

Trouver son chemin dans la Zone *Stalker* d'Andreï Tarkovski

Jean-Philippe Gravel

Volume 35, Number 4, Fall 2017

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/86546ac>

[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

Gravel, J.-P. (2017). Review of [Trouver son chemin dans la Zone / *Stalker* d'Andreï Tarkovski]. *Ciné-Bulles*, 35(4), 36–42.



Histoires de cinéma **Stalker** d'Andrei Tarkovski

Trouver son chemin dans la Zone

JEAN-PHILIPPE GRAVEL

Le Stalker, peu après l'entrée dans la Zone

L'été dernier, à l'aune de la sortie de son édition chez Criterion, **Stalker** (1979) d'Andreï Tarkovski (1932-1986) était annoncé à la programmation du Cinéma du Parc à Montréal à raison de quatre projections du 5 au 8 juin sans plus. Depuis une dizaine d'années, le film a été très peu montré en salle au Québec (sauf erreur, la projection d'une première copie restaurée en 2007 au festival Fantasia aurait été la dernière) et, malgré qu'il ait été disponible en DVD, on peut présumer que nombreux furent les spectateurs déjà familiers du film à ressentir un certain choc à découvrir ses images dans leur pleine dimension dès le premier fondu en ouverture, faisant voir en plan général l'intérieur du bar décrépît qui sert d'arrière-plan au générique. En noir et blanc — ou plutôt : semblant documenter sur pellicule couleur une réalité complètement grise —, l'image paraît le prolongement de ce bar comme une scène de théâtre grandeur nature, fixée assez longtemps dans le cadre pour que l'œil s'attarde à loisir à la texture gondolée des murs et interroge les taches d'humidité du plancher de ce décor suintant, insolite comme s'il venait d'émerger d'un abysse sous-marin.

Les quasi trois heures qui suivraient permettraient similairement au regard de fureter parmi les détails d'un régime hallucinant d'images vivotant entre la nature et une espèce de réalité postindustrielle désaffectée et fossile, sorte de vision documentaire de ce à quoi pourraient ressembler les débuts de l'ère posthumaine. Ce monde sinistré est ce qui, dans **Stalker**, s'appelle la Zone : lieu interdit, mis en quarantaine après un événement inexplicable — visite d'extraterrestres ou chute de météorite, on ne sait trop — qui aurait fait de la Zone un lieu où se produiraient d'étranges phénomènes et disparitions, et où l'on dit qu'il se trouverait une chambre aux propriétés miraculeuses qui permettrait d'exaucer son vœu le plus cher à quiconque y entrerait. Contre rétribution, quelques anciens sinistrés de la Zone bravent la loi pour guider des visiteurs curieux de pénétrer la chambre. Les Stalkers seuls « sentent » quel est le chemin le plus sûr à prendre — jamais deux fois le même — en direction de la chambre à travers les périls de la Zone, ce « système de pièges en constante transformation ». **Stalker** raconte l'une de ces expéditions, lorsqu'un de ces passeurs (interprété par Aleksandr Kaydanovskiy), à peine sorti du bagne, laisse sa femme et sa fillette infirme pour conduire deux visiteurs réfractaires : le professeur (Nikolaï Grinko) et l'écrivain (Anatoli Solonitsyne). Le récit tient de la fable existentielle où se confrontent — autour de la réalisation possible de leur « désir fondamental » — deux spécimens déçus d'intellectuels (un écrivain alcoolique dont l'inspiration s'est dissoute dans la vie mondaine et un savant que l'on devine souffrir d'ambitions brimées par ses pairs) à la philosophie d'un personnage à la fois idéaliste et fauché qui leur promet que le réenchâtement du monde est à leur portée, pourvu qu'ils aient la foi... et qu'ils obéissent aveuglément à ses instructions au travers de la Zone.

Ce film immersif à souhait constitue une rare expérience où réalisme et inquiétante étrangeté sont inséparables. Si c'est un film de science-fiction, comme cela se dit sur les jaquettes de DVD, **Stalker** l'est d'une bien étrange manière. Le film ne comporte pratiquement aucun effet spécial, sinon une scène finale de télékinésie réalisée avec un bout de ficelle. Imbu d'une indiscutable présence, l'inoubliable décor de la Zone est réel : principalement celui de bâtiments industriels abandonnés dans les environs de Tallinn (Estonie), où le tournage a été relocalisé après que l'original prévu à Isfara (Tadjikistan) eut été rendu inaccessible à la suite d'un tremblement de terre. Cet incident ne sera qu'un des premiers parmi une série d'épreuves de toutes sortes (personnelles, bureaucratiques, techniques, environnementales) qui étaleront la production du film sur deux années au cours desquelles sa réalisation sera souvent menacée. On en vient à penser que si **Solaris** (1972) passe comme la réponse de Tarkovski au **2001 : A Space Odyssey** (1968) de Stanley Kubrick, le tournage de **Stalker** a sûrement été son **Apocalypse Now** (1979).

Il faut dire que les choses ont rarement été simples pour le cinéaste polymathe Andreï Arsenevitch Tarkovski, fils de la correctrice Maria Vichniakova et du poète Arseni Tarkovski qui, avant de compléter ses études à l'Institut fédéral d'état du cinéma (VGIK), s'était intéressé à la musique et au dessin, et avait étudié la géologie et les langues orientales. En 1962, la déstalinisation du régime soviétique permet à son premier long métrage, **L'Enfance d'Ivan**, de voyager à l'étranger, où il remporte le Lion d'or à Venise. Tarkovski découvre ainsi l'ouest où il est déjà considéré comme un auteur majeur.

Cette déstalinisation offre la possibilité au cinéma soviétique de s'éloigner des canons idéologiques et patriotiques du réalisme social, et de porter l'accent sur les destins et la sensibilité individuels, mais aussi d'écarter de l'idéalisation la représentation de la société et de l'histoire, dans une certaine mesure. Mais la sensibilité, la poésie exacerbée du cinéma de Tarkovski, la forme hautement personnelle de ses films, l'idée exigeante et mystique qu'il se fait de l'œuvre artistique et de son rôle — faire renouer l'être humain avec ses racines et sa nature spirituelles, dont il a été divorcé —, le mettent constamment en conflit avec les comités de fonctionnaires de la culture d'état. Terminé en 1966, son second long métrage, **Andrei Rublev**, n'est présenté à Cannes qu'en 1969 ; il y remporte le Prix de la FIPRESCI malgré une version écourtée de 20 minutes par la censure. **Solaris**, son film suivant, indique que nonobstant les sciences du futur et les expéditions spatiales, le plus grand mystère auquel l'homme aura toujours à faire face, c'est lui-même. Le film raconte le voyage de Kris Kelvin (Donatas Banionis) dans une base spatiale en orbite autour d'une planète comparée à un « cerveau protoplasmique » doué du pouvoir de matérialiser, sondant la conscience de ses visiteurs, des avatars d'êtres chers ou disparus.



Le barrage policier qui protège la Zone



Le Stalker et ses deux visiteurs arrivent dans la Zone

Kelvin est ainsi visité par celui de Khari (Natasha Bondartchouk), son épouse morte depuis 10 ans, et tente de s'en débarrasser avant de succomber à l'attraction du leurre de voir revenir si loin de chez lui ce qu'il regrette le plus y avoir perdu. Dans son journal (qu'il intitule *Martyrolog*), le 12 janvier 1972, Tarkovski dresse une liste d'une trentaine d'objections, de critiques et de demandes d'altérations qui lui sont communiquées par les divers corps d'État et autres bureaux à la réception du film (couper la scène où Kelvin est en sous-vêtements, supprimer les délégués étrangers de la scène de réunion, ne pas donner forme humaine à Khari, clarifier la conclusion et l'introduction du film, etc.), au terme de quoi Tarkovski conclut : cela n'a pas de sens. (Son journal des années 1970-1986 sera un témoignage précieux des difficultés et épreuves subies par l'artiste en proie à la machine bureaucratique burlesque du régime soviétique de Brejnev¹.)

Les résistances et les périodes d'inactivité forcée, les dettes et parfois la maladie ne font pourtant pas dévier Tarkovski de ses intentions et **Le Miroir** (1975) est peut-être son film le plus subjectif, plongeant directement le spectateur dans les méandres de la pensée d'un cinéaste en crise de déficit spirituel et qui se rappelle son enfance et sa mère. La nature filmée par le maître-chef opérateur Georgi Rerberg s'empreint d'un souffle animiste dans ce film poétique semi-improvisé où Tarkovski invente une écriture cinématographique qui épouse les réminiscences et les associations du flux de conscience. La direction de Mosfilm n'y comprend évidemment rien et Tarkovski aura maille à partir avec elle plus que

jamais. L'État n'acceptera pas de présenter le film à l'étranger avant 1978, malgré l'intérêt des festivals internationaux, tandis que sa carrière domestique se limite au « troisième circuit », soit une distribution erratique dans quelques cinémas avec peu ou pas de publicité. D'après le journal du cinéaste, sur 72 copies tirées du film, seules deux sont envoyées en salle. Dans ce climat de conflits croissants et de resserrement de vis, **Stalker** est le dernier film que Tarkovski tournera en territoire soviétique avant de s'exiler en Europe : jusqu'à sa mort en 1986, il dira avoir été forcé à cet exil par son statut de bouc émissaire de la censure. Il réalisera **Nostalghia** (1983) en Italie et **Le Sacrifice** (1986) en Suède, avant d'être emporté par un cancer.

La genèse de **Stalker** commence dans la débâcle de la (non-) sortie du **Miroir** (qui s'étirera sur plus de deux ans), alors que Tarkovski peine à faire approuver ses projets. Il travaille alors à celui inspiré d'Hoffmann (« Hoffmania », non tourné), et croit qu'une adaptation de *l'Idiot*, puisque Dostoïevski est un classique, lui facilitera l'obtention d'un feu vert (il se trompe). Il s'attelle aussi à une mise en scène théâtrale d'*Hamlet*. D'après son journal, il découvre en janvier 1976 le roman de science-fiction *Pique-nique au bord du chemin* d'Arcadie et Boris Strougatski (1971), « qui pourrait aussi faire un scénario formidable pour quelqu'un d'autre », mais le désir d'en faire son prochain film le hante au cours de l'année qui suit. Il y voit une occasion de se dépouiller de son écriture habituelle au profit d'une grande simplicité. Pas de spectres ni d'apparitions, aucune structure compliquée et pas de « science-fiction » (autrement qu'évoquée dans le carton explicatif à l'ouverture) : Tarkovski envisage plutôt de faire un film en un acte, cultivant l'unité de temps, de lieu et d'action pour faire croire que le film constitue un plan unique de sorte à concentrer le récit et l'expression du débat philosophique qui s'y jouent.

1. TARKOVSKI, Andreï. *Time Within Time. The Diaries 1970-1986*, trad. Kitty Hunter-Blair, London, Faber and Faber, 1991, est la version utilisée pour ce texte. Il existe toutefois une édition française « définitive » des journaux de Tarkovski : *Journal, 1970-1986*, trad. Anne Kichilov, Paris, Éditions Philippe Rey, 2017.

La scénarisation débute en novembre 1976 avec la collaboration des frères Strougatski. « On pourrait dire que notre film commence là où finit le livre. L'histoire de la Zone [et les légendes qui l'entourent] est laissée hors champ et le film se concentrera sur une situation unique [...]. Je ne veux pas divertir ou surprendre le spectateur par des changements de lieux inattendus, la géographie des événements, l'intrigue du récit. Le film doit être simple, très humble dans sa construction », dit-il à Olga Surkova dans une entrevue publiée en 1977, mais probablement conduite fin 1976, car Tarkovski dit travailler encore le scénario tandis que son ton assuré ne trahit aucune empreinte des deux ans de galère à venir². Le dépouillement auquel *Stalker* se destine paraît également une revanche sur *Solaris* : « Le fantastique est ce qui m'intéresse le moins tant dans *Solaris* que *Stalker*, dit-il. On trouvait malheureusement dans *Solaris* un peu trop d'éléments de science-fiction [qui étaient amusants à faire sur le moment, mais] qui détournaient l'attention du sujet le plus important [et] je pense que l'idée du film aurait été plus nette si nous avions trouvé un moyen de les éviter. [...] Dans *Stalker*, seule la prémisse de départ pourrait être qualifiée de fantastique.

Nous avons besoin de cette situation pour présenter le conflit moral fondamental de manière plus frappante. » Tarkovski parle ailleurs de *Stalker* comme d'une méditation sur la philosophie et la condition de l'intellectuel contemporain.

Les tuiles du mauvais sort, qui s'acharnera sur « ce tournage maudit », commencent à tomber en février 1977 quand un séisme frappe Isfara au Tadjikistan, où se trouve le premier décor choisi pour incarner la Zone. Quelques images du documentaire — passionnant, mais problématiquement tendancieux — d'Igor Maiboroda, *Rerberg and Tarkovsky: The Reverse Side of Stalker* (2009)³, montrent combien la géographie de la Zone aurait été différente sur le territoire de cette ancienne mine, pareille à un désert, où Tarkovski prévoyait filmer. Entre quelques scènes d'intérieur tournées aux studios de Mosfilm, les dernières préparations d'*Hamlet* et autres demandes d'explications autour de la piètre diffusion du *Miroir*, Tarkovski passe trois mois en repérage un peu partout avant de désigner la nouvelle Zone à proximité de Tallinn, capitale d'Estonie. Evgeny Tsimbal, assistant-réalisateur, raconte à James Norton : « Le site principal a été découvert de façon imprévue près du fleuve Jagalä [où] ils ont découvert une centrale électrique abandonnée que l'armée rouge avait fait exploser en 1941 en se retirant d'Estonie. Le

bâtiment n'appartenait à personne et était l'endroit idéal pour le tournage. Nous avons ensuite trouvé une deuxième station électrique en aval [et] ces deux constructions en ruines sont devenues les principaux sites [de tournage qui ont] contribué à créer l'atmosphère des événements étranges et mystiques du film [...] »⁴. Que le choix artistiquement déterminant de ces deux sites, si consubstantiels à l'atmosphère du film, soit le résultat d'un accident qui aurait pu interrompre sa produc-

D'après son journal, [Tarkovski] découvre en janvier 1976 le roman de science-fiction *Pique-nique au bord du chemin* d'Arcadie et Boris Strougatski (1971), « qui pourrait aussi faire un scénario formidable pour quelqu'un d'autre », mais le désir d'en faire son prochain film le hante au cours de l'année qui suit. Il y voit une occasion de se dépouiller de son écriture habituelle au profit d'une grande simplicité.

tion montre comment, dans le processus créatif, il y a parfois de la providence dans le malheur. Les ruines près de Tallinn imposent un décor suffisamment hanté pour que les dangers (pourtant invisibles et peut-être fictifs) que le *Stalker* attribue à la Zone fassent chanceler l'incrédulité de ses deux visiteurs comme du public. Et sa nature posthistorique, ou postapocalyptique, l'imbue d'une force d'évocation où passé, présent et futur convergent : pour certains, elle prophétise le site du désastre nucléaire de Tchernobyl et sa zone d'exclusion (1986) ou encore rappelle la catastrophe de Tcheliabinsk (Mayak, Oural) de 1957. Qualifiée alors d'incident nucléaire le plus important après Nagasaki, cette explosion d'une cuve de déchets radioactifs dans un complexe tenu secret par les autorités — il s'agissait d'y fabriquer la bombe — contaminera un vaste terrain, causera l'irradiation de centaines de milliers de personnes et ne commencera d'être publiquement reconnue par les autorités qu'en 1972⁵.

Dans les décors de Tallinn, la pollution industrielle n'épargnera pas non plus Tarkovski et son équipe, à en croire le preneur de son Vladimir Sharun : « Au haut de la rivière [près de laquelle nous tournions], se trouvait une usine chimique qui déversait des poisons liquides en aval. [...]

2. <http://people.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/Stalker/atinterview.html> (je traduis)

3. <https://www.youtube.com/watch?v=rUTyi3eHcZM> (avec sous-titres anglais)

4. <http://people.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/Norton.html> (je traduis)

5. http://www.lexpress.fr/informations/silence-atomique-atcheliabinsk_595162.html



Andrei Tarkovski (à gauche) lors du tournage de **Stalker**

Plusieurs femmes de notre équipe ont développé des réactions allergiques [pendant le tournage]⁶. » Pour sa part, James Norton évoque ce plan saisissant d'un « bassin où le fleuve s'élargit et qui dans le film est couvert d'une écume épaisse, battue en volées de flocons toxiques par le vent. Ce bassin commémore l'héritage catastrophique de la pollution industrielle laissée par l'Union soviétique. [De plus,] le terme de "Zone" servait aussi à nommer le goulag, ce que le public russe reconnaîtrait ». (voir note 4)

Une autre crise aussi majeure que déterminante frappe toutefois le film vers juillet 1977 quand, à Moscou, Tarkovski et son équipe visionnent pour la première fois les rushes qu'ils tournent depuis deux mois, et constatent qu'ils sont inutilisables. Les théories sur la nature de la cause de cet incident divergent à ce sujet, mais se résument ainsi : 1) les labora-

toires de Mosfilm ignoraient comment développer la pellicule Kodak, d'un type nouveau, que Tarkovski avait obtenu d'Allemagne; 2) un bri d'équipement aux laboratoires de Mosfilm aurait gâté la pellicule; 3) ces deux réponses, conspirant de concert (sans compter le détournement de pellicules pour servir d'autres réalisateurs) à tuer le film. Quoi qu'il en soit, Tarkovski, furieux, limoge Rerberg et réalise qu'une grande partie du film devra être tournée à nouveau, alors que les deux tiers du budget prévu sont déjà écoulés.

« Désastre si total [...] qu'on en arrive à l'impression [...] d'un pas neuf à faire, ce qui donne espoir », écrit le cinéaste le 28 août 1977. « [Il se peut] que la catastrophe "Mosfilm" n'ait pas été accidentelle [...]. Comme si l'accident était arrivé juste au moment où le film risquait de manquer de profondeur », commentera-t-il dans une entrevue en 1980⁷. Durant cet arrêt forcé, Tarkovski commence à voir son **Stalker** autrement, tel qu'il l'indique dans son journal : « Le nouveau **Stalker**, au lieu d'être une sorte de trafiquant et d'escroc, doit être un esclave, un croyant païen de la Zone. » Le personnage de prince Mychkine de l'adaptation abandonnée de *l'Idiot* semble contaminer ce **Stalker** réécrit en personnage illuminé et idéaliste qui tente de redonner foi aux désespérés : « Être fondamentalement bon, mais [dont] la bonté confine à la naïveté et à l'idiotie⁸. » Les mois suivants, une nouvelle mouture du scénario est écrite tandis que Tarkovski doit remplacer quelques membres de son équipe et inventer une stratégie qui, pour obtenir du financement supplémentaire, consiste à faire de **Stalker** un film en deux parties. Et quand approche la reprise du tournage (prévue pour la mi-mai 1978), il subit une crise cardiaque qui lui impose de récupérer durant deux mois. Finalement, le film est entièrement tourné de fin juin à novembre, toujours dans des conditions difficiles. Le 23 décembre, alors qu'il travaille à la trame sonore, le réalisateur, fébrile, écrit dans son journal : « J'ai depuis un certain temps déjà l'impression de plus en plus aiguë de me trouver au seuil d'une période d'épreuves tragiques [et cela] à un moment où l'urgence de créer me possède comme jamais [...]. [**Stalker**] concerne l'existence de Dieu en l'homme, et la mort de la spiritualité comme résultat de notre possession de fausses connaissances [...]. J'ai peur du futur, des Chinois, des cataclysmes, des désastres apocalyptiques. »

Voyant l'œuvre prendre forme, Tarkovski cesse de douter et pense avoir fait son meilleur film, mais se trouve vite en butte aux résistances du régime qui refuse de céder **Stalker** aux directeurs du festival de Venise et compte le reléguer — comme **Le Miroir** — aux écrans du « troisième circuit ». En 1980

6. Sharun attribue ensuite la mort par cancer, dans un intervalle rapproché, d'Anatoli Solonitsine, de Tarkovski et de son épouse et assistante-réalisatrice à la toxicité du site de tournage de **Stalker**. Voir <http://people.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/Stalker/sharun.html> (je traduis)

7. <http://people.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/Stalker/at scena.html>

8. <https://fr.wikipedia.org/wiki/L%27Idiot>

pourtant, le film est acquis à l'étranger et le Festival de Cannes, hôte cette année-là d'une rétrospective du cinéma russe dont **Stalker** ne fait pas partie, invente une ruse pour le projeter en l'annonçant comme un mystérieux « film-surprise » (permettant de taire le nom du film et de faire comprendre à la presse son aura de film interdit). Et c'est un Gilles Jacob heureux de son coup qui racontera comment une cabine de projection cadencée et une visite chez un ironiquement obséquieux Robert Favre Le Bret (alors président du festival) empêchèrent un haut délégué soviétique d'interrompre la projection⁹. Le film remportera l'un des deux prix œcuméniques attribués lors de cette édition de Cannes.

Que le film ait réussi à se faire (nonobstant qu'il soit parvenu à se faire voir et à devenir un film-culte), si cela ne tient pas du miracle, est certes l'exemple du genre de ténacité par rapport à l'obstacle qui auréole d'une aura de légende ces films dont la création difficile — pensons à **Apocalypse Now** de Francis Ford Coppola ou à **Fitzcarraldo** de Werner Herzog — a fini par faire corps avec son sujet, à redoubler l'aventure même de ce que le film raconte en procédant de la même folie ou de la même ferveur.

Mais à quoi se résume l'objet de sa quête? Poser la question pourrait nous perdre dans une avalanche de gloses aussi passionnantes que complexes, une littérature qui s'alimente périodiquement depuis 30 ans. Or, il est un thème qui semble y rester assez peu développé et qui paraît aussi l'un de ses plus simples à définir, soit le rapport direct entre l'itinéraire erratique que le *Stalker* impose à ses visiteurs dans la Zone et le but recherché, qui serait l'exaucement de leur désir ou de leur vœu le plus fondamental. Gardant ce but en vue, ce qu'en dit le *Stalker*, homme à la démarche furtive, sur les façons d'y arriver a l'apparente simplicité des kôans zen ou des prières enfantines: aller droit au but n'est pas la route la plus sûre, il faut emprunter des chemins détournés; on doit laisser ses défenses à l'entrée et cheminer désarmé, ne jamais suivre deux fois le même itinéraire ni sortir de la Zone par où l'on est entré... Et la Zone, avec ses pièges, reste pourtant une extension de la nature même de ses visiteurs et de ce qu'ils en font. À substituer un mot à un autre, c'est de l'amour que semble parler le *Stalker* en évoquant la Zone, qui (plus étrangement) n'autoriserait à atteindre sans mal sa chambre des désirs que des visiteurs qui auraient « perdu tout espoir »¹⁰. L'une des sources d'humour du film consiste à voir comment chacune



Une scène de *Stalker* qui montre bien le lieu étrange qu'est la Zone

de ces lois sera transgressée sans faire de victimes, ce qui appuie l'hypothèse que les pouvoirs de la Zone et de sa chambre sont des affabulations créées par le *Stalker* même¹¹. *Stalker* ne montre peut-être rien d'autre que l'étrange partie spontanée de trois adultes impliqués dans un jeu de rôle à la manière d'enfants qui font leur cinéma, en espérant plus ou moins y retrouver l'enchantement du monde. Arrivés à destination et confrontés à la possibilité du miracle comme de la supercherie, ils s'abstiennent finalement de franchir le seuil à l'instant même où la caméra les filme de l'intérieur de la chambre miraculeuse, selon une perspective où la chambre des désirs et la salle de cinéma ne font plus qu'un...

« J'ai toujours aimé ceux qui n'arrivaient pas à s'adapter de façon pragmatique à la réalité. [Les] personnages dont la force

9. <https://www.youtube.com/watch?v=mjqK8Ni6IBU>

10. En 2012, l'écrivain René Lapierre publie aux Herbes rouges un recueil de poésie intitulé *Pour désespérés seulement*, dont les pages 105 à 107 sont dédiées à Andreï Tarkovski. Le recueil file son inspiration — nous semble-t-il — dans un croisement serré entre les pages de la *Flore laurentienne* consacrées aux mauvaises herbes envahissantes et les événements du Printemps érable, qui fut notre traversée de la Zone à nous vers l'entrée d'une chambre dont le seuil n'a (évidemment) pas été franchi.

11. « J'accepte pleinement que ce monde a été créé par le *Stalker*, en fait pour créer une foi, la foi dans sa réalité. C'est une hypothèse de travail que nous avons gardée présente à l'esprit en créant, nous, cet univers. [...] C'est la base de la création. » Andreï Tarkovski, in Aldo Tassone, *Entretien avec Andreï Tarkovski*, Paris, Éditions Rivages, coll. Andreï Tarkovski, 1988, p. 129.

était la conviction spirituelle et qui prenaient sur eux la responsabilité des autres [...], doués d'une attitude irréaliste et désintéressée du point de vue du sens commun», écrira Tarkovski plus tard sur **Le Sacrifice**¹², film-testament où un ancien acteur (Erland Josephson) promet de renoncer à tout ce qu'il possède si toutefois l'humanité se trouve épargnée de sa destruction imminente. Le cinéma de Tarkovski se charge de ces actes de foi insensés, incantatoires et antisociaux qui se dévouent pourtant au salut de l'humanité, et chaque fois la création de ses films semble avoir procédé de la même manière et de cette même volonté de porter l'imagination au pouvoir de faire céder la réalité. C'est pourquoi on ne peut s'empêcher de penser à lui devant les quêtes mégalomanes des films d'Herzog ou les films de Dumont, quand la grâce survient au terme du pire désespoir, malgré les différences d'approche et de pensée de ces trois auteurs. Lars Von Trier s'est quant à lui reconnu une immense dette au cinéma de Tarkovski, jusqu'à lui dédier son **Antichrist** (2009). Non sans scandale, le film porte bien la marque de l'auteur de **Stalker** et du **Miroir**, quoiqu'en renversant ses valeurs comme on retourne un gant : la nature élégiaque y devient satanique tandis que Charlotte Gainsbourg et Wilhem Dafoe se précipitent dans leurs pires cauchemars au lieu de leur désir le plus cher — à moins que pour Von Trier, les deux soient identiques.

Toujours est-il qu'en juin dernier, pendant que l'été était en pleine déferlante de *blockbusters* de superhéros débiles, les projections de **Stalker** se prolongeaient finalement tout le reste du mois en raison de quelques séances par jour : bien plus que les seules quatre projections prévues au départ. C'est dire comment, 40 ans après son premier tournage, l'héroïque abnégation des « fous » inspirés de Tarkovski semble combler un manque dans un paysage cinématographique lui aussi en pleine crise spirituelle. Après tout, les superhéros industriels et transgéniques du cinéma de l'ère Trump se prétendent eux aussi sauveurs de l'humanité. Et pourtant, les périls qu'ils affrontent sont moins réels et concrets que ceux, invisibles et peut-être fictifs, que bravent le savant, l'écrivain et le Stalker vers la difficile et ambiguë réalisation de ce qu'ils sont fondamentalement. C'est que le héros, ici, ne peut devenir un sauveur que par ce que le cinéma de Tarkovski rappelle être à la portée de chacun : la sensibilité créative et la foi. Toute autre force briguant le statut de « super pouvoir » n'est que supercherie, additif chimique et fiction frelatée baignant dans la démonstration de forces et de dons impossibles. Le cinéma selon Tarkovski n'a surtout pas pour vocation de fournir un support à ce genre d'histoires, mais de réveiller les forces du don qui ont trop longtemps sommeillé en nous. Il est temps que l'œuvre d'art, et spécialement du septième, se pense comme l'instrument d'un éveil spirituel ou rien. **CE**

12. TARKOVSKI, Andreï. *Le Temps scellé*, Paris, Éditions Philippe Rey, 2014 (1989), p. 240.

Mon devoir est de faire en sorte que celui qui voit mes films ressente le besoin d'aimer, de donner son amour, et qu'il perçoive l'appel de la beauté. (Andreï Tarkovski)



Les trois individus hésitent devant l'entrée de la chambre...