridrikh Gorenchtein, d'après le roman de Stanislas Lem

Image: Vadim Youssov
Mus.: Edouard Artemiev
Mont.: Lyuba Feiginova
Prod.: Viatcheslav Tarasov
Int.: Donatas Banionis, Natalia Bondartchouk, Anatoli Solonitsine

L'épanchement possible de cette soif d'unité entre conscience et monde terrestre se trouve à l'avant-scène dans *Stalker*. En banlieue d'une ville inconnue se trouve une zone dans laquelle une chambre habitée par une force extraterrestre rend possible la matérialisation des désirs de celui qui y entre. Seul un homme possède le don de conduire les autres à cet endroit: le Stalker, qui risque l'emprisonnement pour ces escapades en cette zone interdite, gardée par des patrouilles armées dans un décor concentrationnaire de trains et de barbelés. C'est dans ce contexte qu'une nuit le Stalker amène au cœur de la zone un écrivain désabusé de son génie et un scientifique silencieux transportant à l'insu du Stalker une bombe nucléaire.

L'idée même de «zone» demeure récurrente dans l'œuvre de Tarkovsky, et celle de *Stalker* peut résonner avec celle qui se trouve entre le front russe et le front allemand dans *L'Enfance d'Ivan* ou la station spatiale de *Solaris*. Toutefois, le lieu où elle est située reste

avant tout accessoire aux bouleversements de la subjectivité qu'elle provoque. Si bien que son appartenance à la science-fiction où l'histoire n'offrent qu'une scène, un décor où installer une démarche d'exploration de la conscience humaine, tout comme les biologistes observent une souris tentant de trouver la sortie d'un labyrinthe de carton, alors qu'à l'extérieur tout n'est que plus complexe: le goulag au cœur du goulag.

Solaris possède une structure quasi semblable à *Stalker*. Une station orbitale observe un océan qui possède le mystérieux pouvoir de matérialiser les tréfonds de la conscience humaine. À la suite du suicide de l'un des trois scientifiques qui occupaient cette base, un psychologue est envoyé sur la station pour le remplacer et, dès lors, ses propres démons — en l'occurrence le fantôme de sa femme morte depuis sept ans — se matérialisent à leur tour pour prédire sa chute imminente.

Ce motif de la «chute» ne va pas sans rappeler l'idéal romantique du XIX^e siècle, où l'homme, d'avoir tenté d'expliquer et de dominer la nature, meurt de sa propre création. Durant le premier plan de *Stalker*, Tarkovsky fait avancer sa caméra le long d'un corridor menant à la chambre du héros; une fois au-dessus du lit, où se trouve la troïka familiale — dont une enfant considérée comme une mutante de la zone —, la caméra fait un déplacement de gauche à droite pour revenir au-dessus du lit: le premier signe de croix est tracé.

Il en est de même dans **Solaris**. Une fois le héros décidé à quitter pour la station orbitale, il brûle les souvenirs de sa jeunesse et surtout la photo de sa femme morte. Le spectateur se trouve dès ce moment en mesure de connaître à quel niveau se trouvera le conflit spirituel du héros.

Cette chute inévitable, proche du romantisme allemand, s'apparente fort aussi au sort de l'«Homo Soviéticus». Celui, par exemple, du héros d'Alexandre Soljenitsyne dans **Une journée dans la vie d'Ivan Denissovitch**, forcé à construire les fondations d'une maison au centre de la Sibérie désolée. C'est bien ainsi qu'apparaît le Stalker: un homme ayant le pouvoir de conduire ses frères à la porte d'une chambre aux pouvoirs fantastiques mais où personne n'ose entrer. Ainsi, Stalker et le Mythe de Sisyphe se confondent.

Il en est de même pour le héros de **Solaris**. Incapable de faire face à la matérialisation soudaine de sa femme grâce aux pouvoirs de l'Océan, il tente d'abord de l'éjecter hors de la station en l'enfermant dans la tête d'une roquette. Il ne réussit toutefois qu'à se brûler et ne peut empêcher le retour obsédant de la visiteuse. Et, lentement, le héros éprouve le besoin de protéger cette «représentation vivante» des autres savants de la station, qui veulent l'étudier. S'agit-il d'une forme de rédemption pour cet homme culpabilisé par la mort de sa femme? Étrangement, cette image finit d'elle-même à mettre fin à ses jours et sauve le héros de sa propre chute, temporairement du moins puisqu'il décide de rester sur la lune. Ainsi en est-il du Stalker découvrant le plan secret du scientifique de faire sauter la chambre, face à l'idée que la science veut détruire l'espoir du genre humain. Cette scène le montre impuissant à protéger la zone et c'est seulement après réflexion que le scientifique, encouragé au départ par l'écrivain — en un pacte tacite où les arts et la science se liguent contre la foi —, désamorce la bombe et la jette à l'eau.



Cette eau semble d'ailleurs porter le rôle de mouvement et de calculatrice temporelle. C'est elle qui, tout au long de **Stalker**, détient les traces dormantes du passé, et les nombreux panoramiques qui la parcourent dans **Stalker** dévoilent comment elle recouvre les artefacts de l'histoire humaine: icône, armes, monnaie, voire le pistolet de l'écrivain lancé à l'eau par le Stalker, et bientôt la bombe atomique... Tandis que, dans **Solaris**, ce sont les démons du passé qu'elle matérialise. Comme l'enseignait la sagesse grecque, le temps est à l'image d'un ruisseau où il est impossible de se baigner deux fois dans la même eau...

Si conscience, nature, technologie et quête spirituelle ne cessent d'alterner dans l'œuvre de Tarkovsky, c'est par le biais des éléments naturels que l'homme semble chercher l'unité avec le monde et sa propre conscience. La mise en scène de Tarkovski se prête à cet ascétisme en ramenant tout à l'élément du feu, de l'eau, de la terre ou de l'air, contemplés longuement à l'aide de panoramiques ou de nombreux plans fixes qui invitent, au même titre qu'une virgule dans un texte, le spectateur à se recueillir. Suivant cette éthique du décor, les protagonistes se trouvent régulièrement en contact avec les éléments: pour un instant de solitude, le Stalker va se rouler dans l'herbe, se coucher dans la boue; le psychologue de **Solaris**, après avoir brûlé ses souvenirs, observe l'eau et reste sous la pluie. Pourtant, une fin tragique proprement slave, «cette douceur chardon de l'absinthe» — pour paraphraser le titre d'un ouvrage de Vakhtine —, attend le héros, une ritournelle inexorable: retour inévitable au point de départ, dans un isolement plus grand peut-être. Comme si le seul espoir réel dans l'œuvre de Tarkovsky venait du plan final du **Sacrifice** quand, alors qu'Alexander vient d'incendier sa maison pour éviter l'holocauste nucléaire, son fils muet, couché contre un arbre tordu, commence enfin à parler... ■

Stalker (Photo: Collection Cinémathèque québécoise)

Stalker

35 mm / coul. et n. et b. /
161 min / 1979 / fict. /
Russie

Réal.: Andreï Tarkovsky
Scén.: Arkady et Boris Strougatski, d'après leur nouvelle
Image: Alexandre Knyajinsky
Mus.: Edouard Artemiev
Prod.: Aleksandra Demidova
Int.: Alexandre Kaidanovski, Anatoli Solonitsine, Nikolai Grinko, Alissa Freindlikh