

Tarkovski, cinéaste cynique

Jean-Marcel Paquette

Volume 4, numéro 3, printemps 1994

Questions sur l'éthique au cinéma

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1001034ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1001034ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cinémas

ISSN

1181-6945 (imprimé)

1705-6500 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Paquette, J.-M. (1994). Tarkovski, cinéaste cynique. *Cinémas*, 4(3), 15–23.
<https://doi.org/10.7202/1001034ar>

Résumé de l'article

Cet article retrace la filiation entre le cynisme et le monachisme oriental, pour éclairer les préoccupations éthiques du cinéaste Tarkovski, exprimées dans ses écrits théoriques *Le Temps scellé* et les textes des rares entrevues consenties par l'auteur où celui-ci livre librement la conception particulière que laisse seulement deviner son oeuvre d'artiste.

Tarkovski, cinéaste cynique

Jean-Marcel Paquette

RÉSUMÉ

Cet article retrace la filiation entre le cynisme et le monachisme oriental, pour éclairer les préoccupations éthiques du cinéaste Tarkovski, exprimées dans ses écrits théoriques *Le Temps scellé* et les textes des rares entrevues consenties par l'auteur où celui-ci livre librement la conception particulière que laisse seulement deviner son œuvre d'artiste.

ABSTRACT

This article traces the relationship between cynicism and oriental monachism in the thought of the filmmaker Tarkovsky as expressed in his theoretical writings — *Le Temps scellé* and the rare interviews granted by the author in which he has openly discussed his particular conceptions that can otherwise only be deduced from his artistic production.

On a la liberté, mais pas le choix.
C'est un problème spirituel et éthique.

Andrei Tarkovski (1978)

Il ne fait plus de doute, aux yeux de l'historien qui interroge les origines et le développement du monachisme chrétien des origines, que ce vaste phénomène spirituel qui prit naissance dans les déserts d'Égypte au cours du III^e siècle plongeait en réalité l'une de ses multiples racines dans la tradition philosophique déjà quasi millénaire des cyniques grecs. Ceux-ci, en effet, avaient pour la première fois dans l'histoire de la pensée

« occidentale » assigné à la réflexion philosophique une tâche non plus spéculative, mais proprement « comportementale », autrement dit éthique, touchant les « règles » de vie dans le monde ou hors de lui. Ils adoptèrent en conséquence un mode d'existence conforme aux principes de leur philosophie ; l'empereur Julien, qui leur fit la guerre au même titre qu'aux Galiléens, les décrivait ainsi, dans son *Discours contre Héracléios le Cynique* : « On prend un bâton, un manteau, des cheveux longs, et c'est alors l'ignorance, l'audace, l'impudence, en un mot, le reste à l'avenant : c'est d'après eux " la voie la plus courte ", et, qui plus est, " la plus rapide " pour atteindre la vertu » (p. 164). Certains évêques de Syrie, de Palestine et d'Égypte ne manqueront pas bientôt d'ailleurs d'utiliser la même argumentation contre ce que l'on appelait déjà la « secte » des moines, qu'ils fussent ermites ou cénobites. L'empereur apostat distinguait de la sorte deux phases du développement de la pensée cynique : la première (qu'il loue au plus haut point), couvrant la période hellénistique, de Diogène à Télès, est marquée par l'authenticité d'une certaine ascèse ; la seconde (contre laquelle il s'éleva plus que sévèrement), désignée aussi comme étant celle du « cynisme populaire », correspond à la période romaine des Césars et répand par toutes les routes de l'Empire une meute de vagabonds pouilleux qui vitupèrent la plupart du temps contre les dieux et se font, plus souvent encore, les véritables complices des chrétiens dans leur lutte commune contre l'Olympe. Il n'y a nul lieu de s'étonner alors que Julien ait confondu les uns et les autres dans une même haine et une égale persécution. Car ces chrétiens adeptes du désert et du vagabondage à partir de saint Antoine avaient adopté les mêmes coutumes extérieures : le bâton, le *tribôn*, la saleté, l'errance et l'impudence contre l'état du monde (ce que précisément, dans son sens moderne, nous appelons le « cynisme »). On sait, par ailleurs, que Grégoire de Nazianze, devenu patriarche de Byzance, reçut volontiers à sa table le cynique Maxime d'Alexandrie et fit, dans ses homélies, l'apologie de la vie ascétique de ces « libres-penseurs » du paganisme. Une fois celui-ci vaincu, puis disparu, on peut raisonnablement affirmer que le monachisme oriental demeure, par son idéal de vie « contre le monde », l'héritier privilégié du comportement cyni-

que antique. Et dans l'ensemble du monde chrétien, ce monachisme se perpétue plus particulièrement qu'ailleurs, jusqu'à nos jours, avec ses attributs anciens, dans le monde slave, et notamment russe, héritage direct de Byzance. Bref, Diogène vivant dans son tonneau ressemble assez à ce saint Siméon qui passa sa vie au sommet d'une colonne.

Lorsqu'il mourut à Paris le 29 décembre 1986, Andreï Tarkovski laissait précisément dans ses cartons l'esquisse du projet de ce qui devait être son prochain film : une vie de saint Antoine, fondateur du monachisme chrétien et héritier involontaire de l'éthique des cyniques grecs. Mais là ne se noue pas uniquement pour nous, sur un simple « projet » somme toute inaccompli, l'alliance dont nous entendons montrer la rigoureuse continuité entre l'œuvre du cinéaste, sa pensée révélée dans des textes et, par le relais du monachisme oriental, la philosophie éthique des cyniques du monde antique.

On se souviendra que le dernier film achevé de Tarkovski, *Le Sacrifice*, s'ouvre sur une scène éminemment touchante où le héros du film raconte à son jeune fils, confiné au mutisme par une opération récente de la gorge, l'histoire qui suit, telle qu'elle se trouve renarrée par Tarkovski lui-même en guise de finale à son unique ouvrage de réflexions théoriques *Le Temps scellé* (1989) :

Un moine, pas après pas, seau après seau, avait arrosé un arbre desséché sur le sommet d'une colline, sans jamais douter de la nécessité de ce qu'il accomplissait, ni perdre un seul instant confiance en la vertu miraculeuse de sa foi dans le Créateur. Et c'est pourquoi il avait connu le miracle : un beau matin, les branches s'étaient couvertes de feuilles, l'arbre avait retrouvé la vie.

Mais ce récit factuel, emprunté à la plus stricte tradition hagiographique des pères du désert, s'achève sur ce qui peut être considéré comme la « pensée » de Tarkovski : « Mais cela, est-ce un miracle ? Non. C'est la vérité. » Ce furent, semble-t-il, ses derniers mots écrits : parole *cynique*, s'il en fut.

Aux deux extrémités de sa production cinématographique, un même univers symbolique nous aide à unifier, afin de la mieux saisir, cette œuvre éminemment difficile, exigeante et unique : le

moine Andreï Roublev (du film du même nom, 1966), devant les horreurs apocalyptiques de son temps, fait vœu de silence pour se consacrer à sa vocation de peintre d'icônes ; dans *Le Sacrifice* (1986), le héros Alexandre, devant un cataclysme nucléaire (imaginé, rêvé ou réel — on ne sait), fait aussi le vœu de ne plus jamais parler pour s'enfuir de sa maison en flammes dans la vêtue d'un moine bouddhiste zen. De l'un à l'autre, un même « caractère » (le moine) se réfugie dans une même « pratique » (le silence), celui-ci étant de tous temps l'attribut éthique par excellence du comportement qui consiste à refuser le monde tel qu'il est, en vue d'un idéal supérieur.

Mais enfin, notre but n'est pas spécialement de montrer à l'œuvre dans la production cinématographique de Tarkovski les marques de cette alliance dont nous avons évoqué la base historique entre le cynisme et le monachisme oriental ; il s'agit bien plutôt de retracer cette filiation dans la pensée même du cinéaste, exprimée dans ses écrits théoriques *Le Temps scellé*, dont nous avons déjà fait état, mais aussi les textes des rares entrevues consenties par l'auteur où celui-ci nous livre librement la conception particulière que laisse seulement deviner son œuvre d'artiste.

Il n'est peut-être pas de mot qui revienne plus fréquemment dans cet ensemble de textes que celui d'« éthique » ou de « morale », le plus souvent associé, comme s'il en était l'exact équivalent, à celui de « spirituel », ainsi qu'en témoigne exemplairement l'apophtegme mis en évidence en tête de cette étude. Il y a à cela une raison capitale : l'éthique régissant avant tout la conscience, Tarkovski assigne à l'art (et à l'art cinématographique en particulier) la tâche de se transformer en véritable conscience de notre temps, afin de pallier la vacuité et l'angoisse modernes. Dans cette conception, le terme même de « culture » ne tarde pas à s'identifier à celui de « spirituel », et l'art devient dès lors l'équivalent d'un sacrement ; « [...] sans la *culture*, la société retourne à l'état primitif. Dieu seul sait où cela nous mènera ! Jamais encore l'inculture n'a atteint un tel degré de monstruosité. Car ce refus du *spirituel* ne peut engendrer que des monstres. » (1989, p. 8¹). Ainsi donc, l'inculture est le refus du spirituel, le spirituel étant la culture même. Ainsi, le complexe spirituel-

culture se trouve-t-il associé à l'ordre de l'éthique. Rien d'étonnant alors si Tarkovski entend confier à l'art (véritable conscience dans l'état de la culture) une tâche radicale comme il ne s'en est jamais vu accablé dans l'histoire de l'Occident. C'est par l'art désormais, et non plus par l'institution de la religion, que sont posées les questions fondamentales de notre temps, substitut en quelque sorte de la foi des temps passés. Et lorsqu'il parle de ses personnages (qui sont toujours d'une façon ou d'une autre des artistes), Tarkovski leur confie toujours un destin spécifiquement moral : « Mon héros [l'Alexandre du *Sacrifice*] ne peut plus vivre comme avant et il accomplit un acte peut-être désespéré mais qui lui montre qu'il est libre » (1986, p. 4). Et à propos de Roulev : « [...] il avait à surmonter des difficultés morales en premier lieu [...], il cherche un idéal moral qu'il porte en lui » (cité par Ciment *et al.*, p. 5-8). Cet idéal moral intérieur confondu avec la liberté également intérieure, n'est-ce pas là le fondement même de l'éthique des Cyniques qui avaient fait de la devise apollinienne inscrite au fronton du temple de Delphes leur unique règle de vie : « Connais-toi toi-même » ? Et n'est-ce pas là aussi ce que les solitaires des sables appelleront d'un terme plus radical : la « conversion » ? Or, Tarkovski fait de ce saisissement souvent imperceptible de ses personnages le « drame » même de chacun de ses films ; d'où le rythme particulièrement lent du déroulement de ses « actions », qu'il justifie en donnant à son modèle éthique l'équivalence esthétique suivante : « La tension statique, sans développement aucun, donne aux passions une acuité beaucoup plus convaincante que certains changements progressifs » (1989, p. 21).

Ainsi donc, pour Tarkovski, le problème de l'artiste cinéaste contemporain est-il d'abord « d'avoir une vision du monde, une éthique, un idéal » (1989, p. 28). Et cette « vision », cette « éthique », cet « idéal » doivent pouvoir gouverner non seulement l'accomplissement de l'œuvre par l'artiste, mais doivent pouvoir s'incarner du même coup dans l'assise même du drame des personnages qu'ils engendrent. Roulev, le Stalker ou Alexandre sont inconcevables, dans leur « facture » aussi bien que dans le rythme même de leur évolution (c'est-à-dire de leur « conversion »), sans que le réalisateur lui-même n'ait préalablement eu à

porter à certaine conséquence certaines règles morales / éthiques. Autrement dit, rien de moins « art pour art » que cette conception assez particulière de la création artistique, contrairement à ce que peut laisser entendre l'expression méprisante de « cinéma intellectuel » dont on l'affuble parfois : c'est l'art pour une certaine rédemption. Et c'est surtout la foi en la vertu « curative » de toute œuvre régie par le souci des préoccupations « spirituelles ». Tarkovski dit encore, ce qui est le leitmotiv de toute son œuvre de réflexion : « Le but de tout art [...] est de donner un éclairage, pour soi-même et pour les autres, sur le sens de l'existence, d'expliquer aux hommes la raison de leur présence sur cette terre, ou, sinon d'expliquer, du moins d'en poser la question » (1989, p. 37). Une telle affirmation, proférée sur les tribunes de notre monde, a la valeur d'un « scandale », comme est « scandaleuse » la vie du philosophe cynique dans son tonneau, ou celle de l'anachorète au fond de sa thébaïde.

Mais il convient surtout, en revanche, de n'être pas dupe de cette haute mission confiée à l'art et à l'artiste, au risque d'aboutir à quelque chose qui ressemblerait à une œuvre « à thèse ». Aussi, Tarkovski se reprend-il aussitôt pour préciser : « Il est évident que l'art ne peut rien enseigner, puisqu'en quatre mille ans l'humanité n'a rien appris du tout [...]. L'art ne peut que nourrir, bouleverser, émouvoir » (1989, p. 46).

Ce n'était pas particulièrement par la logique de l'argumentation que le cynique ou le moine d'autrefois, lorsque d'aventure cela s'avérait nécessaire, tentait d'agir sur le monde, mais par l'exemplarité provocante de son comportement, autrement dit de son « éthique de vie ». Et comme toute provocation de cette nature ne va jamais sans un certain aspect « polémique », Tarkovski ne s'est jamais non plus fait très tendre pour juger la production artistique de notre époque, allant jusqu'à déclarer qu'« un art dépourvu de toute spiritualité porte en lui sa propre tragédie » (1989, p. 167).

Nous n'avons pas à juger si l'œuvre cinématographique de Tarkovski réalise ou non, et par quelles instances internes, le projet singulier que s'est fixé celui qui, dans des mots et des concepts, s'est mis en situation de « penser » le « comportement » de son art. Puisque seul nous occupe ici ce qui a été *dit*, davantage

que ce qui a été *fait*. Il n'empêche que la puissante magie de l'œuvre se trouve singulièrement éclairée par le dessein de la pensée qui la précède et qui la suit. Or, il s'avère que cette pensée, fruit de « ce loisir douloureux qu'est la réflexion » (1989, p. 9), se loge dans sa globalité sous le signe de l'éthique; il n'y pas un fragment du *Temps scellé*, ou encore des paroles des entrevues, qui ne soit marqué par le souci de ramener sans cesse le monde à une mesure morale. Et même lorsqu'en apparence Tarkovski aborde une notion aussi « esthétique » que le caractère *poétique* que devrait prendre, selon lui, toute création cinématographique, il croit bon de préciser : « Et je ne parle pas de la poésie comme d'un genre. Elle est plutôt une vision du monde, une façon particulière d'aborder la réalité, qui devient une philosophie et oriente la vie d'un homme jusqu'à la fin de ses jours » (1989, p. 23). Et si cette forme de pensée n'est pas dans son essence tout particulièrement « cynique », ce qui le devient tout à fait par ailleurs, c'est la forte constance avec laquelle le monde et l'art (et plus spécifiquement le monde et l'art contemporains) se trouvent sans cesse interpellés dans leur comportement « moral », c'est l'incoercible et provocateur entêtement de Diogène, ou encore de Siméon Stylite.

Devant l'état délabré de notre époque, il n'est plus qu'une solution : le silence, celui de Roublev ou d'Alexandre. Celui-ci, au début du *Sacrifice*, dit à son fils : « Au commencement était le Verbe, et toi tu es muet comme une petite carpe. » Et ses dernières paroles, tout à la fin du film, sont : « Je serai muet, je ne dirai jamais plus un mot à personne, je renoncerai à tout ce qui me liait à ma vie passée. » Et l'œuvre (l'agir, l'action) se fait ce silence douloureux par lequel tout est dit et le salut, accompli. Les films proprement dits de Tarkovski ne proposent jamais de solution, ils posent seulement, chacun à sa façon, sous formes d'images implacables, une question, sans cesse la même (celle du fils retrouvant la parole au terme du *Sacrifice*) : « Au commencement était le Verbe. Pourquoi, papa ? »

Mais l'œuvre de Tarkovski, aussi bien que ce qui en est exprimé dans sa pensée manifeste, si elle est inquiète, n'est pas pour autant tourmentée; sa facture est une passion contenue par un classicisme de l'image pure qui en fait toute la valeur spécifique.

L'équilibre se situe à ce niveau où toutes les forces en présence s'immobilisent souverainement dans leur lutte implacable pour être seulement contemplées. Car, à l'instar de la pensée cynique et monastique, celle de Tarkovski est profondément « dualiste », témoignant sans cesse du combat de la matière et de l'esprit : « [...] l'art a toujours été l'arme de l'homme contre la matière, qui cherche à engloutir l'esprit [...]. Il est comme l'instinct de l'humanité qui lutte pour ne pas sombrer, au sens spirituel » (1989, p. 220-221).

Une telle conception n'est sans aucun doute pas faite pour flatter les propos les plus courants de notre monde ; et son caractère provocateur puise tout son courage aux sources d'une pensée éthique fort ancienne. Elle n'est pas plus pessimiste qu'elle n'est optimiste : elle est seulement « cynique » en ce sens qu'elle cherche sans fin une voie vers la vérité fondamentale de l'existence. Et elle est d'autant plus puissante qu'une fois cette vérité incarnée dans une œuvre, elle vibre plus qu'elle n'éclate. Car, tout ce qui devient apparent pour nous de la pensée de Tarkovski dans ses écrits demeure, dans ses compositions cinématographiques, aux yeux des spectateurs, éminemment caché, secret, enfoui comme une semence au cœur de la glèbe. C'est parce que cette œuvre est avant tout *allusion* qu'elle est un art ; sans quoi, elle ne serait qu'une prédication. Allusion à une pensée éthique dont nous croyons avoir repéré la haute antiquité, mais qui, faute de s'être incarnée autrefois dans des formes lumineuses, n'est demeurée, pour sa part, qu'à l'état d'un *discours* philosophique. Avant Tarkovski, il ne saurait être question, à proprement parler, de l'existence d'un art « cynique ». Roublev se tait, certes, mais pour peindre ses icônes.

Université Laval

NOTE

- 1 Les soulignés sont de nous.

OUVRAGES CITÉS

- Ciment, Michel, Luda et Schnitzer, Jean. « L'Artiste dans l'ancienne Russie et dans l'URSS nouvelle ». *Positif*, n° 109 (octobre 1969), p. 1-13.
- Julien [empereur romain]. *Les Cyniques grecs. Fragments et témoignages*. Traduction de Léonce Paquet. Paris : Librairie générale française, 1992.
- Tarkovski, Andrei. « À propos du Sacrifice ». *Positif*, n° 303 (mai 1986), p. 3-4.
- Tarkovski, Andrei. *Le Temps scellé*. Paris : Éditions de l'étoile / Cahiers du cinéma, 1989.