

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE PHÉNOMÈNE DU SACRIFICE ET L'ENJEU DE L'OUVERTURE À
L'ALTÉRITÉ. UNE LECTURE EXISTENTIELLE DU FILM *LE SACRIFICE*,
D'ANDREI TARKOVSKI.

ESSAI DOCTORAL

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

AU DOCTORAT EN PSYCHOLOGIE

PAR

CLAUDE BERNIER

SEPTEMBRE 2021

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.04-2020). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Comment ne pas d'abord remercier mon directeur de thèse, Christian Thiboutot. Il m'a certes ouvert un monde en proposant l'œuvre d'art comme vecteur d'étude en psychologie, réunissant deux pôles importants de ma vie, mais il m'a aussi montré le chemin de l'être grâce à un regard éclairant ainsi que d'un langage porté par le sens et la sensibilité. Je le remercie particulièrement de s'être laissé convaincre de diriger ce projet qui n'aurait su trouver une autre maison. Enfin, je salue la rencontre d'une personne avec qui il est toujours heureux de partager l'expérience du quotidien.

Je veux aussi remercier les professeurs qui ont guidé mon parcours, soit Florence Vinit, qui, la première, m'a parlé de phénoménologie et créé l'étincelle, Mélanie Vachon qui m'a intéressé à la question de la méthode et du fun qui peut s'y trouver, Marc-Simon Drouin qui a accompagné mes premiers pas en clinique avec autant de rigueur que de simplicité, Valérie Bourgeois-Guérin pour l'écoute accueillante et validante de ma démarche, puis enfin à feu Bernd Jager, à qui je dois un langage empreint d'équilibre et de nuances visant l'essentiel de nos liens et qui a su ramener à nos relations ordinaires les dimensions de l'Ailleurs, le grand cosmos hospitalier de l'être.

Une salutation aussi à mes collègues universitaires rencontrés au CARPH qui ont humanisé mon parcours académique qui, jusque-là, demeurerait anonyme. Ces amitiés perdurent encore aujourd'hui et ma vie s'en trouve enrichie. Marc-Étienne, Maryline, Fabienne, Olivier, Martin, Geneviève P., Jonathan, Cédric, Virginie, Geneviève H. et tous les autres, cet espace accueillant est le vôtre.

Je désire aussi souligner l'apport de mes rencontres passées qui ont pavé la voie à la possibilité même de ce travail. En m'ouvrant à des façons d'être inouïes de diversité, de singularité, à des modes de vie hors cadres, mais combien fertiles, vous m'avez offert un regard fondamental sur l'expérience de mon humanité.

Enfin, je remercie de tout mon cœur mes proches et ma famille. À ma mère et mon père, pour la constance de votre soutien et l'encouragement dans cette entreprise qui a pu vous dépasser par moments. À ma « gang » de toujours, Marie-Christine, Jeanne, Véronique et Michel, qui ont connu tous les états sans broncher.

Et puis il y a Céline, entrée dans ma vie au cours de ce parcours, avec qui les projets ne cessent de se multiplier, pour mon plus grand bonheur. Babe, merci infiniment d'être là et de me soutenir en tout. Marion, Laurelou, mes filles adorées, cette dernière ligne est pour vous, pour vous remercier de réenchanter mon monde à chaque jour qui passe.

DÉDICACE

À la mémoire de mon père, qui m'a donné le langage nécessaire à l'ouverture de cet horizon et qui m'a laissé m'y engager avec confiance.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	vii
ABSTRACT	viii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I DÉMARCHE DE RECHERCHE ET MISE EN CONTEXTE	4
1.1 Le sacrifice comme sujet de recherche en psychologie	4
1.1.1 Question de recherche.....	7
1.1.2 Objectifs et hypothèse de recherche	7
1.2 La démarche herméneutique	8
1.2.1 La situation du chercheur.....	10
1.2.2 La dimension éthique de la rencontre	12
1.3 L'œuvre d'art et la recherche en psychologie	14
1.4 Contextualité	21
1.4.1 Sacrifice et religion.....	22
1.4.2 La question de l'altérité	24
1.4.3 Sacrifice et philosophie.....	26
1.4.4 Sacrifice et psychanalyse	30
1.5 Andreï Tarkovski.....	33
CHAPITRE II LE FILM, INTERPRÉTÉ.....	36
2.1 Présentation d'Alexandre, de son entourage et de leurs dynamiques.	39
2.2 La méthode et le surhomme (0 :05 :39)	43
2.3 L'arrivée de l'autre et de sa violence (0 :14 :45)	52
2.4 Première séquence de rêve (0:22:20).	59
2.5 La fête : éclairage sur les dynamiques relationnelles familiales (0:23:30)	60
2.6 La carte et la vérité (0:30:45)	65

2.7	La terreur et la promesse (0:45:56)	69
2.8	La prière (1:12:31)	76
2.9	Deuxième séquence de rêve. (1:18:14)	78
2.10	La sorcière (1:21:58)	79
2.11	Troisième séquence de rêve (1:54:55).....	85
2.12	Le retour dans le monde (1:56:06)	86
2.13	La destruction et le retour de l'enfant (2:09:00).....	90
2.14	Le nouvel homme, l'enfant. (2:22:59).....	92
CHAPITRE III DISCUSSION		96
3.1	Ricoeur et Freud. Quelques considérations existentielles.	103
3.2	La rencontre de l'autre	110
3.3	Le sacrifié	115
CONCLUSION.....		121
RÉFÉRENCES		129

RÉSUMÉ

Cette recherche herméneutique en psychologie porte sur la question du sacrifice dans sa dimension quotidienne. Depuis une posture humaniste et existentielle, nous explorerons le sens du sacrifice, notamment dans sa manière d'impliquer, et ce à titre constitutif, le rapport à l'autre. Plus spécifiquement, nous nous intéresserons à l'expérience d'Alexandre, personnage principal du film *Le Sacrifice* d'Andrei Tarkovski (1986), qui met en scène un sacrifice de soi. Par l'entremise d'un dialogue herméneutique, nous nous interrogerons sur les significations, les motivations et le processus réflexif et affectif qui composent le choix fait par le personnage principal (Alexandre) de se sacrifier pour sa famille. Le récit d'Alexandre nous servira de point d'ancrage pour penser plus largement la question du sacrifice dans notre rapport au monde actuel. Nous aborderons d'abord la décision de passer par le monde de l'art et de la culture pour faire une recherche en psychologie. Nous dresserons ensuite un panorama de la pluralité des visages que le sacrifice peut avoir dans l'histoire, la religion, la philosophie et enfin dans la psychanalyse. Viendra ensuite une analyse interprétative du parcours d'Alexandre tel que mis en scène par Tarkovski. Nous y décortiquerons les signifiants culturels, les dialogues et mettrons en lien les actions avec les motivations. Enfin, nous nous intéresserons aux dynamiques relationnelles entre les personnages, et ce, afin de dégager une compréhension existentielle de son sacrifice. Nous terminerons par une discussion qui s'intéressera aux implications que cette compréhension pourrait avoir pour la psychologie et pour la possibilité de rencontrer l'altérité. Il apparaîtra ainsi que le langage constitutif du soi est central dans ce qui est sacrifié. Nous nous intéresserons en conclusion à une éventuelle articulation psychothérapeutique du sacrifice.

Mots clés : herméneutique, psychologie humaniste, sacrifice, philosophie de l'existence, altérité, solipsisme, identité narrative, langage

ABSTRACT

This hermeneutic research in psychology is interested in the question of sacrifice in its everyday dimension. From a humanistic and existential posture, it explores the meaning of sacrifice, notably in the way it involves, constitutively, our link with the other. Particularly, we'll look upon Alexander's experience in Andrei Tarkovsky's *The Sacrifice* (1986) movie, which stages a self-sacrifice. Through a hermeneutic dialogue, we'll ask ourselves about the significations, the motivations and the reflexive and affective processes which compose his choice to sacrifice himself for his family. The main character's (Alexander) tale will serve as an anchor point to think more broadly about the question of sacrifice in our relationship with today's world. First, we'll talk about the reasoning behind the use of art and culture to conduct research in psychology. We'll then make a portrait of the many faces of sacrifice seen from historical, religious, philosophy and psychoanalysis points of view. We'll follow up with an interpretative analysis of Alexander's journey as shown by Tarkovsky. We'll decipher the cultural meanings, the dialogues and links between the actions and motivations. Doing so, we'll interest ourselves in the different characters relational dynamics in order to come to an existential comprehension of his sacrifice. Finally, we'll have a discussion about the implications this comprehension could have for psychology and for the possibility of encountering alterity. It will then appear that self-constitutive language is central in what is sacrificed. In conclusion, we'll interest ourselves in the eventual application of our findings in the setting of psychotherapy.

Keywords : hermeneutic, humanistic psychology, sacrifice, existential philosophies, alterity, solipsism, narrative identity, language

INTRODUCTION

J'ai voulu parler, et comme si les paroles portaient la pesanteur de mille sommeils, doucement, comme semblant ne plus voir, mes yeux se sont fermés.

- George Bataille, l'expérience intérieure

Évoquer le sacrifice peut faire émerger des images de sociétés primitives, de pratiques archaïques ou encore des récits bibliques comme ceux du Christ sur la Croix ou celui de la ligature d'Isaac. Sur un autre plan, des représentations guerrières de combattants en mission, de kamikazes ou de terroristes peuvent aussi venir en tête : le sacrifice ultime du soldat pour sa patrie. Plus proche du quotidien, on peut concevoir se priver ou abandonner un but, une ambition ou un rêve quand s'impose une décision difficile. Par exemple, choisir entre une carrière, des études ou une famille. Enfin, on pense au sacrifice comme à l'investissement d'une possession (matérielle ou non, voire un statut, par exemple) à laquelle nous nous identifions dans l'espoir d'en obtenir une meilleure plus tard, comme s'il s'agissait de donner un pion pour prendre une tour. Dans tous ces cas de figure, la constante est la puissance affective des images qui nous viennent en conscience. Toute mention du sacrifice, même si on le sent de prime abord loin de nos préoccupations (d'hommes modernes), retentit toujours profondément en soi ; un vertige nous prend lorsqu'on s'y attarde, comme si, en sourdine, une angoisse résonnait en nous. Il implique gravité et souffrance, mais aussi l'idée d'un monde différent; idéalement meilleur, mais peut-être aussi triste, appauvri. On engage dans le sacrifice la concrétude du présent pour préparer un avenir hypothétique dans lequel rien n'est garanti. Il y a quelque chose de

terrible qui est rattaché au sacrifice, mais aussi, semble-t-il, quelque chose de nécessaire.

Malgré ce côté grandiose, voire héroïque, le sacrifice demeure quotidiennement conjugué. On le trouve dans les discours tant ordinaires qu'exceptionnels, ravivant constamment son actualité et soulignant son importance pour l'humanité. Mais au-delà des usages domestiques et économiques communs et des automatismes de langage, comment peut-on penser et vivre le sacrifice dans son sens premier, qui le renvoi au sacré ? Dans le monde occidental et l'héritage européen¹ dans lequel cette recherche s'inscrit, le sacré et le religieux se sont effectivement marginalisés devant les approches technoscientifiques, économiques et matérialistes qui dominent nos rapports au monde.

Pourtant, l'étymologie du mot sacrifice renvoi sans détour au sacré en ce qu'il parle de *faire* ou *rendre* une chose sacrée dans le but de l'offrir à la divinité, à l'invisible ou plus simplement, à un motif transcendant. Le lien (aussi bien que la différence) entre le profane et le sacré s'avère présupposé dans son concept même. Le sacrifice, selon Alfred Loisy, consiste dans :

Une action rituelle — la destruction d'un objet sensible, doué de vie ou qui est censé contenir de la vie — moyennant laquelle on a pensé influencer les forces invisibles, soit pour se dérober à leur atteinte [...] soit afin de [...]

¹ Nous entendons ici le monde européen tel que présenté par Rémi Brague (1992). Il soutient que l'Europe s'est érigée en secondarité de ses origines grecques et romaines, c'est-à-dire qu'elle a puisé, puis transformé, les cultures politiques et religieuses dont elle s'est largement inspiré pour établir son identité. Il avance qu'il n'y a pas d'Europe en soi, mais plutôt une européenité qui est en constante quête de soi à partir de ce qui n'est pas elle, de ce qui lui est autre et étranger. C'est en ce sens qu'à ses yeux, elle est « seconde », tard venue et à ce titre, est à la fois héritière et transformatrice.

leur procurer satisfaction et hommage, d'entrer en communication et même en communion avec elles. (Loisy, 1920, p. 5)

Ainsi, le lien religieux entre le sacrifiant et « l'objet » transcendant de son expérience est précisément articulé par le sacrifice. Cela dit, les motifs, les rites, les philosophies et les motifs sacrificiels sont si nombreux qu'il ne semble pas possible d'en épuiser le phénomène. Roger Bastide rappelle que :

(...) le sacrifice n'est [...] pas un type particulier de rite, mais un genre qui en contient beaucoup : sacrifices d'Actions de Grâce, sacrifices de demande, sacrifices expiatoires collectifs ou individuels, sacrifices de consécration (d'un lieu, d'un objet, etc.), sacrifices de Communion. Selon que l'on considère comme plus primitif tel type ou tel autre, on proposera une théorie différente du sacrifice. (Bastide, 2019)

Jeremy Biles (2020) suggère quant à lui qu'il s'agit d'un phénomène « anamorphique », c'est-à-dire insaisissable d'un unique point de vue. L'éventail des rites sacrificiels à travers l'histoire et les civilisations est en effet si riche et complexe qu'il semble impossible de le réduire à quelques éléments desquels nous pourrions extraire une synthèse. On a sacrifié pour remercier, pour s'excuser, pour demander, pour recommencer, pour se soumettre, pour permettre et pour bien d'autres raisons. Nous y trouvons toutefois une constante, à savoir qu'il s'agit toujours d'un acte relationnel avec ce qui nous dépasse, avec ce qui nous est opaque, mais qui nous semble par ailleurs nécessaire, chez l'autre (ou le Tout Autre). Sans autre, sans ailleurs, il n'y a pas de soi ; la présence de l'autre devient alors constitutive et il s'impose que nous lui offrions le meilleur de nous-mêmes pour maintenir, par exemple, sa considération.

CHAPITRE I

DÉMARCHE DE RECHERCHE ET MISE EN CONTEXTE

1.1 Le sacrifice comme sujet de recherche en psychologie

Le choix du sacrifice comme objet de recherche peut d'abord sembler aller à contrecourant de la psychologie contemporaine qui implique surtout l'empirisme, l'explication et l'instrumentalisation de la connaissance. Certaines branches de la psychologie expérimentale empruntant des méthodes quantitatives s'y sont toutefois intéressées ; nous y retrouvons entre autres les recherches sur les dynamiques de couple (Righetti et coll., 2020 ; Naud et coll., 2014), la motivation (Dugas et coll., 2016), la psychologie sociale (Swann et coll., 2014) ou encore sur les émotions (Visserman et coll., 2018). Le sacrifice entendu comme tel renvoie à une explication des cognitions et des comportements humains. Les notions qui y sont instrumentalisées en lien avec le sacrifice relèvent de la mécanique économique tels l'échange, le profit, la stratégie. Dès lors, les aspects religieux, le sacré, le mystérieux, l'altérité, le sens et la présence, pour en nommer quelques facettes, en sont exclus. Pourtant, ces facettes demeurent centrales à notre existence.

Or, c'est sur cette voie expérientielle et existentielle que nous désirons nous engager. Nous tournons ainsi notre regard vers la relation à l'autre telle qu'elle est vécue et sur le rôle que le sacrifice vient y jouer. Le sacré présuppose que le monde est constitué

en dualité entre l'ici et l'ailleurs, le visible et l'invisible, le profane et le divin, mais surtout et de manière paradigmatique, soi et l'autre. Ce qui sépare les deux sphères est physiquement infranchissable ; on y est appelé par le langage, la pensée, la foi, l'imaginaire, l'émotion ; seuls les « chiffres » de la culture nous y donnent accès. C'est donc dans la lignée de la recherche existentielle et culturelle en psychologie, telle que proposée par Bernd Jager (2013), par exemple et à l'aide du dialogue herméneutique, que nous nous positionnons. Nous qualifions la psychologie à laquelle nous travaillons d'humaniste, car elle s'intéresse au lien qui se donne entre l'homme et son monde, entre soi et le cosmos qui est constitué et organisé autour de la présence d'une altérité portée par une tradition qui oriente notre manière de poser la question du sens de l'existence. Nous pensons qu'un acte tel le sacrifice trouve sa signification en ce qu'il peut permettre à la personne qui le choisit de mieux rencontrer l'autre et de mieux habiter son monde, c'est-à-dire de retrouver une dynamique dialogique entre soi et son monde qui favorise l'orientation en celui-ci et sa découverte, qui s'opposerait à un mouvement de protection, de se terrer.

Nous l'avons mentionné, le sacrifice montre une multitude de visages. Or, pour l'aborder, plutôt que de nous adresser à la foule, nous avons choisi de nous concentrer sur une seule instance afin d'y plonger plus intimement et de nous attarder à la subtilité de sa « phénoménalisation ». Ce sacrifice, nous l'avons trouvé dans celui qui est mis en scène par Andreï Tarkovski, dans son film *Le Sacrifice*. Cette œuvre s'est imposée par sa profondeur et sa complexité face au sujet, mais aussi par son traitement humaniste et religieux de notre époque. Elle se démarque aussi dans sa rencontre, qui suscite, voire implique un mouvement interprétatif qui suit le fait qu'elle se livre pas, pour ainsi dire, toute seule. C'est à cet appel, en l'occurrence, que nous avons voulu répondre, qui nous a invité à plonger dans ce qu'elle nous a fait penser et éprouver, dans ce qu'elle nous a donné à vivre. On nous y présente Alexandre, un homme de tête, un brillant professeur des sciences humaines, qui s'est enlisé dans la paradoxale quête d'expression d'un soi authentique, et ce, tout en

cherchant à ériger un système de pensée à prétention universelle. Pour se faire, il s'est exilé de Londres et s'est installé avec sa famille dans un lieu isolé, mais magnifique. Il cherche ainsi à se libérer des influences extérieures pour mieux affirmer une pensée qu'il souhaite ainsi rendre authentique. Graduellement, poursuivant son mouvement de retrait, il s'isole en lui-même et désinvestit son entourage. Son désir d'élévation, semble-t-il, a grandi aux dépens des besoins affectifs de ses proches. En quittant la ville pour pouvoir respirer, il a étouffé tout le reste. C'est de voir son garçon sans voix qui l'emmène à le réaliser. C'est la prise de conscience de la souffrance que cet enfermement a causée aux siens qui entrainera son sacrifice.

Ce qui nous a intéressé dans cette œuvre est sa contemporanéité en ce qu'elle met en scène une personne athée dans un monde assombri par une menace globale créée par l'homme et mettant en péril l'humanité, à savoir le spectre d'une guerre mondiale à l'ère atomique. Cette menace spécifique, quoique toujours d'actualité, s'est grandement estompée depuis la fin de la guerre froide qui était à son faite lors de la création du film, mais nous en retrouvons l'essence à notre époque dans les bouleversements climatiques et les tensions économiques, sociales et politiques récentes. Le monde demeure du reste aussi inquiétant qu'il l'a toujours été et pour Alexandre (peut-être comme pour nous, qui sommes ses contemporains) les réponses tardent à venir. Le film de Tarkovski met en scène la réponse d'un homme face à une crise qui met en péril ceux qu'il aime et les liens qui l'unit à ces derniers. Il porte un éclairage essentiel sur l'angoisse de la perte de son lien au sens de son existence et avec lui, aux autres. Enfin, soulignons également que les événements du récit émergent dans un contexte de huis clos quotidien et ménager, c'est-à-dire dans le monde habituel des protagonistes. C'est dans cet horizon de concrétude que se pose la question du sacrifice, qui est obligatoirement et par définition une question située, une question qui n'a de sens que dans le contexte particulier et vivant d'où elle jaillit.

1.1.1 Question de recherche

La question de recherche que nous posons est celle-ci :

Qu'est-ce que le sacrifice d'Alexandre, tel que mis en scène dans le film *Le Sacrifice* (1986) d'Andreï Tarkovski, peut nous apprendre sur le sacrifice dans sa dimension de ré-ouverture à l'Autre?

1.1.2 Objectifs et hypothèse de recherche

Nous visons par ce travail à mettre en lumière la place que peut prendre le sacrifice dans la possibilité de la rencontre de l'autre, de la présence à un non-soi. À l'aide du récit d'Alexandre dans *Le Sacrifice*, nous explorerons les éléments qui constituent une psyché esseulée à la recherche de l'autre et du dialogue qui ouvrent, qui enrichissent l'existence. Nous nous intéresserons particulièrement aux sentiments et aux désirs qui habitent le sacrificiant et qui sont au cœur de la recherche de sens et d'altérité.

1.2 La démarche herméneutique

Être au monde, c'est *venir au monde*, c'est se faire héritier d'une tradition (ou d'une présence autre) porteuse de sens que nous avons pour tâche de découvrir et de nous approprier, en nous inventant, pour ainsi dire, à partir d'elle. Ne serait-ce, par exemple, qu'en tant qu'êtres de langage. La fiction, en imageant et en dramatisant notre séjour dans l'être, nous aide en effet à dépasser le cadre, autrement convenu, de notre être-donné. À ce titre, elle se déploie comme une école de transcendance : elle joint l'être à la possibilité. Le cinéma de Tarkovski est existentiel en ce sens, c'est-à-dire dans sa manière de situer et de rendre concret, vivant, le questionnement d'Alexandre à propos du sens qu'a pris sa propre vie.

C'est dans de telles considérations existentielles que notre recherche, elle-même, est ancrée. Le souci de concrétude sur lequel elle s'aligne permet en effet de poser la question (du sacrifice) à partir de l'expérience vécue et de l'être situé d'Alexandre, qui cherche (littéralement) le sens de son existence dans *Le sacrifice*, comme en quête d'une authenticité qui lui a filé entre les doigts et avec elle, son sentiment de liberté.

L'existence jaillit *du sein* de sa liberté. L'existence est *avec* l'autre. L'existence est *dans* le monde. Ces trois mots, la liberté, l'autre, le monde et ces trois prépositions, du sein de..., dans..., avec... constituent les coordonnées existentielles de l'existence. (Dufrenne, Ricoeur, 1949, p. 173)

Voici comment on peut résumer la situation à partir de laquelle l'homme peut se sentir, s'éprouver et se penser. Ces « coordonnées » constitueront le cadre de référence de cette recherche alors que nous tenterons de dire quelque chose du phénomène sacrificiel tel qu'il peut être vécu par l'existant. Il s'agira donc ici de la situation du personnage d'Alexandre dans le film, mais aussi celle du chercheur qui

s'engage dans ce travail d'interprétation. Ainsi, nous ne pouvons nous penser qu'en chemin et en train de nous faire, à partir d'une concrétude et d'une temporalité dont nous venons et vers lesquelles, en même temps, nous allons, actifs et passifs comme dirait Arendt (1983), c'est-à-dire qui nous précèdent et desquelles nous ne pouvons échapper, mais dont nous demeurons en même temps les acteurs responsables (Jaspers, dans Dufrenne, Ricoeur, 1949, p. 174). La liberté qui nous échoit est donc limitée au monde auquel on appartient et qui nous appartient; notre situation est inéchappable, on ne peut « ... ni la survoler ni la scruter du dehors » (Dufrenne, Ricoeur, 1949, p. 175).

Ce mouvement dialogique, qui nous fait passer de soi à l'altérité pour revenir à soi, se retrouve dans l'herméneutique que nous adoptons en guise de « méthode », ou plus justement, comme posture de recherche. Cet échange permet l'exploration de phénomènes humains tels qu'ils se présentent à nous et d'entendre ce qui nous parle en eux et ainsi, d'en dégager une compréhension à partir de notre situation. En effet, l'herméneutique reconnaît que nous nous situons d'abord et avant tout dans un monde sensé, peuplé de sujets qui répondent de traditions propres et culturelles. Paul Ricoeur nous dit que la compréhension que l'on développe du monde, de l'autre et de soi, découle du fait que :

[...] toute interprétation place l'interprète *in medias res* et jamais au commencement ou à la fin. Nous survenons, en quelque sorte, au beau milieu d'une conversation qui est déjà commencée et dans laquelle nous essayons de nous orienter afin de pouvoir à notre tour y apporter notre contribution (Ricoeur 1986, p. 54).

1.2.1 La situation du chercheur

Il nous apparaît ainsi important à ce point-ci de dire quelque chose du chercheur qui s'est engagé dans cette quête de sens du sacrifice. Dans une entrevue donnée à Carsten Dutt (1998), Gadamer parle en effet de l'importance pour le chercheur en sciences humaines de faire l'élaboration de la conscience qu'il a de la situation dans laquelle il se trouve alors qu'il entreprend son projet. Le chercheur doit situer sa vie et son expérience face à son sujet et comment il entend comprendre le phénomène qui le questionne et le sens qu'il désire mettre en lumière. Les questions « quel est mon intérêt actuel pour cette question ? », « de quelle action historique me vient cet intérêt de compréhension ? » et « vers quel horizon ai-je le désir de me diriger grâce à la compréhension anticipée ? » sont à considérer. Comme le dit Gadamer dans l'entretien cité, « *la connaissance propre aux sciences humaines est toujours une sorte de connaissance de soi* » (Dutt, 1998, p. 38). Nous répondrons ainsi à ces questions : nommons d'abord que cette recherche se situe dans un milieu académique universitaire, lequel peut être teinté par les attentes de rigueur scientifique inhérente au paradigme dominant. Dès lors que s'entreprind une recherche doctorale et en réponse, peut-être, à ces attentes, nous pouvons nous interroger quant à la contribution d'une démarche herméneutique sur le plan de la connaissance. Nous apportons pour ainsi dire l'œuvre de Tarkovski dans les murs de l'institution afin de l'interroger. Qui plus est, nous le faisons dans une perspective psychologique, c'est-à-dire à partir d'un cadre disciplinaire précis. Les questions que nous adressons à l'œuvre sont filtrées par les théories humanistes et existentielles qui nous ont menées jusqu'à elles. C'est en effet au contact de ce que l'approche phénoménologique d'abord, puis de l'interprétation herméneutique ensuite, offre à la recherche en psychologie que nous est venue l'idée de nous intéresser au phénomène du sacrifice. Ces grandes problématiques faisant part de l'expérience humaine, tels le pardon, le deuil, la charité et la fertilité, pour donner

quelques exemples de travaux réalisés par des collègues et des professeurs en début de parcours et abordées par l'entremise d'œuvres d'art ou culturelles, nous ont inspirés à y apporter à notre tour un sujet d'étude singulier. Il est difficile de déterminer lequel du phénomène du sacrifice ou du film de Tarkovski s'est imposé en premier, car ni le thème ni l'œuvre, que nous avons vue près d'une dizaine d'années auparavant, n'étaient au premier plan de notre expérience à ce moment-là. Toujours est-il qu'il y avait eu une première rencontre avec l'œuvre qui a soulevé des questionnements, mis en lumière un intérêt pour la question et fait vivre une expérience marquante, ouvrant déjà le cercle herméneutique de l'interprétation du film. Il nous est apparu avec une spontanéité certaine que l'accord que le sujet d'étude et le film apportait serait propice à une recherche en psychologie dans une perspective existentielle. Les rapports interpersonnels, nous sommes-nous dit, sont marqués par des sacrifices de toutes sortes; que nous soyons celui qui les faisons, qui les recevons ou qui les observons. Ils semblent être présents quand un désir relationnel émerge. La question qui nous habitait au moment de nous engager dans cette voie était d'abord liée à la question des changements climatiques. Nous nous intéressions au fait qu'ils devenaient indéniables, autant qu'à la responsabilité de l'humain dans leur émergence, mais qu'il ne semblait pas y avoir de réelle volonté pour y remédier. Les acquis de confort matériel, nous apparaissait-il alors, constituaient l'obstacle le plus important au changement. Les avancées technoscientifiques nous ont en effet apporté beaucoup d'objets qui nous simplifient la vie au quotidien, mais leur production polluante est la source d'une perturbation planétaire qui menace la survie de la vie sur terre. Notre réflexion d'alors était que pour corriger le tir et que les générations futures puissent hériter d'un environnement habitable, une génération devrait *sacrifier* ce confort et revoir ses systèmes de valeurs afin de se tourner vers des modes de vie impliquant moins de consommation matérielle. C'est ainsi que le sacrifice s'est imposé comme étant la question centrale de notre réflexion et c'est ce cheminement qui nous a ramené l'œuvre de Tarkovski en tête. Il nous est apparu que ce film nous offrait un support intéressant pour nous aider à réfléchir ce thème. Ainsi, c'est le rôle que le sacrifice pourrait occuper

au sein des relations humaines saines qui nous a interpellés. Pour bien vivre avec l'autre, il nous faudrait peut-être savoir nous sacrifier et c'est cet apprentissage que nous percevions alors dans le cheminement d'Alexandre dans le film de Tarkovski. Telle était notre situation au moment d'entreprendre cette recherche et le cadre dans lequel elle émergerait. Notre pratique clinique en psychologie a évidemment aussi teinté nos questionnements. Qu'est-ce qui est sacrifié au sein de l'espace psychothérapeutique? Quelle place ce phénomène occupe-t-il en ce lieu de langage et de sens? Bien que ces éléments ne soient pas concrètement au cœur des éléments constitutifs de notre recherche, ils ont habité notre réflexion tout au long du processus et nous y reviendrons brièvement dans le cadre de la conclusion de cet essai. Cela dit, l'analyse des interactions des personnages et des motivations d'Alexandre sera certainement abordée, de par l'orientation clinique du chercheur, dans une perspective humaniste existentielle qui puise ses références dans la psychologie du Self, de l'intersubjectivité et de l'analyse existentielle. Enfin, la perspective d'une psychologie axée autour des arts et de la culture nous a immédiatement interpellées à sa rencontre. Venant d'une trajectoire ancrée dans le milieu artistique, la possibilité d'y ériger une recherche en psychologie s'est avérée particulièrement heureuse.

1.2.2 La dimension éthique de la rencontre

La psychologie que nous proposons consiste dans la description et dans l'interprétation du vécu d'un homme existant, à savoir de sa manière unique d'être tout court – s'il reste entendu qu'exister, c'est être, par-delà soi, dans l'horizon du monde. C'est en allant d'abord à la rencontre d'Alexandre en tant qu'homme situé et cheminant, en incluant ici le tissu de relations dans lequel son être le prend, que nous verrons la notion du sacrifice se mettre progressivement en scène. Être au monde,

c'est être avec, c'est être en relation avec ce qui est là. C'est aussi vouloir son bien, au sens où, si l'on veut qu'il nous révèle quelque chose de lui, nous devons d'abord veiller à ce qu'il ait l'espace pour se déployer sans crainte d'être objectivé et manipulé. La question de l'altérité, en effet, ne peut être abordée que dans le dialogue et la mise en récit d'expériences qui guident et inspirent notre compréhension.

L'objet de l'herméneutique c'est le non-dit, ce qui demeure caché dans un vécu, dans une conversation. C'est en dialoguant qu'on parvient à comprendre ce qui, au départ, semblait aller de soi ou ne rien dire ou encore n'avait qu'un sens littéral. Le dialogue devient la condition de possibilité pour qu'apparaisse quelque chose d'inouï, d'inattendu, quelque chose qu'on n'entendait pas jusqu'à présent. Il s'agit d'amener les choses à leur monde ou de dégager le monde enfoui dans les choses. (Quintin, 2016)

Or, pour que ce dévoilement puisse avoir lieu, la relation doit s'établir sur un mode éthique. Notre dialogue herméneutique sera fertile à la condition d'accueillir le récit de l'autre, en renonçant à lui faire violence ou en se refusant à l'absorber en dans sa propre substance. La compréhension elle-même est à ce prix – au prix du sacrifice oserions-nous affirmer, de notre propre et moite illusion de continuité. Cette compréhension, ce saisir ensemble, demeura par définition un événement toujours en train de se faire et de se préciser, mais jamais absolument accompli. Tout cadre d'interprétation ou d'interlocution relève ainsi, dans l'angle mort de l'épistémologie, d'une disposition éthique. Comme le dit Cédric Dolar :

(...) c'est précisément ce souci éthique qui limite le risque d'un foisonnement immodéré des interprétations : nous ne pouvons dire n'importe quoi parce qu'il y a l'Autre nous échappant, auquel il nous faut cependant répondre et avec qui nous sommes appelés à vivre en voisins soucieux de la question du bien. (Dolar, 2013, p. 8)

Pour aller à la rencontre du phénomène du sacrifice, nous empruntons en l'occurrence le chemin d'une entrée en dialogue avec le récit d'Alexandre, tel que mis en scène par Tarkovski. Pour pouvoir nous-mêmes dire quelque chose du sacrifice, nous

accueillons l'expérience du sacrifice de l'autre. Nous partirons donc du récit que nous offre l'œuvre et le mettrons à notre tour en récit, l'enrichissant de la tradition existentielle qui nous a portés jusqu'à elle. Nous discuterons ensuite de ce que cette première interprétation tirée de la fréquentation avec l'œuvre nous évoque et nous apporte en nous basant sur notre propre situation d'interprète et de chercheur en psychologie, telle qu'élaborée plus haut.

1.3 L'œuvre d'art et la recherche en psychologie

L'art et le cinéma plus particulièrement, en ce qu'il intègre plusieurs formes d'art (i.e. littérature, théâtre, musique, arts visuels, pour en nommer quelques-uns) offrent une voie peu explorée, mais heuristique et porteuse de sens pour quiconque cherche à rencontrer, en psychologie, l'existence vive. Le cinéma en effet met en scène des événements, des actions, des désirs et des sentiments humains. Il le fait, littéralement, en les situant, en les mettant en chair dans l'horizon du monde, que celui-ci soit imaginaire ou pas. L'expérience et le monde vécus, en redevenant inouïs, provoquent la curiosité du chercheur. À ce titre, ils posent question, invitent à la halte et à l'exploration et ainsi, favorisent l'ouverture d'un rapport de second degré avec les conditions de l'habitation humaine (du monde). *Le sacrifice* montre l'existence concrète d'Alexandre, la met en scène et en ce sens, ne se présente pas comme une théorisation ou une abstraction à propos des choses elles-mêmes. En les approchant pour ainsi dire de l'intérieur, elle évite donc de se les aliéner en les objectivant. En s'y plongeant, elle les montre, les dévoile, les laisse être ce qu'elles sont.

Le drame cinématographique a, pour ainsi dire, un grain plus serré que les drames de la vie réelle, il se passe dans un monde plus exact que le monde réel. Mais enfin, c'est par la perception que nous pouvons comprendre la signification du cinéma : le film ne se pense pas, il se perçoit. Merleau-Ponty (2009, p. 22)

Nous pourrions ajouter qu'il s'éprouve comme une confiance, c'est-à-dire qu'il n'offre pas une analyse de son sujet, mais qu'il fait la confiance de son intimité. Les horizons poétiques que l'art ouvre nous permettent ainsi d'explorer et de mieux voir notre monde propre, mais aussi de le sentir. En suivant Gaston Bachelard qui, en reprenant Van den Berg, disait « qu'un artiste est un phénoménologue né » (Bachelard 1967 p.c11), nous pouvons dire que l'œuvre offre un éclairage focalisé sur ce qu'elle met en scène, suspendant de fait, telle une *epochè*, les théories préalables qui peuvent se rattacher au monde qu'elle déploie. Christian Thiboutot propose en ce sens que le caractère suspensif de l'art

(...) implique que nous comprenions la nécessité de dégager l'expérience familière et naturelle que nous avons de nous-mêmes et du monde des pseudos évidences qui, plutôt que d'autoriser une compréhension proprement existentielle de notre vie quotidienne, risquent de limiter notre approche de celle-ci à la conscience immédiate que nous en avons. (Thiboutot, 2010, p. 4.)

L'œuvre d'art se déleste en effet des distractions contingentes qui accompagnent nécessairement l'expérience ordinaire, créant une distance avec notre approche naturelle du quotidien. À terme, c'est l'existence concrète qui se montre, la question de l'être qui se laisse approcher. Toujours d'après Bachelard, l'œuvre réussit lorsqu'elle crée en nous un retentissement qui, du plus profond de notre être, fait naître un « appel à un approfondissement de notre propre existence. » (Bachelard, 1967, p. 6). L'art met en relation des vécus qui transforment notre expérience de l'existence; il apporte un surcroît de langage par lequel il devient possible d'enrichir la compréhension que nous avons autrement de l'homme et des questions qui agitent notre recherche et notre métier – comme celle du sacrifice.

Heidegger, dans *l'origine de l'œuvre d'art* (2012), avance que dans l'œuvre d'art, c'est la vérité qui advient. Il donne en exemple une toile de Van Gogh où des souliers apparaissent usés par l'usage que la paysanne en a fait. Il dit, avec justesse, que nous ne sommes pas seulement en présence d'une image de souliers, mais qu'avec eux on peut ressentir le labeur, le piétinement, la terre, la campagne, la promesse du pain et l'angoisse de l'hiver qui viendra. Bref, dans la peinture des souliers, c'est dans le monde intégral, corporel et historique, de la paysanne que l'on se trouve transporté. L'œuvre nous ouvre la vérité de l'étant – ou simplement l'être – que sont des souliers, c'est-à-dire qu'elle nous montre qu'ils appartiennent à l'usage d'une paysane dont l'être-même, qui est implicitement évoqué par les souliers, dépasse évidemment et dès le départ le statut de simple objet (des souliers). Le produit lui-même, ici une paire de chaussures, y acquiert un rayonnement qui le rend compréhensible à un niveau plus profond (ontologique dira-t-on) que celui de son usage (ontique).

Heidegger le résume ainsi :

Ce qu'est le produit, une œuvre nous l'a dit. Pour ainsi dire en sous-main, s'est dévoilé par là même ce qui, dans l'œuvre, est proprement à l'œuvre : l'ouverture de l'étant sur son être : l'avènement de la vérité (Heidegger, 2012, p. 39).

Si l'on transpose cette citation à un phénomène psychologique, ou à l'agir qui en découle, on obtient sensiblement le même résultat. Dans l'œuvre, on pourrait avancer que c'est la vérité de ce phénomène qui est à l'œuvre. Bien entendu, on parle de ce phénomène-là et du monde qu'il rend accessible dans l'œuvre, comme les bottes de la paysanne, qui ouvrent le monde auquel elles appartiennent et qui font aussi partie de celui de la personne qui se trouve en présence de l'œuvre, qui se tient dans l'ouverture du monde créé par l'œuvre. Le monde de la paysanne est le monde de celui qui regarde et qui s'éprouve dans le seuil où les mondes se rencontrent, résonnant à partir de ce qui les unit. Ce que la vérité de l'œuvre met en lumière est toujours renouvelé de la rencontre entre cette personne et ce qui est à l'œuvre dans

l'œuvre. Dans le film de Tarkovski qui est le pivot de cette recherche, c'est à la vérité narrative d'Alexandre et de son parcours spirituel vers son sacrifice que nous nous unissons. La visée intentionnelle se modulant constamment, la vérité nous étant rendue accessible par l'œuvre est elle-même constamment renouvelée par le surcroît d'être que nos expériences nous confèrent. On peut ainsi parler d'un dialogue toujours mouvant – ce qui est particulièrement vrai dans l'expérience en mouvance du cinéma – qui peut prendre à chaque fois une nouvelle tangente. Les bottines de la paysanne peuvent en effet nous parler de la fatigue du pas pressé d'automne un jour donné pour nous évoquer le confort de la familiarité d'un quotidien prévisible un autre jour. On ne parle pas ici de relativisme, mais de cheminement dans une situation changeante, mais concrète et incarnée d'une paysanne vivant son quotidien. Dans *Le sacrifice*, par exemple, ce sera le vieux manteau défraîchi du professeur émérite, sa robe de chambre zen ou encore une reproduction de De Vinci que nous accueillerons ainsi. Ce qui est évoqué n'en est jamais moins une vérité sur les souliers; la vérité d'une relation est toujours telle que nous la vivons et l'éprouvons en sa présence. Cette présence étant de plus historiquement située, elle prévient de sombrer dans un relativisme qui risquerait d'évoquer un monde inexistant.

Si l'œuvre érige un monde dans lequel nous pouvons nous tenir, elle offre aussi une fonction de distanciation, capitale pour la communication et le dialogue. Cette distanciation, nous dit Ricœur (2013) se crée automatiquement lorsque l'œuvre, détachée des intentions et du contexte de création de son auteur, vient en contact avec son interlocuteur. La référence première, qui était celle de l'auteur, est en effet supprimée au profit d'une référence qui est contenue dans l'œuvre elle-même. La thèse de Ricœur veut que l'œuvre :

(...) atteint le monde non plus seulement au niveau des objets manipulables, mais au niveau que Husserl désignait par l'expression de *Lebenswelt* et Heidegger par celle d' « être-au-monde » (Ricœur 2013, p. 70).

Il propose ainsi que le discours de la fiction suspende la fonction référentielle du discours ordinaire, collée au quotidien, pour permettre « [...] une référence de second degré, où le monde est manifesté [...] comme horizon de notre vie et de notre projet... » (Ricœur 1986, p. 54).

Le résultat est que nous nous retrouvons au contact de l'œuvre devant un étant qui projette son existence et « qu'interpréter, c'est expliciter la sorte d'être-au-monde déployé devant le texte. » (Ricœur 2013, p. 70) Il s'agit donc de dégager les contours de ce qui se présente au chercheur dans son expérience (située) de l'oeuvre, tout en résistant à la tentation d'imposer à celle-ci et de l'extérieur un sens qui n'aurait rien à voir avec sa propre prétention à la vérité. Un tel geste trahirait un besoin de confirmation de nos a priori et autres visions du monde et empêcherait tout dialogue, tout échange de générosité entre l'oeuvre et le chercheur. L'œuvre nous propose un autre regard sur le monde et rend possible l'exploration et l'interprétation d'horizons qui, par définition, sont suffisamment décalés de notre quotidien pour l'ébranler, pour le rendre à nouveau étrange, fascinant et inouï. Ces préoccupations nous empêchent en effet souvent de nous ouvrir aux choses pour elles-mêmes. Nous cherchons en effet à accomplir les tâches qui découlent de nos engagements en nous appuyant sur notre précompréhension des choses. Le préjugé nous sert bien dans le quotidien en nous évitant, par exemple, de nous attarder sur chaque détail, sur chaque variation et chaque événement, de sorte qu'on peut s'engager efficacement dans une tâche ou un horizon déterminé d'expérience. Par contre, il a le défaut de nous obscurcir la possibilité d'un rapport de second degré qui, de son côté et en marge de notre activité quotidienne ordinaire, nous permettrait de regarder le monde et de considérer notre existence avec des yeux neufs. L'art représente la mise en œuvre d'un tel regard poétique, sa présence nous permet de nous attarder à une vision et une rencontre différente des phénomènes que nous abordons normalement, dans l'habitude. La mise en lumière de l'apparaître propre à une œuvre nous amène à penser différemment et à mieux comprendre le monde dans lequel nous nous mouvons. L'œuvre change le monde en élargissant ses

horizons, en nous décollant du sillon patiné de notre réalité quotidienne. Les possibles ainsi rencontrés nous rendent un monde différemment illuminé et plus intelligible, ils nous montrent le sens du monde et de notre vie dans celui-ci en nous donnant à voir les réalités possibles de l'autre et en nous faisant vivre des affects qui nous étaient jusque-là étrangers (ou pas encore symbolisés). En décidant de recourir à une référence fictive pour explorer différents possibles qui pourront éventuellement resurgir sur notre réalité et même, nous aider à rediriger notre vie, c'est donc soi-même, tel que nous sommes situés et engagés, que l'on arrive à mieux comprendre. C'est, par exemple, notre compréhension du sacrifice qui se trouve changée à mesure que nous avançons dans ce travail qui implique réflexion, lecture, écriture et dialogue avec l'œuvre, bien sûr, mais aussi avec d'autres, qui ont eu lieu tout au long du processus. Nous ne prononçons plus le mot sacrifice, aujourd'hui, de la même manière que nous le faisons à l'origine. Ricœur avance ainsi que le sujet ne peut se connaître par soi-même et dans le repli du même, qu'il doit nécessairement passer par ce qui n'est pas lui pour y arriver et plus particulièrement encore, par « les signes d'humanité déposés dans les œuvres de cultures » (Ricœur 2013, p. 73). Il ajoute :

Que saurions-nous de l'amour et de la haine, des sentiments éthiques et, en général, de tout ce que nous appelons le soi, si cela n'avait été porté au langage et articulé par la littérature? (Ricœur 2013, p. 73)

En d'autres mots, que pourrions-nous savoir du sacrifice, par exemple, sans l'apport des œuvres de culture déploient les récits par lesquels l'homme se comprend lui-même et rencontre, via ce nécessaire détour par l'étranger, par ce qui lui est donné hors de lui, par le langage et la culture, sa condition dans l'être? L'œuvre de Tarkovski porte en elle ses récits sacrificiels, de même que nous portons les nôtres. Le film permet de médiatiser ces récits auxquels nous n'aurions pas accès par nous-mêmes, il nous permet de comprendre notre propre vécu en nous mettant en contact avec des réalités différentes. Ici, la rencontre du film *Le sacrifice* enrichi nos propres récits sacrificiels et du même coup, permet de faire cheminer le récit de soi. « Le

soi », dit Ricœur, « est constitué par la “*chose*” du texte » (Ricœur 2013, p. 73).

Thierry Hentsch reprend cette théorie de belle manière dans l'introduction de son œuvre *Raconter et mourir* :

(...) il s'agit bien de remonter le temps, d'aller en amont de la mémoire retrouver une part oubliée de ce qui nous constitue. Or c'est peut-être là où nous croyons le mieux connaître nos racines que l'oubli tissé par l'habitude et la paresse étend son voile le plus opaque. Là où nous croyons le mieux nous comprendre que nous nous voyons le plus mal. Il y a donc un vrai travail de reconnaissance à effectuer : repérer dans la littérature les moments charnières auxquels s'articule notre imaginaire collectif et refaire connaissance avec eux. Non pas comme on retrouve un vieux souvenir dans un grenier poussiéreux, mais comme on découvre des propriétés neuves, inconnues ou négligées, aux objets que nous n'avons cessé d'avoir sous les yeux. Nouveauté troublante, non pas des œuvres mêmes, mais de leur portée, qui pourrait bien nous révéler comme étranger ce qui nous semblait jusqu'alors le plus familier. (Hentsch, 2002)

En résumé, invoquer une œuvre d'art pour faire une recherche en psychologie nous permet d'entrer dans un monde où est mis en lumière un phénomène existentiel pour l'homme, c'est-à-dire un monde qui a été libéré des connaissances générales qui forment les préjugés que nous appliquons d'ordinaire et spontanément. L'œuvre ouvre une fenêtre sur un ailleurs du monde qui nous est accessible, pourvu qu'on se montre disponible à sa présence d'abord, puis disposé à réfléchir avec celle-ci, ensuite. Pour peu qu'on se prête à son jeu, qu'on se place devant elle volontairement et s'ouvre à ce qu'elle nous offre, l'œuvre nous allège en effet de mille considérations qui constituent notre rapport naturel au monde. On peut s'y éprouver librement, excusé des soucis du quotidien, afin d'en dégager une compréhension élargie de soi face à différents possibles humains, c'est-à-dire aux choix qui s'offrent à nous devant les événements de la vie et qui viendront éclairer les chemins de cette recherche. Ainsi, devant le film *Le Sacrifice*, nous pouvons nous délester des soucis connexes de notre vie pour nous consacrer à un monde, le monde d'Alexandre, qui met en scène une dynamique sacrificielle qui ne saurait advenir ailleurs que dans l'œuvre. Certes,

nous arrivons à l'œuvre avec notre posture de chercheur, qui vient avec des attentes et des préoccupations particulières, mais nous tentons d'en prendre acte et de les assumer. Surtout, nous prenons le risque de la rencontre, donc de la transformation, du changement, sans savoir a priori ce qu'il en adviendra. En dialoguant avec l'œuvre de Tarkovski, une intimité peut s'installer entre elle et le chercheur qui désire jeter un éclairage nouveau sur la psychologie existentielle du sacrifice, pour autant veuille-t-il, ou puisse-t-il se laisser changer par elle.

Dans le cas qui nous intéresse, passer par une œuvre qui traite du sacrifice nous permettra d'explorer ce phénomène et de nous éprouver dans des variations imaginatives pour éventuellement en dégager une compréhension différente à celle que nous avons au préalable, soit celle qui est ancrée dans les usages quotidiens, largement séculaire. Pensons à comment nous pouvons aborder nos relations par la suite, ou pour le psychologue clinicien que nous sommes, incorporer les acquis de cette rencontre aux conceptualisations relationnelles. Plus précisément, mieux se comprendre face au sacrifice d'Alexandre dans le film de Tarkovski et en faire ressortir des intentions, des visées, une historicité, pourra permettre ensuite au lecteur de cet essai de lui-même mieux se comprendre à travers le texte qui se dégagera de cet essai, et au chercheur, sa propre situation de psychologue.

1.4 Contextualité

Nous avons mentionné que les œuvres de cultures et les humanités nous permettent de nous éprouver différemment en nous invitant dans un monde (fictif) différent du nôtre et dont la complexité et les codes de conduites nous empêchent souvent de

percevoir les nuances et les subtilités des situations que nous vivons. Le sacrifice est un de ces phénomènes qui portent dans nos esprits un passé de culture que nous mettons rarement en question. Ainsi, afin de mieux circonscrire ce que nous en comprenons déjà, nous présentons ici des grandes lignes religieuses, théoriques et historiques issues de plusieurs disciplines qui nous situent dans le sens du sacrifice dans notre culture et qui nous guideront dans la réflexion à venir.

1.4.1 Sacrifice et religion

Dans la Bible, tout ce qui est offert à Dieu dans un esprit sacrificiel, que ce soit directement ou indirectement via un don aux prêtres, est considéré comme un *gorban*, c'est-à-dire un rapprochement (Marx, 2005, p. 161). Alfred Marx (2005, p. 71) dira encore que dans la Bible, « *le sacrifice est essentiellement l'expression d'un intense élan vers Dieu et d'une profonde aspiration à vivre dans sa proximité.* » Le sacrifice sert, en quelque sorte, à ouvrir le seuil par lequel le profane et le sacré peuvent entrer en relation.

Sans vouloir nous étendre sur la question religieuse, elle demeure néanmoins incontournable dans la compréhension de la notion de sacrifice dont nous sommes les héritiers culturels. La Bible fait en effet mention de plusieurs sacrifices, dont les récits les plus importants sont ceux de la ligature d'Isaac et de Jésus sur la Croix. Ces deux mythes marquent des tournants importants dans l'histoire du sacrifice et de notre rapport à Dieu. Le premier, dans lequel Dieu demande à Abraham de lui sacrifier son fils unique, Isaac, marque la fin du sacrifice humain. Alors qu'il est sur le point de passer à l'acte, un ange arrête le geste d'Abraham et lui propose d'épargner son fils au profit d'un bouc qui s'est pris dans un bosquet épineux. Dieu, satisfait d'avoir

constaté la foi d'Abraham, le récompensera par une descendance nombreuse et bénie. Le sacrifice de Jésus, quant à lui, opère un deuxième tournant en ce qu'il met non seulement fin au sacrifice de sang, mais aussi au sacrifice d'autrui, en ce que le geste du Fils de Dieu est un sacrifice de soi volontaire. Après Jésus, nul n'est besoin de sacrifier un animal ou une chose en tant que telle; la célébration symbolique par le partage et la consommation du pain et du vin suffit à la communion. L'appel du christianisme peut se résumer à ceci : pour un monde juste et bon, tel Jésus, le fils de dieu qui s'est sacrifié pour l'humanité, sacrifiez-vous pour autrui. Saint-Paul dit, dans l'épître aux Corinthiens, « (...) si je n'ai pas l'amour, je ne suis rien ». Or, cet amour ne peut passer que par l'altérité, par autrui. « Nul n'a d'amour plus grand que celui qui se dessaisit de sa vie pour ceux qu'il aime » (Jean 15,13). Cet appel au dessaisissement de soi pour le salut l'autre est au cœur de la doctrine rédemptrice catholique. En faisant don de sa vie pour sauver l'homme du péché, Jésus montre la voie de la liberté, c'est-à-dire d'une vie où la maîtrise de soi et du monde est secondaire au bien de l'homme. Les implications morales qui en découlent sont majeures dans l'élaboration des règles sociales, économiques et politiques qui sont encore en vigueur aujourd'hui. L'assurance sociale, les banques alimentaires, les œuvres de bienfaisance, le bénévolat en sont quelques exemples.

Nous postulons ainsi que la croyance, le sacré et certaines valeurs religieuses sont parties inhérentes de l'expérience humaine en ce qu'elle est ancrée dans un monde pourvu d'un sens pluriel porté par la tradition qui l'accueille. Les cultures ont changé et le rapport que notre civilisation entretient envers ses institutions religieuses s'est profondément transformé. Le temps où l'église était centrale à la vie communautaire et pratiquement le seul maître à penser des individus est révolu. Selon la théorie du déplacement du sacré, élaborée par Roger Bastide (2019) et enrichie par Guy Ménard (Ménard, 1999, p. 28),

(...) l'expérience du sacré ne disparaît pas forcément avec les avancées du processus de sécularisation (des institutions et de la culture); elle a simplement tendance à se déplacer vers d'autres objets et dans des sphères de l'existence différentes des institutions religieuses où elle se vivait traditionnellement.

Cette expérience du sacré serait, selon lui, une manière affective d'appréhender le monde, ou « l'intuition vive » de la présence d'une puissance qui nous vient d'au-delà du quotidien, qu'elle soit chose – énergie, force, essence, chance, corps, etc. – ou personne – divinité, prophète, fantôme, entité X ou une personnalité publique, pour en donner quelques exemples. Le sacré pourrait donc prendre de multiples formes et se manifester dans l'expérience ordinaire du quotidien.

1.4.2 La question de l'altérité

Pour nous situer face à la question de Dieu et du religieux pour le présent travail, nous reprenons la pensée d'Emmanuel Lévinas, citée par Giuseppe Lissa (2007), qui nous permet de ramener notre propos dans la concrétude humaine :

Je ne voudrais rien définir par Dieu, parce que c'est l'humain que je connais. C'est Dieu que je peux définir par les relations humaines et non pas inversement. La notion de Dieu, Dieu le sait, je n'y suis pas opposé ! Mais, quand je dois dire quelque chose de Dieu, c'est toujours à partir des relations humaines. L'abstraction inadmissible, c'est Dieu ; c'est en termes de relation avec autrui que je parlerai de Dieu. Je ne refuse pas le terme de religieux, mais je l'adopte pour désigner la situation où le sujet existe dans l'impossibilité de se cacher. Je ne pars pas de l'existence d'un être très grand ou très puissant. Tout ce que je pourrai en dire viendra de cette situation de responsabilité qui est religieuse en ce que le Moi ne peut l'éluder.

Ainsi, chez Lévinas (Lissa, 2007, Calin, 2006), c'est à partir de la relation humaine, la seule qui nous soit accessible, que la notion de Dieu peut apparaître. C'est donc dans la relation concrète avec autrui, dans le rapport social, que la transcendance se manifeste et non dans un lien avec un au-delà du monde inaccessible à l'expérience. C'est plutôt dans l'au-delà de soi qui fait apparaître la présence de l'autre que l'Infini nous apparaît. Il nous concerne aussi en ce que dans l'apparition du visage de l'autre, se dégage une demande de l'accueillir dans sa vulnérabilité et sa souffrance, de ne pas l'abandonner à la mort qu'il a aperçue, guettant la fin de son existence. L'accueil d'autrui, du non-soi, ouvre l'infini et permet la transcendance du moi. Le rapport éthique à autrui qui apparaît dans cette relation est ce qui permet à son tour l'avènement du sens, c'est-à-dire le mouvement hors de soi propulsé par un désir d'être avec.

Selon la pensée de Lévinas, l'expérience du sacré se situerait dans la transcendance du rapport à un autrui qui nous précède, qui nous invite à sortir de soi et qui nous donne le sens. Elle survient quand le désir pour l'autre est tel que sa présence est pour ainsi dire vitale. Un endroit par lequel le sens se doit de passer, tel un liant existentiel. Une altérité fondamentale à laquelle nous montrons notre vulnérabilité et qui s'oppose à une position de fermeture dans laquelle est cherché une « auto-nomie »², une mêmeté inaltérable et imperturbable. Mais, face à l'angoisse de la mort à venir, une demande est faite à l'autre de nous accueillir et de ne pas nous laisser à nous-mêmes. Entre soi et l'autre se trouve toutefois une infinité qui ne peut pas être traversée absolument, mais seulement appelée, reconnue par une posture éthique d'accueil mutuel de la souffrance et de la fragilité.

² Auto-nomie, de l'ancien grec *nomos*, qui signifie norme, loi, commandement. L'étymologie faisant poindre notre mot autonomie vers la notion d'autorégulation, vers la possibilité de se commander soi-même, d'être soi-même au fondement de la loi ou du principe qui gouverne son existence.

C'est la responsabilité que l'on a envers l'autre comme gardien de la justice, et vice-versa, qui fait de lui qu'il est nécessaire au soi et doit être préservé. Survivants, nous devons donner à l'autre le respect afin qu'il puisse à son tour nous le donner. Ainsi comprise, la transcendance se vit dans ce rapport humanisant qui est nécessaire à notre existence. Ce qui est sacré, c'est la préservation de cet espace, et ce qui est sacralisé dans le geste sacrificiel est lié à ce qui nous est essentiel, fondamental, le langage de notre intimité, pourrait-on dire.

1.4.3 Sacrifice et philosophie

Pour le philosophe et théologien Jean-Luc Marion, dans son article *Sketch of a Phenomenological Concept of Sacrifice* (Marion, 2014), le sacrifice serait l'acte de redonner à une chose devenue profane le statut de sacrée. Chez lui, la notion de retour est centrale au phénomène du sacrifice qui se logerait lui-même dans le plus grand phénomène du don, duquel il serait un de ses moments.

Pour nous aider à suivre sa pensée, il résume la thèse de son essai sur la phénoménologie de la donation, « *Étant donné* ». Le don, dit-il, doit être libéré de l'échange pour qu'il puisse retrouver sa signification première, la donation. En ce sens, la phénoménologie du don amène à constater qu'une fois que le donneur a donné, l'étant (une chose, un être, de l'information, etc.) donné apparaît comme propriété du receveur et perd ainsi graduellement sa dimension de don. Le don devient alors indépendant du donneur. Ce dernier se doit de disparaître – à tout le moins s'effacer dans un lointain arrière-plan – pour que l'étant donné puisse apparaître. Tant que le donneur restera présent (ou représenté) dans le donné, le

receveur ne pourra pas s'approprier le don dans lequel il percevra toujours l'influence de l'ancien propriétaire. Pour que le don apparaisse comme étant réellement donné, le donneur se doit donc de disparaître. Pour qu'il y ait réellement don, le donneur doit abandonner le donné, lui renoncer totalement et s'effacer derrière lui. Si l'on se place du point de vue du donné, Marion dira que le don donné apparaît *parce qu'il* abandonne son donneur. Paradoxalement, le don vraiment donné disparaît donc ayant été donné. Une analogie de cette donation est le travail de l'artiste qui donne son œuvre au monde après l'avoir vernie. Le vernissage est un événement d'ailleurs très ritualisé dans sa forme, rappelant la cérémonie religieuse. Après le vernissage, l'œuvre d'art n'appartient plus à l'artiste en tant qu'œuvre ouverte ; le scellé du vernis rature toute possibilité de reprendre le pinceau et de faire des retouches, tout retour en arrière devenant impossible.

Marion va puiser chez Heidegger pour illustrer sa conception du don. L'acte de la donation est l'ouverture par l'Être de la clairière où l'étant viendra se manifester. Lorsqu'il y a manifestation, l'étant occupe toute la place, de sorte que le site où la survenue a lieu s'efface, brouillant du même coup les traces de la donation et du donneur. Nous pouvons l'illustrer par notre propre existence. Nous sommes dans un monde qui nous a été donné, mais nous ne pouvons connaître qui nous l'a donné. La part des ancêtres et des divinités n'est connue qu'à travers les récits qui se rendent jusqu'à nous. De la même façon, nous savons qu'il y a de l'être, mais nous ne pouvons y avoir un accès direct, comme s'il y avait *un* Être, ni avoir accès au moment de la donation. Le monde qui nous est donné occupe la totalité de la scène, masquant de fait sa propre survenue. Marion conclut en disant qu'il revient au don donné de dissimuler sa donation, donc qu'il revient au phénomène du don de se cacher en tant qu'étant donné.

La question qui se pose ensuite est : si le donneur et la donation sont invisibles dans le don, qu'est-ce ce qui rend le don lui-même visible ? Qu'est-ce qui le différencie

d'un étant trouvé ? La réponse, soutient l'auteur, se trouve dans la phénoménalité elle-même, dans ce qui rend tout phénomène sensible, c'est-à-dire l'événement de la survenue, de son arrivée à nous. Considérer le don ainsi permet de le penser dans sa modalité propre d'étant *donné*. Dans sa *donéité*, l'étant nous apparaît comme nous venant d'ailleurs plutôt que venant de lui-même, il s'ouvre à la possibilité d'un donneur. Autrement dit, le don apparaît comme donné s'il semble venir d'ailleurs, plutôt que de lui-même (un don ne peut pas se donner lui-même), s'il renvoie toujours à cet ailleurs qui l'aurait donné et duquel il se donne à voir.

L'hypothèse du sacrifice de Jean-Luc Marion peut alors apparaître : que la signification et la fonction phénoménologique se définissent en ce que le don donné permet de faire voir l'ailleurs duquel il émane. Sacrifier, dit-il, ne consiste pas à se départir, par destruction, dépossession ou autre, d'un donné, mais de le retourner vers cet ailleurs d'où il a été donné et dont il porte la marque. Le sacrifice suppose qu'il y a présence d'un don déjà donné. Il est question de le renvoyer le don à la donation même, soit à ce qui l'a originellement constitué. En retournant le don donné à sa propre *donéité*, le sacrifice permet de trouver demeure en la donation, dans le phénomène du don lui-même. Il ne s'agit pas de faire un contre-don ou une offrande, ce qui nous ramènerait aux principes d'échange et d'économie, mais simplement de reconnaître le don en tant que tel en répétant le processus de la donation en sens inversé. Faire un sacrifice, c'est rendre le donné visible afin qu'il ne sombre pas dans l'indifférence de l'objet trouvé, non donné. C'est faire apparaître le processus de la donation qui, comme nous l'avons vu, reste autrement masqué, comme *exilé de toute phénoménalité*, dira Marion.

Il ne s'agit donc pas de rendre au donneur son don, ce qui le priverait de son receveur et annulerait le don. Il s'agit plutôt de re-donner le don. Le sacrifice créerait une redondance du don. Rien n'y est perdu, tout y est plutôt gagné à nouveau, le don sacrifié, qui est au final gardé, apparaissant pour la première fois comme ayant été

donné. C'est dans la redondance que le sacrifice trouve son succès : il permet de conquérir le phénomène du don en lui restituant le phénomène de la donation, en faisant apparaître le don en tant qu'il provient d'une donation venant d'un ailleurs. Le dévoilement de la donation est le premier chef du sacrifiant, du « redonneur » de don. Honorer la gloire du donneur viendrait secondairement et ne serait pas nécessaire au sacrifice.

Jeremy Biles (2020) a répondu à Marion en avançant que sa tentative de mettre en lumière le phénomène du sacrifice, plus que de l'éclairer, l'obscurcit. Il reproche au philosophe français de chercher à réduire le sacrifice au don, d'en rejeter à tort l'aspect populaire, voire vulgaire du phénomène. Pour Biles, aseptiser le sacrifice de sa violence et de la perte qu'il engendre le rend impensable. Il conteste en ce sens le choix de prendre comme seul exemple le sacrifice d'Abraham dans lequel Isaac est ultimement épargné, donc non perdu ou détruit.

Nous retenons de cette critique de Jeremy Biles surtout l'aspect populaire du sacrifice. En effet, le sacrifice tel que vécu quotidiennement nous apparaît comme un geste beaucoup plus souvent émotif, qu'intellectuel ou appartenant à l'ordre religieux. Certains sacrifices sont réfléchis et planifiés, mais nous croyons qu'ils viennent souvent spontanément dans un moment en crise où l'autre à qui on (se) sacrifie paraît être menacé. En ce qui a trait de la mention de l'exclusion de la violence ou de la perte, nous sommes d'accord avec l'idée qu'un sacrifice est toujours couteux et douloureux. Ce qui est donné à l'autre appartient à ce qui nous permet de nous identifier au monde, ce qui nous distingue, nous valorise. Que ce soit le plus beau bétail du cheptel dans les sacrifices archaïques ou, comme pour Alexandre dans *Le sacrifice*, de sa maison, sa famille et sa parole, la perte encourue ne peut qu'être profonde et significative pour la suite du monde. Enfin, quant à l'allusion du sacrifice d'Abraham, nous sommes plus mitigés, car bien qu'Isaac soit épargné, il était prêt à

mener à terme son projet initial (de sacrifier son fils) avant qu'une substitution ne lui soit offerte.

1.4.4 Sacrifice et psychanalyse

Le psychanalyste Guy Rosolato, dans son ouvrage *Le sacrifice* (2002), fait un tour d'horizon de la question sacrificielle dans son histoire et s'interroge sur ses incidences sur la pratique de la psychanalyse aujourd'hui. Ancrant sa conception dans l'héritage freudien et l'articulant autour des religions monothéistes, il place le besoin de traiter le sentiment de culpabilité au centre du geste sacrificiel. Cette culpabilité serait générée par des pulsions majoritairement agressives. Rosolato dira :

Il s'agit de la solution que constitue le sacrifice pour ce que nous nommons le malaise de la civilisation. Freud a très précisément montré l'importance du renoncement aux pulsions, et surtout à l'agressivité, dans l'organisation du surmoi, l'intériorisation des pulsions agressives tournées vers le Moi et l'accroissement du sentiment de la culpabilité qui se manifeste par un besoin de punition inconscient (Rosolato, 2002, p.62).

Selon l'auteur, la culpabilité est d'abord atténuée par le partage collectif de la responsabilité d'une communauté qui éprouve le même malaise. Tous se rangent alors, au prix d'un premier sacrifice individuel de la raison, sous l'influence des idéaux représentés par le Père Idéalisé, créant des liens d'amour entre eux. Le sacrifice, dit-il, est projectif en ce qu'il permet de soulager le malaise en le plaçant par la pensée sur une victime émissaire qui porte alors le mal. Il est efficace, car il « donne prise sur la culpabilité, *pouvant à la fois la susciter et la tempérer, la fixer et la déplacer, d'imaginaire la rendre réelle par des actes irréversibles*, la violence étant [...] détournée pour s'orienter vers l'extérieur. » (Rosolato, 2002, p. 64)

Autrement dit, unie par une culpabilité partagée, la communauté s'organise autour d'un idéal du bien et se déleste du mal par le truchement d'une solution rituelle qui la déplace à l'extérieur. Sous-jacent à cette ritualisation se trouve l'axe Père-Fils. Rosolato prend pour valide la théorie freudienne de Totem et Tabou « selon laquelle le sacrifice se bâtit sur le meurtre du père. » (Rosolato, 2002, p. 74) Il propose que Dieu est le Père Idéalisé, lui-même basé sur les images infantiles que nous nous faisons du père réel. Cet idéal se déplacera éventuellement sur Dieu, mais le père réel en conservera une image, « surtout s'il est identifié à un meneur qui peut à son tour fonctionner comme Père Idéalisé. » (Rosolato, 2002, p. 74) Le sacrifice trouve sa fonction en ce que le meurtre du père n'est pas accompli en propre, mais qu'il soit substitué à une victime émissaire. Ainsi, « la figure du Père Mort est fixée virtuellement. » (Rosolato, 2002, p. 75) L'opération a pour objectif, dans l'axe Père-Fils, de sauver le Fils en lui permettant de transcender le père et accéder au Père Idéalisé.

On trouvera au cœur de la dramatisation sacrificielle les images du Père Idéalisé et du Père Mort en concurrence avec celle de l'Enfant Mort (du Fils), celle-ci occultant les premières, en prenant toute la charge de la culpabilité attachée au meurtre, mais que surmonte la foi dans l'alliance et dans la résurrection où la mort se trouve vaincue. (Rosolato, 2002, p. 77)

La fonction du mythe sacrificiel, conclura-t-il, est d'accéder à la mort par la pensée afin de se donner l'illusion de pouvoir la maîtriser. Agissant ainsi, le fils peut transcender la pulsion agressive et la culpabilité, accéder à nouveau à l'idéal et justifier le bien de sa descendance.

Rosolato avance plus loin que ces mythes sacrificiels monothéistes ont passé le pas à ce qu'il nomme l'époque post-monothéiste, c'est-à-dire qui se base sur la raison et la science. Cette société non religieuse, athée s'organiserait tout de même autour d'idéaux « de liberté, d'organisation sociale, économique et politique. » (Rosolato, 2002, p. 114) Ces changements auraient entraîné l'avènement du sacrifice politique,

entendu comme faculté de prendre et garder le pouvoir, ou de l'abandonner, afin d'avoir un contrôle sur les idéaux collectifs. Ces idéaux prennent alors la place du Dieu et sont opérationnalisés par le Meneur qui concentre en lui les aspirations du Père Idéalisé. Cette articulation du sacré dans le réel en ce que si le Meneur failli à la tâche d'accomplir l'idée qu'il place comme planche de salut, la collectivité se désorganise et risque de sombrer dans le chaos. Le sacrifice consiste alors à remplacer les anciennes idées par les nouvelles, ce qui se trouve à être un exercice périlleux pour le Meneur qui doit surpasser plusieurs obstacles pour arriver à se créer des fidèles. Les prétentions du Meneur et la fragilité de sa position le rendent ainsi à risque de devenir la Victime Émissaire. Il devra alors, en temps difficiles, projeter le mal sur une cible extérieure, soit un ancien Meneur, soit un groupe minoritaire. Le bonheur escompté est ici temporel. Les gains visés se situent dans le monde et non dans l'ailleurs propre aux religions qui se situe dans un ailleurs physiquement inaccessible. « Mais la transcendance, » dit Rosolato (2002, p.121), « se réfugie cependant dans ce qui est attendu dans l'avenir : le triomphe sur la mort exige le risque de la mort pour une victoire au-delà d'elle. » Pensons ici, pour en donner un exemple quotidien, à tout chef de parti politique faisant la promotion de sa plateforme électorale. Les militants, les fidèles, s'engagent pour faire la promotion des idées et l'apologie du meneur. Certains sont prêts à aller loin pour obtenir la victoire. Dans les cas extrêmes, nous pensons aux dérives dictatoriales et tyranniques où le meneur a su obtenir de ses fidèles qu'ils commettent des atrocités au nom, par exemple, d'une idéologie, d'une doctrine ou d'une théorie.

Nous aurons l'occasion de revenir sur certains aspects de ces différentes perspectives lors de la discussion. Nous voulions ici contextualiser certaines conceptions que nous avons du sacrifice dans notre société. Nous proposons d'abord de plonger dans l'œuvre de Tarkovski elle-même et de dégager les grandes lignes du cheminement d'Alexandre et comment elles viennent dégager son processus sacrificiel. En guise de

conclusion à ce chapitre, nous proposons une courte biographie du cinéaste à travers sa filmographie qui est reliée par sa conception du sacrifice.

1.5 Andrei Tarkovski

Andrei Tarkovski³ (1932-1986) est un artiste russe qui a marqué le cinéma par son approche métaphorique du médium. Fils d'un artiste reconnu, le poète Arseni Tarkovski, et d'une mère pour qui les arts étaient une grande priorité, il est arrivé au cinéma après s'être intéressé à la poésie, à la musique et à la peinture. C'est pendant un voyage d'exploration en Sibérie qu'il décida d'étudier le cinéma. Il fut admis à 22 ans au prestigieux Institut supérieur cinématographique d'État, où il entama rapidement une œuvre acclamée. Dès son film de graduation, *Le rouleau compresseur et le violon* (1960), sa sensibilité entre la force de la matière et la délicatesse de la beauté apparaît. Son premier long métrage, *L'enfance d'Ivan* (1962), met en scène un garçon de 12 ans employé comme éclaireur en temps de guerre. Encore ici, il met en contraste deux grands mouvements de l'existence, soit l'histoire humaine à un niveau global et le destin individuel d'un être en quête de son sens propre. Le petit Ivan choisira de sacrifier son rêve de retrouver l'amour d'une famille pour donner une chance de victoire à sa patrie. Déjà, la vision poétique et spirituelle du monde du cinéaste apparaissait, entremêlant les images dures et froides de la guerre, avec celles d'un monde humain chaleureux. Cette vision et ces thèmes traverseront son œuvre de

³ Biographie traduite et adaptée de celle apparaissant sur le site <https://andrei-tarkovsky.com/>

part en part. Son deuxième long métrage trace une biographie d'*Andreï Roublev* (1966), un peintre d'icônes religieuses du moyen âge. Tourmenté par l'injustice du monde, il décide de cesser de peindre et se réfugie en silence dans un monastère. Au bout de dix ans, une démonstration de foi lui redonnera la sienne et il recommencera à peindre et à parler. Le film passe alors du noir et blanc, du désespoir face à un monde cruel, à la couleur, au retour de la beauté et de l'espoir. Le film suivant fut l'œuvre de science-fiction *Solaris* (1972) qui place l'homme en face de sa conscience et du besoin de l'autre alors qu'un cosmonaute traverse l'univers pour étudier une étrange planète qui crée des hallucinations relationnelles chez qui s'en approche. « *L'homme a besoin de l'autre* », dira un des personnages. Tarkovski enchaina avec *Le Miroir* (1975), un film éminemment plus intime et personnel dans lequel il met en scène des souvenirs liés à sa famille et dans lequel des poèmes de son père sont récités. Il traite de la question de la transmission alors qu'il y explore le lien entre le passé et le présent. Il retourne ensuite à la science-fiction avec *Stalker* (1979) qui représente une zone interdite dans laquelle les règles de la nature ne s'appliquent plus et au cœur de laquelle se trouverait une pièce où ses désirs deviendraient réalité. Un artiste et un scientifique engagent les services du passeur qui connaît le chemin pour s'y rendre, mais le chemin périlleux met en lumière les conflictualités internes des trois hommes. Le désir matériel et la foi y sont mis en opposition. Le sixième film qu'il réalisa fut tourné en Italie où il s'exila, car il craignait pour sa sécurité en Russie et était dégoûté du contrôle et de la censure que l'État appliquait sur son travail. *Nostalgia* (1983), traite encore de la perte de la foi et des travers matérialistes de notre époque, mais y apporte la nuance de l'errance existentielle de l'incompréhension de l'arrachement d'avec le créateur. Enfin, il filmera en Suède *Le Sacrifice* (1986), dont nous traiterons ici en détail. Le thème du sacrifice apparaît à plusieurs moments de l'œuvre du cinéaste, mais jamais avec autant de clarté et de maturité que dans ce dernier film. Atteint d'un cancer, il décédera à l'âge de 54 ans, quelques mois après la sortie de cet ultime travail.

Andrei Tarkovski était un homme animé d'une foi profonde et il était très critique des dérives matérialistes de son époque, mais ses croyances religieuses précises n'étaient jamais explicites dans ses films. Issu de la doctrine chrétienne orthodoxe russe, le cinéaste ne se serait jamais prononcé sur l'adhésion à cette Église. Jean-Luc Maroy cite à cet effet l'Évêque orthodoxe Antoine Bloom qui disait ceci suite à une rencontre avec Tarkovski :

Je crois que le monde, toute la complexité du monde était pour lui quelque chose qui ne pouvait pas être réduit à des formes rationnelles. Voilà, je crois qu'il était à la recherche de quelque chose. Il avait eu un sentiment de l'au-delà, de Dieu, du mystère, mais pas d'un mystère tellement concret qu'il puisse être un visionnaire si vous voulez. Je ne pense pas qu'il ait été un chrétien dogmatique, dans le sens que si vous lui aviez posé des questions sur la Trinité, sur l'Incarnation, d'un point de vue théologique... Je crois que l'Incarnation, le fait de la présence de Dieu d'une façon incarnée était certain pour lui, mais pas sur le plan d'une théologie. Je ne pense pas qu'il aurait pu simplement dissocier un monde sans Dieu et un Dieu sans monde. Il les voyait interpénétrés. Il sentait qu'il y a un dynamisme intérieur dans le monde qui n'est pas simplement le monde qui se déploie à sa façon. (Maroy, 2016)

Ainsi, si les identifications à une église en particulier n'apparaissent pas, le lien de Tarkovski avec la religion en général, chrétienne en particulier, émerge à plusieurs endroits de son œuvre. Dans *Le Sacrifice*, nous y rencontrons en effet des références au Christ, à Marie, aux Pères du désert, aux icônes orthodoxes russes, au Notre Père, etc. Sa conception du sacrifice dans le film est d'ailleurs liée à « ...l'idée chrétienne du don de soi » (Tarkovski, 2014, p. 250). Il entend par cela qu'on doit savoir se défaire du matériel afin de retrouver le spirituel, l'amour. « Aimer sans tout donner n'est pas aimer », dira-t-il. (Tarkovski, 2014, p. 249). Son souhait le plus cher était que l'humanité retrouve le sens de la spiritualité, peu importe la doctrine. La poésie de ses œuvres visait à ouvrir l'auditeur à sa propre spiritualité et à faire en sorte qu'il y comprenne ce qui était important pour lui. Il se sera ainsi démarqué par son humanisme.

CHAPITRE II

LE FILM, INTERPRÉTÉ

Bien que le mot sacrifice ne soit prononcé qu'à une seule occasion dans le film, plusieurs sacrifices sont évoqués tout au long de l'œuvre. C'est sous cet angle que nous nous proposons de survoler le film, c'est-à-dire en nous intéressant aux différents sacrifices qui précèdent et préparent celui d'Alexandre (et à la manière dont le sien se différencie de ceux-là). L'œuvre de Tarkovski est un résultat érudit de croyances religieuses, de références culturelles et d'esthétisme. Tenter d'en faire une analyse complète et d'en donner une interprétation exhaustive serait une entreprise illusoire qui nous éloignerait de nos intentions d'en tirer une compréhension psychologique – nécessairement située. Nous ne visons en effet pas la création d'un traité d'esthétisme ou d'une sémiologie de l'œuvre de Tarkovski, mais bien l'ouverture d'un dialogue existentiel sur le thème du sacrifice de soi. Ainsi, l'exploration des différents sacrifices présents dans l'œuvre nous paraît être plus pertinente dans l'élaboration d'une interprétation du phénomène.

Afin de mettre le phénomène du sacrifice en lumière et de faire (éventuellement) certains liens avec son articulation plus quotidienne, nous proposons ici d'entrer dans le récit du sacrifice d'Alexandre. Nous chercherons en outre à nous approcher de l'émotion qui l'habite lorsqu'il réalise, dans le film, que le sacrifice se présente essentiellement comme la voie de l'altérité. La ligne entre avènement de conscience et folie peut être mince et celui qui voudrait faire du film une étude sur la maladie mentale y trouverait sans doute les matériaux pour ériger un bon argumentaire. Le

malheureux professeur ne quitte-t-il pas, après tout, la scène en ambulance après avoir incendié sa maison et fait une course folle et en apparence, insensée? Nous pourrions aussi y voir un homme aux prises avec le démon du midi et qui n'arrive plus à aimer la forme que sa vie a prise. En conséquence de quoi il semble la détruire dans des gestes impulsifs (à savoir par l'adultère et l'incendie). Les portes d'une étude psychopathologique sont bien ouvertes à celui qui le désirerait, mais nous souhaitons proposer autre chose. En l'occurrence, nous désirons aller à la rencontre d'un homme qui ne pouvait plus rester sourd au concert dissonant de l'environnement relationnel familial qu'il a beaucoup contribué à façonner. Aliéné et aliénant, Alexandre prend conscience qu'il a perdu le lien qui autrefois l'unissait aux autres. Il dira avoir tenté de s'élever au-dessus des préoccupations matérielles et quotidiennes afin d'atteindre un idéal intellectuel, mais il semble réaliser qu'il s'éloigne plutôt, sinon drastiquement, du monde aimant et juste qu'il pensait ériger. Ainsi, en ce jour où Alexandre célèbre son cinquantième anniversaire, plusieurs événements viendront jeter un éclairage cru sur son errance et secouer une existence qui s'est repliée sur elle-même. Lui qui semble être maître de son royaume comprendra qu'il n'est maître de rien, sinon du malheur de ceux qu'il aime, à commencer par lui-même.

Nous invitons ainsi le lecteur à entrer dans le monde d'Alexandre et à prendre connaissance des indices et des référents qui marquent les jalons de son processus sacrificiel. Ces éléments sont toutefois volontairement poétiques chez Tarkovski pour qui

Les liaisons poétiques apportent davantage d'émotion et rendent le spectateur plus actif. Il peut alors participer à une authentique découverte de la vie, car il ne s'en remet plus à des conclusions toutes faites imposées par l'auteur. [...] ...cette voie est si efficace et contient une force intérieure qui peut comme faire éclater le matériau dont est faite l'image! (Tarkovski, 2014, p. 28)

Le sens de l'œuvre est ici gardé ouvert, le cinéaste n'ayant « ... fait aucun effort conscient pour laisser entrevoir certaines déductions, solutions ou conclusions, préférant abandonner le soin de celles-ci au spectateur » (Tarkovski, 2014, p. 257). Ainsi, nous nous proposons d'en faire une lecture qui pourra à son tour être interprétée par le lecteur, pour qui nous espérons ouvrir un seuil vers une conceptualisation différente du sacrifice. Nous entendons par ceci un ajout de nuances sur les manifestations de ce phénomène dans les relations quotidiennes d'Alexandre. Cet extrait d'une entrevue donnée par Tarkovski, peu après la sortie du film, constitue un préambule éclairant sur sa manière de concevoir le film :

Quant à la forme que j'ai voulue lui [le film] donner, elle se situe du côté de la complainte, de la parabole, dans la mesure où il y a plusieurs niveaux de sens. Chaque épisode non seulement porte l'empreinte de la réalité, mais offre plusieurs registres de signification. [...] Ce sont des épisodes conçus comme une parabole, mais filmés comme s'ils étaient naturels. (Tarkovski, 1986b)

En ce sens, un vœu cher du cinéaste était que l'homme trouve « le moyen de revenir à un rapport normal avec la vie et de restaurer un rapport avec lui-même. Il faut pour cela trouver son indépendance face au style de vie matériel et vérifier par là même sa propre essence spirituelle. » (Tarkovski, 2014) On entend ici un appel à appréhender son œuvre, non pas comme un objet de consommation culturelle, mais d'y voir un seuil qui pose la question non seulement de ce qu'est le soi, mais aussi de ce qui peut en assurer la réalisation. Il invitait donc chacun à aborder la possibilité d'un retour à la vie spirituelle à partir de son propre cadre de référence en la matière. En ce qui nous concerne, nous chercherons à dégager une interprétation du spirituel dans le psychologique. Plus précisément, nous nous pencherons sur la manière dont notre rapport à autrui est teinté de spiritualité, c'est-à-dire qui apparaît dans la rencontre particulière avec un autre et qui se joue au-delà des contingences matérielles du monde. « L'être-soi se révèle à lui-même au contact d'un autre être-soi », dira en ce sens Karl Jaspers. (1951, p. 33). L'attitude à adopter, toujours selon Jaspers, est celle de « l'être comme être-soi qui s'oriente », c'est-à-dire de tenter de « saisir de façon consciente son devenir propre dans sa situation particulière » (Jaspers, 1951, p. 37).

2.1 Présentation d'Alexandre, de son entourage et de leurs dynamiques.

Alexandre est un homme de son temps et à ce titre, en apparence « ordinaire ». Il est à la fois intéressant et ennuyant, admirable et commun. Intellectuel et académique jouissant d'une renommée certaine, il est introduit comme étant un homme humble et réfléchi. Il se présente avec des vêtements usés et modestes, somme toute adaptés à la vie de campagne où aucun formalisme n'est attendu. Ancien comédien de théâtre à Londres, il a pris sa retraite alors qu'il était au faîte de la gloire et après avoir interprété avec brio le Prince Mychkine de Dostoïevski et le roi Richard III de Shakespeare. Insatisfait et inconfortable dans l'interprétation de rôles qui lui donnaient l'impression de se dissoudre dans des non-moi (nous verrons en quoi plus loin), il choisit d'aller s'installer avec sa femme sur une île distante afin de se consacrer à l'érection de sa propre pensée. Ayant étudié la philosophie, l'histoire de la religion et l'esthétisme, étant devenu journaliste reconnu, critique de théâtre et de littérature, ainsi que professeur d'esthétisme à l'université, il voulait accéder à un niveau supérieur de compréhension du monde et obtenir une certaine influence sur celui-ci. Le nom d'Alexandre rappelle celui du grand roi macédonien qui aurait cherché à unifier l'humanité en imposant aux territoires barbares une civilisation supérieure (Goukowsky, 2019). Nous comprenons que c'est pour se donner l'espace nécessaire au travail intellectuel qu'il est allé s'installer dans une magnifique maison, que l'on pourrait qualifier « d'hors du monde » et à l'instar du conquérant, dans un territoire étranger. Racontant à son fils comment ils ont trouvé la maison, Alexandre dit : « Soudainement j'étais triste que je ne, je veux dire nous, n'y vivions pas. [...] Je savais que si j'y vivais, je serais heureux jusqu'à ma mort. » (Tarkovski, 1986a, 0:18:29) Il souhaitait ainsi s'isoler afin de se réfugier dans un endroit paisible et silencieux pour que sa maîtrise et sa connaissance puissent s'unir dans une œuvre importante et éclairée. Nous sentons dès le début du film, par ce récit où il peine à

inclure sa femme et lors d'un soi-disant dialogue où il ne réalise pas l'absence de son fils, qu'il est un homme absorbé par lui-même et qu'il cherche à exercer un contrôle sur sa destinée.

Nous ne savons que peu de choses sur son épouse Adélaïde, sinon qu'elle l'a marié pour le prestige d'être la compagne d'un grand acteur. Fière et distinguée, elle apparaît, avec sa robe ample et théâtrale, comme un personnage d'une autre époque. Nous comprenons rapidement qu'elle est aigrie et en colère, en particulier lorsqu'elle reproche à son mari de l'avoir séduite, sortie de Londres, puis abandonnée dans ce lieu perdu où il s'isole dans son bureau et ne semble pas avoir de temps à lui consacrer. Le couple s'est manifestement détaché au fil des ans et elle est devenue amoureuse de Victor, un médecin local qui est un ami proche d'Alexandre et de la famille. Ce qui semble garder le couple uni est la venue de « Petit Homme », cet enfant sans prénom, qu'ils ont eu ensemble. Nous comprenons toutefois qu'Adélaïde est quelque peu détachée de l'éducation de ce dernier, notamment quand nous constatons le lien fort qui unit celui-ci à Julia, sa nourrice, qui est aussi l'aide-ménagère de la famille. Cette dernière évoque d'ailleurs à quel point Adélaïde peut être difficile à vivre quand elle affirme, ironiquement, qu'elle sera à la source de la « mort » d'Alexandre. Victor va en ce sens quand il l'implore de ne pas provoquer de bisbille en ce jour d'anniversaire. Froide et cruelle, Adélaïde est représentée comme une femme hypocrite et visiblement en colère de sa situation. Nous ne savons pas quels sont ses intérêts et à quoi elle se consacre quotidiennement, mais nous constatons qu'elle investit beaucoup les aspects esthétiques de la vie.

« Petit Garçon », quant à lui, est l'enfant et unique liant de ce couple, que tout semble maintenant séparer. Âgé de 7 ans, il a subi une intervention chirurgicale à la gorge – donc quelque temps avant les événements du film. De sorte que pour guérir, il ne peut pas parler. Bien que central au récit, le garçon apparaît très peu à l'écran, sauf dans les 20 premières minutes, dans quelques apparitions anonymes et lors de la dernière

scène. Il nous est souvent montré de loin et nous ne voyons que rarement son visage. Il est présenté comme un garçon normal, qui aime s'amuser et recherche la compagnie de son père. Nous comprenons toutefois qu'il passe beaucoup de temps avec sa nourrice et Otto et somme toute, beaucoup moins avec ses parents.

Otto est le facteur de la petite communauté insulaire, qu'il habite depuis peu. Ancien professeur d'histoire au secondaire, il y a emménagé quand il a reçu sa pension, afin de diminuer ses dépenses. On comprend qu'il habite la maison de sa défunte sœur. Il se consacre surtout à sa collection d'incidents inexplicables ou bizarres, mais qui sont démontrés comme étant vrais sur la base des preuves matérielles qu'il se procure. Il nous est présenté comme un type étrange, maladroit, à la fois inquiétant et comique, possédant des connaissances sur l'histoire et la philosophie, mais semblant simplet et adhérant à des croyances ésotériques. Il est vêtu de façon formelle, mais ses vêtements sont mal ajustés, son pantalon est trop court et sa cravate est mal attachée. Petit de taille, le contraste est frappant avec le grand Victor, qui porte sensiblement les mêmes habits, mais qui le fait de façon ajustée et classique. Apparaissant comme un être fantasque, ce *facteur* représente dans le film une espèce de passeur, de figure intermédiaire ou d'interprète entre les mondes visibles et invisibles. Le dieu mythologique Hermès vient en tête lorsque nous songeons à Otto, en ce qu'il faisait le lien entre l'Olympe et les mortels, qu'il était celui qui « transfère un complexe de significations liées au divin en un langage et une intelligibilité accessible aux hommes. » (Stevens, 1989). Personnage ambigu se situant à la frontière de la raison et de la croyance, il guidera Alexandre dans son passage vers le monde de l'autre et lui donnera les clés de son sacrifice.

Victor est le médecin de la famille, mais est devenu un ami proche de celle-ci, surtout d'Alexandre, au fil du temps. Nous sentons que les rôles professionnels, amicaux et familiaux se sont amalgamés et que la situation lui est devenue intenable. Il a de plus développé des sentiments amoureux pour Adélaïde. Ils semblent être partagés, mais

bloqués par la fidélité de cette dernière pour Alexandre et par la présence de l'enfant. Aigri, il annoncera à la famille qu'il a accepté une offre dans une clinique à l'étranger, car il n'en peut plus d'être leur « gouvernante » et leur « gardien ».

Marta est la fille d'Adélaïde et nous la devinons issue d'un autre mariage. Elle est une jeune adulte dont le rôle demeure énigmatique. Telle sa mère, ses vêtements donnent à penser qu'elle sort d'une autre époque, mais celle-ci plus récente. Elle semble sortie d'un tableau de Klimt qui, au tournant du 20^e siècle, mettait en scène des femmes sensuelles et érotisées, provocantes, mais sérieuses à la fois, d'une Vienne qui entrait doucement dans le modernisme. Nous comprenons qu'elle préfère Victor à Alexandre et qu'elle met en œuvre un jeu de séduction subtil pour le lui signifier, déposant par exemple une poire sur le genou du médecin, alors que ce dernier et Alexandre discutent. Nous voyons de plus Marta se dénuder après avoir appelé Victor à l'aide, entre la scène de la prière et la deuxième séquence de rêve. Marta montre son désir pour ce dernier, comme si elle espérait recevoir ce qu'il offre en vain à sa mère. Une tension supplémentaire apparaît ainsi sous la forme d'une rivalité mère-fille, entre Marta et Adélaïde, qui rêvent du même homme. Marta demeure somme toute distante et désaffectée, sa présence est en quelque sorte inconfortable et vient souligner l'absence de cohérence qui règne au sein de la famille.

Julia est pour sa part la gouvernante de Petit Garçon et aide-ménagère de la maison. Elle semble être très attachée à l'enfant et se pose comme protectrice contre les charges affectives débordantes et mal ajustées d'Adélaïde. Au plus profond des événements dramatiques du film, lorsque cette dernière demande qu'on aille chercher l'enfant, Julia s'interpose en effet, lui interdisant de le réveiller et l'invitant plutôt à la torturer elle, ou bien Alexandre, puisqu'elle ne peut s'en empêcher. Elle est surtout préoccupée par l'importance d'épargner le petit, lui qui n'a pas conscience de ce qui arrive et de la terreur des adultes. Ainsi, elle demande aux adultes de retrouver la voie de la raison et de sauver le fils et de sacrifier l'un d'eux si c'est ce qui est nécessaire.

Enfin, Maria, une étrangère qui vit depuis peu sur l'île, est présente, car elle assiste la famille dans certaines tâches ménagères. Nous la sentons à tout le moins plus distante et moins à l'aise dans la maison, que les autres. Alexandre dit d'ailleurs d'elle qu'il la trouve étrange et parfois, même, angoissante. Cela dit, elle jouera un rôle charnière dans le récit. En particulier quand Otto réussira à convaincre Alexandre qu'elle est une « bonne » sorcière et qu'elle détient la clé pour que son souhait s'actualise. Elle apparaît en quelque sorte comme étant une prêtresse qui garde le seuil de la transcendance, c'est-à-dire de l'ouverture à l'altérité, dont Alexandre s'apprête d'approcher.

2.2 La méthode et le surhomme (0 :05 :39)

Le récit débute par une scène remplie d'espoir où Alexandre et son fils plantent une souche d'arbre sur les berges d'une vaste étendue d'eau. Il dira que c'est une sorte d'*ikebana*, référant à l'art japonais d'arrangements de fleurs coupées leur donnant un supplément de vie et représentant le ciel, la terre et l'humanité. Un lien avec la notion grecque de kosmos est ici intéressant à faire. Bernd Jager nous dit à cet effet :

The Greek verb *kosmeo* can be generally translated by verbs such as “to order”, “to line up”, “to array”, or “to beautify” that are understood here within the context of festive and revealing human and divine encounters. (Jager, 2010, p. 184)

Le cosmos, de même que l'*ikebana*, symbolisent un rassemblement, une harmonie de parties distinctes et inassimilables absolument les unes aux autres, mais qui sont tenues ensemble, unies dans un ordre qui met en lien et maintient les différences qui y sont articulées. Nous y trouvons l'organisation de l'environnement, de la nature, en un monde habitable, un monde humain porteur de sens.

En plantant la souche, le père raconte au fils l'histoire de Jean Colobos, dit le nain, un moine du désert qui, à la suite de l'ordre de son maître, gravissait chaque jour une colline désertique afin d'arroser une souche morte. Trois ans durant, il y monta de l'eau et ne redescendait qu'au crépuscule pour recommencer le lendemain. Un jour, il arriva pour trouver l'arbre en fleurs. Selon la légende originale (Guy, 1976), l'arbre porta des fruits que son maître offrit aux membres de sa communauté – en leur donnant ainsi à goûter le fruit de l'obéissance. Par ce récit, Alexandre expose sa compréhension qu'une « méthode », si elle est appliquée systématiquement, produira un réel changement sur le monde. Selon lui, le simple fait de verser un verre d'eau dans la toilette chaque matin de la même manière et à la même heure finirait par devenir l'étincelle d'un changement. Cependant, nous constatons qu'il semble confondre une méthode qui produit un résultat et l'obéissance qui conduit au miracle. C'est la maîtrise de soi par la discipline qui l'intéresse et non la signification spirituelle de la soumission (obéissance) que porte la légende. L'histoire du moine frappe l'imaginaire par la soumission à un ordre qui vient d'ailleurs, ici à un maître qui obéit lui-même à Dieu, par la foi engagée qui finit par faire miraculeusement revivre ce qui paraissait mort. On imagine la charge de cet homme de Dieu qui, chaque soir, gravissait la montagne et marchait toute la nuit pour recommencer le lendemain. Or, ses peines, portées par la foi, l'auront finalement mené à la vie, à Dieu. C'est cette dernière pensée qui est escamotée par Alexandre, qui ne croit au final qu'en la méthode et au pouvoir de la persévérance qui ne dépend que de soi, comme vecteur de connaissance et de changement. Colobos a délaissé les satisfactions du monde relationnel de la congrégation pour se consacrer à une tâche solitaire et ardue. C'est par ce sacrifice qu'il a pu entrer dans la transcendance et retourner à un monde partagé, mais Alexandre n'y semble voir qu'un récit de persévérance, voire d'acharnement et d'affirmation de soi qui peut s'accomplir par un acte banal. Notons enfin que le déversement de l'eau accompagne les deux exemples, mais qu'un d'eux, celui de l'arbre, nourri la vie, alors que l'autre, la toilette, évacue de manière utile et quotidienne.

Alexandre raconte ça à son fils qui ne peut le questionner et mis à part le fait qu'il participe physiquement à la mise en terre de l'arbre mort, est en quelque sorte condamné à se laisser passivement remplir des paroles de son père. Or, ce silence de l'enfant est important, voire même central à l'œuvre.

Quand un personnage d'enfant est présent dans un film aussi fantasmagique, nous inclinons à penser que l'histoire telle qu'elle se déroule, avec ses obscurités et ses inconséquences, est l'histoire même que cet enfant-là, parce absent de la plupart des scènes, peut se fabriquer, à partir des bribes d'informations qu'on lui laisse. (Chion, 2007, p. 80)

L'enfance est en effet de toutes les préoccupations du film. « Petit Garçon », car il n'est jamais nommé, chose qui n'est pas anodine en soi et à laquelle nous nous attarderons plus tard, est source d'inquiétude à plusieurs niveaux, notamment parce que le fils d'Alexandre est aussi souvent oublié ou laissé à lui-même. En plus de son mutisme, nous apprenons que sa naissance a contrecarré les plans d'Alexandre et son désir de se consacrer à une vie intellectuelle drapée de grandes prétentions. À cet effet, Alexandre nommera à Victor son irritation vis-à-vis cette situation : « Quand il est devenu un petit homme, je me suis réellement attaché à lui. Trop même, je le crains. » Il continue plus loin : « ... je me suis forgé des chaînes et je me suis entravé, tout à fait volontairement d'ailleurs... » (Tarkovski, 1986, 0:25:27). L'enfant lui apporte ainsi un grand bonheur, a transformé le sentiment que sa vie était un échec à mesure qu'il grandissait, mais en même temps, a plombé ses aspirations de créer une grande œuvre. L'arrivée de l'enfant a pour ainsi dire arraché l'homme à un monde autrement fermé sur lui-même. Ceci pour le ramener dans le monde quotidien de la paternité, où le soin et la présence aux détails de la vie et à ses besoins affectifs peuvent aisément, par ailleurs, faire obstacle à l'exploitation d'un désir intellectuel soutenu. Ainsi peut-on dire que l'enfant joue un rôle de pivot dans le développement de son père, en ce qu'il oblige celui-ci à détourner son regard et à considérer l'autre, à tenir compte de sa réalité affective et par là, d'une expérience qui le décentre de lui-

même. Que les événements débutent dans le silence et l'impossibilité du dialogue ne nous semble d'ailleurs pas anodin, alors que les paroles d'Alexandre ne trouvent pas écho et créent un vide qui ne soutient plus la parole et isole le locuteur dans son solipsisme.

Ce jour-là donc, père et fils plantent un arbre mort, l'arbre de l'obéissance, sur les berges de l'île où ils vivent. Le père raconte la légende du moine à son fils qui l'écoute sans mot dire. L'image est ici importante, alors que le père tient l'arbre debout pendant que l'enfant fixe les racines à l'aide de roches. L'analogie du maître et du moine décrite dans le récit de Jean Colobos ne saurait être mieux représentée qu'à ce moment, où le père guide son fils dans ce qui semble être la mise en place d'un rituel. Cet arbre de l'obéissance n'est pas sans évoquer les arbres mythiques de la Genèse, celui de la vie et celui de la connaissance du bien et du mal. L'arbre de la vie offre la vie éternelle à qui en mange. L'arbre de la connaissance est celui qui porte le fruit interdit dont Adam et Ève mangeront malgré l'interdiction de Dieu. En conséquence, ils se verront exilés de l'Éden vers la Terre où, privé de l'arbre de la vie, ils devront voir à leur propre subsistance. L'effet de la consommation de cet arbre est l'accession à la connaissance, entendu comme un lien d'intimité, de tout ce qui se trouve entre le bien et le mal, c'est-à-dire de tout.

L'arbre de la connaissance du bien et du mal symboliserait donc un autre désir profond de l'humain : celui d'être en mesure de connaître tout et d'utiliser ce pouvoir de façon absolue. En ce sens, le serpent dit à la femme, en reprenant l'expression « connaître le bien et le mal », que la manducation du fruit de cet arbre les rendrait comme des dieux (3,5). Être comme un dieu, avec un pouvoir absolu, c'est-à-dire ne plus être limité par la condition humaine... (Tremblay, 2003)

Cette tentation d'une puissance n'est pas incompatible avec la posture d'Alexandre alors qu'il, nous le verrons, semble s'être engagé dans la recherche d'une connaissance absolue. L'arbre de l'obéissance se trouverait un peu entre les deux,

comme si en nous soumettant à la volonté divine, mais par le contrôle de soi, nous serions éventuellement gratifiés des fruits rappelant ceux de l'arbre de vie.

Arrive sur les entrefaites Otto, le facteur, qui apporte à Alexandre un télégramme de la part de vieux amis de théâtre. « Félicitations à notre cher ami pour son cinquantième anniversaire. Stop. Embrassons le grand Richard et le bon prince Mychkine. Stop. Que Dieu vous donne le bonheur. Stop. Tes fidèles et aimants richardiens et idiotistes. » (Tarkovski, 1986, 0:08:30). Il y a dans ces quelques lignes plusieurs choses à mettre en lumière. D'abord, c'est ici que nous apprenons qu'il s'agit du jour d'anniversaire d'Alexandre. Cette marque qui porte la mi-temps symbolique de la vie est un jalon qui offre l'occasion de réfléchir sur sa vie, d'en dresser un certain bilan, de visualiser les projets toujours réalisables et faire le deuil des autres. Qu'Alexandre reçoive les vœux des collègues avec lesquels il a déjà connu le succès contribue sans aucun doute à l'y faire réfléchir. Après avoir parlé d'avenir avec son fils, voilà qu'il est ramené derrière. Ensuite, il se fait appeler « Richard » et « Mychkine », deux noms importants associés au théâtre et à la littérature, deux personnages forts, mais totalement opposés de caractère. En effet, le Roi Richard III, tel que présenté par Shakespeare, en plus d'être physiquement repoussant, est un homme fourbe, manipulateur et prêt à tous les crimes pour s'asseoir sur le trône, mais est en même temps doté d'une intelligence admirable et d'une fine compréhension de la psyché humaine. Ce qui lui confère un charisme certain. Personnage aussi sinistre que séduisant, son parcours truffé de conspirations et de meurtres peut être interprété comme un processus de purification qui mènera, par sa mort, à l'établissement d'un monde meilleur (Cottegnies, 2019). Le prince Mychkine, né pour sa part sous la plume de Dostoïevski, est, à l'opposé de Richard III, un être « positivement beau » (Terestchenko, 2013). Doté lui aussi d'une fine appréciation de la psyché humaine, sa franchise, sa perspicacité et son refus de voir le mauvais en l'autre ont tendance à le placer dans des situations socialement inconfortables. Cette figure christique (Terestchenko, 2013) passe dans son entourage

bourgeois et aristocratique pour un grand naïf, pour un idiot. Si Richard III court à sa perte en quelque sorte volontairement, préférant périr seul sur le champ de bataille, plutôt que de vivre sans pouvoir, Mychkine connaîtra sa démise dans son obstination de sauver l'âme de Natasha, au prix de renoncer à la main promise d'une femme qu'il aime et de son statut dans la bonne société, qu'il a investi temps et efforts pour intégrer. Cependant, toute la bonne volonté du prince ne fut pas suffisante. Natasha périra malgré tout et lui se retrouvera non seulement les mains vides, mais aussi malade. Le ton du télégramme nous laisse comprendre que les interprétations qu'Alexandre a faites de ces deux personnages, que tout sépare, sont passées à l'histoire et restent bien vivantes dans l'esprit de ses acolytes. Il est donc sous-entendu que ces personnages ont eu un profond impact sur Alexandre. Les désirs contradictoires du roi et du prince semblent trouver en Alexandre un espace de résonance, mais aussi de conflictualité en ce qu'il ne sait où il se situe lui-même. Tente-t-il de se comporter comme Mishkine, car il s'est identifié, à son corps défendant, à Richard? Ou au contraire, essaye-t-il d'aller puiser en Richard ce qui manque au prince afin de ne pas sombrer par excès de bonté? Certainement, les échos de l'expérience théâtrale d'Alexandre résonnent toujours, et la réception de cette lettre la ramène à l'avant-plan.

L'évocation de Dieu dans le télégramme conduit Otto à interroger Alexandre sur la nature de sa relation avec ce dernier. « Inexistante, je le crains. Que voulez-vous dire? » répond-il. Otto rétorque alors : « Ça pourrait être pire. Vous êtes un journaliste connu, critique de théâtre et de littérature, ainsi que professeur d'esthétique à l'université. Vous écrivez de plus des essais. Mais vous êtes toujours si morose! » (Tarkovski, 1986, 9:09). Nous apprenons ici qu'Alexandre n'est pas croyant, mais qu'il le constate en même temps avec une certaine tristesse. « Nous n'avons jamais été présentés » (Tarkovski, 1986, 0:09:12), répond-il. Otto profite de l'ouverture pour faire l'étalage de ses succès, mais surtout pour souligner sa morosité. Il lui dit qu'il semble toujours attendre que quelque chose survienne, lui soulignant surtout qu'on ne

devrait jamais attendre pour quoi que ce soit. Le facteur ajoute qu'il a lui-même le sentiment d'être dans une gare, d'attendre que quelque chose d'important lui arrive, comme si sa vie jusqu'ici n'était pas la vraie vie, mais une longue attente. Alexandre dément d'abord avoir de telles attentes avant de se dire surpris que le facteur s'intéresse à de telles questions philosophiques. Il est intéressant de noter que le facteur tourne autour d'Alexandre et du petit en vélo, comme s'il personnifiait la question elle-même. Otto enchaîne en relatant la doctrine de l'éternel retour de Nietzsche, telle qu'il l'a comprise dans *Ainsi parlait Zarathoustra*. Notion phare de Nietzsche, elle apparaît dans le passage « *De la vision et le l'énigme* » (Nietzsche, 1983). Zarathoustra, gravissant péniblement un sentier abrupt et inhospitalier, y parle de son altercation avec un nain qui s'était installé sur lui et lui chuchotait à l'oreille des pensées démoralisantes. Nous comprenons que ce nain représente l'esprit de lourdeur qui lui pèse sur les épaules et le tire vers le bas, rendant pénible son ascension vers le sommet, vers le surhomme qu'il se croit destiné devenir. N'en pouvant plus de se sentir ainsi oppressé par le nain, il prend son courage et lui dit qu'un d'eux doit disparaître. Cette confrontation, qui se déroule sous un portail, soit le seuil de l'instant qui sépare les éternités du passé et de l'avenir, semble faire disparaître le nain. C'est lors de cette rencontre que Zarathoustra stipule que tout ce qui est déjà été et sera à nouveau, et ce, pour l'éternité. (Nietzsche, 1983) Or, Otto l'évoque d'abord en parlant du « fameux » nain, du bossu qui fait perdre connaissance à Zarathoustra – chose qui n'arrive pas dans l'œuvre de Nietzsche, rendant Alexandre confus. Comme pour insister sur l'importance de cette notion, le facteur descend à ce moment de son vélo et s'assoit sur l'herbe devant Alexandre. Bafouant et simplifiant la notion nietzschéenne, le facteur en résume sa compréhension ainsi:

Nous vivons, nous avons nos hauts et nos bas, nous espérons, nous attendons quelque chose. Nous espérons, nous perdons espoir, nous nous approchons de la mort. Finalement, nous mourrons, nous naissons à nouveau, mais nous ne nous souvenons de rien. Tout recommence du

début. Pas tout à fait pareil, mais presque. Tout semble être toujours sans espoir, mais nous ne savons pourquoi. Oui... Non, c'est vraiment semblable. En fait, c'est exactement la même chose. Simplement la prochaine représentation. (Tarkovski, 1986a, 0:12:00)

Le fait qu'Otto se méprenne, avant de se reprendre aussitôt, au sujet de la répétition de l'identique retient ici notre attention. La différence est significative entre les deux, car dans « le semblable », selon lui, nous pourrions nous reprendre dans la prochaine vie, voire avoir un contrôle posthume sur notre destin et ainsi le modifier lors du prochain passage. Alors que dans « l'identique », nous nous retrouvons pour ainsi dire à nous vivre à nouveau, sans espoir de changement. Le psychanalyste Michel de M'Uzan (2017), parlant de la compulsion de répétition à partir de Freud, différencie le même de l'identique en ce que dans le premier, le passé est élaboré, donc transformé, alors que dans l'identique, ce travail est absent, ou insuffisant, et instaure une stéréotypie. Pour Nietzsche, la perspective d'une répétition éternelle de l'identique appelle à ce qu'on fasse de cette vie une expérience digne d'être vécue à nouveau. Il implique ainsi un certain retour sur ses choix passés afin de prendre conscience de ses choix à venir. Il en résume l'essence de dans le paragraphe « Le poids formidable » du Gai Savoir (2011, p.178), il termine avec ceci :

Si cette pensée prenait de la force sur toi, tel que tu es, elle te transformerait peut-être, mais peut-être t'anéantirait-elle aussi ; la question « veux-tu cela encore une fois et une quantité innombrable de fois », cette question, en tout et pour tout, pèserait sur toutes tes actions d'un poids formidable ! Ou alors combien il te faudrait aimer la vie, que tu t'aimes toi-même pour ne plus *désirer autre chose* que cette suprême et éternelle confirmation ! —

La question qui surgit de cet exercice est celle-ci : vis-tu en cet instant la vie que tu veux vivre? Fais-tu tout ce qui est possible pour vivre une vie satisfaisante, ou attends-tu passivement que quelque chose de bon survienne et te libère miraculeusement et gratuitement du poids d'un quotidien formaté par les demandes et les attentes relationnelles? Te sens-tu apte de t'acquitter de tes dettes et de remplir tes

promesses afin de devenir toi-même? Pour cette étude, nous pourrions aussi demander : qu'es-tu capable de *sacrifier* pour faire de cette vie une expérience authentique? Enfin, pour en revenir au film et au monologue d'Otto, au moment où il dit : « ... finalement, nous mourrons... » (Tarkovski, 1986a, 0:12:25), un coup de tonnerre attire un instant l'attention d'Alexandre. Cette notion vient-elle de retentir en lui? Est-ce que l'évocation de la mort par le facteur vient le saisir et lui faire sentir son errance? Certainement, on nous signifie que le temps est à la tempête, au sens propre comme au sens figuré. Otto représente-t-il le nain d'Alexandre? Représente-t-il en ce jour le poids qui le ramènera à terre et mettra en lumière sa façon de vivre uniquement pour un avenir insaisissable dont la visée se base sur un passé qui depuis longtemps ne représente plus sa réalité?

Alexandre, qui ne semble pas prendre acte de la signification de ce qu'Otto vient de dire, le raille en lui disant que l'homme serait en quelque sorte un demiurge s'il pouvait effectivement inventer un système universel dans lequel chaque décision (actuelle) pouvait promettre d'avoir un effet direct sur l'existence d'un individu. Il lui demande d'un air détaché s'il croit réellement à son nain et à l'éternel retour, ce à quoi Otto répond que parfois, oui. « Crois-en ce qui a été donné et il en sera ainsi. » (Tarkovski, 1986a, 0:14:00), ajoute-t-il, citant la Bible (Marc 11:24), sur un ton badin et faussement solennel, mais apparemment sincère. Il y a dans ce dialogue quelque chose de confus et de maladroit, mais qui ouvre des réflexions intéressantes sur le choix, l'attente, la temporalité, la croyance, le don. Pour un homme qui célèbre un anniversaire qui porte la symbolique du mi-temps de la vie et ainsi, du début de la marche vers le déclin, ces éléments peuvent faire émerger des questionnements sensibles sur sa trajectoire existentielle. Que peut-il dire en effet de ce qu'il a fait de sa vie? Les ambitions qu'il nourrit pour l'accomplissement d'une grande œuvre, une œuvre à part, remplissent-elles leurs promesses? Remplit-il lui-même ses promesses envers ses proches et lui-même?

L'enfant, durant ce dialogue, s'amuse à attacher le vélo du facteur à un vieil arbre, avec son lasso, ne portant pas attention à la discussion des adultes. Quand Otto quitte la scène, la corde défile jusqu'à ce qu'elle se tende et brise l'arbre, freinant le vélo dans son élan. Otto s'en amuse avec l'enfant et Alexandre, faisant de grands gestes caricaturant la colère. La scène définit en quelque sorte le personnage d'Otto dans un rôle de pitre ou de fou. En effet, tout au long de cette scène, il semble un peu naïf, bonasse et quelque peu décalé de la réalité. Le contraste est grand entre lui, qui donne l'impression de papillonner dans le monde et Alexandre, qui semble y être solidement ancré. Le facteur se trouve en effet en train de tourner autour d'Alexandre avec son vélo, comme s'il cherchait à l'intéresser à lui. Ou bien il est assis devant lui, jouant avec l'herbe et regardant le sol, ne sachant pas trop comment être à sa hauteur. À l'opposé, après avoir planté l'arbre, Alexandre et son fils marchent sans presse, mais dans une direction claire. Quand il écoute Otto, assis à ses pieds, il le regarde de haut avec un air plus amusé, que véritablement qu'intéressé. Parallèlement, le langage corporel d'Otto contraste avec son propos qui, bien que mal maîtrisé, témoigne d'un intérêt pour la philosophie et pour le sens de l'existence. Bien que l'échange entre le facteur dilettante et le professeur érudit ait quelque chose de confrontant, un respect manifeste existe tout de même entre eux, si on en juge par leur manière de se dire au revoir et l'humour qu'ils démontrent lorsque le tour de l'enfant se déploie.

2.3 L'arrivée de l'autre et de sa violence (0 :14 :45)

Alors que le facteur reprend la route, le petit garçon court pour rejoindre son père, qui a lui aussi repris son chemin, en faisant des sons. « Que marmottes-tu là? », demande alors le père. « Au commencement était le Verbe, mais toi, tu es muet

comme une carpe » (Tarkovski, 1986a, 0:14:57), lui dit-il. Silencieux depuis le début du film, nous commençons ici à comprendre que l'enfant ne peut simplement pas parler. La citation de l'Évangile selon Saint-Jean évoquée ici par Alexandre nous permet de maintenir l'horizon religieux de la scène précédente, tel qu'il a été introduit par Otto. Le passage complet de la Bible va comme suit: « Au commencement était le Verbe, et le Verbe était en Dieu, et le Verbe était Dieu. » (Jean 1:1, trad. Crampon)

Le petit n'ayant pas accès à la parole, c'est comme si son humanité (ou du moins la possibilité pour lui d'être initié à quelque mystère) était suspendue pour un temps. La scène, qui voit le père marcher et parler et le fils le suivre en silence, évoque d'ailleurs presque l'image d'un maître avec son animal de compagnie. C'est ainsi qu'Alexandre continue son laïus en enchaînant sur le thème de l'humanité qui a perdu sa voie, qui fait fausse route et s'est engagée sur un chemin dangereux. Nous l'entendons ensuite, hors champ, dire « Hop! Comme tu deviens lourd! » (Tarkovski, 1986a, 0:15:18), lorsqu'il met l'enfant sur ses épaules. Nous comprendrons plus tard que la présence de l'enfant, tel le nain sur Zarathoustra, pèse lourd, littéralement, sur les épaules d'Alexandre. « La première impression qu'a connue l'homme », dit-il en enchaînant, toujours hors champ, « a été la peur » (Tarkovski, 1986a, 0:15:22). Or, plutôt que de nous laisser entendre la suite de sa réflexion, la caméra s'intéresse, précisément à ce moment-là, à l'arrivée d'une voiture transportant Adélaïde et Victor, qui viennent à leur rencontre. Qu'en est-il de cette impression de peur? Alexandre fait-il référence à la réaction d'Adam et d'Ève dans la Genèse, quand ils ont eu l'impulsion de se couvrir le corps après avoir mangé de l'arbre de la connaissance du bien et du mal? « Alors ils se virent tous deux tels qu'ils étaient, ils se rendirent compte qu'ils étaient nus. » (Genèse, 3). Cet éveil de la conscience de soi et de l'autre, puis l'exil du paradis qui s'ensuit et la conscience de la finitude, de la mort, pourraient être la première expérience de l'angoisse.

Avant qu'ils ne soient à proximité, Victor prend des nouvelles d'Alexandre auprès d'Adélaïde, qui répond qu'elle croit qu'il va bien, mais qu'elle ne sait trop, en réalité,

car il travaille beaucoup. Nous comprenons dès lors qu'une distance importante s'est installée entre elle et son mari. Victor lui confie en retour combien il déteste les monologues de son mari, nous laissant voir la pointe d'irritation qu'il entretient à l'endroit d'Alexandre. Arrivé à la rencontre d'Alexandre et du garçon, Victor s'adresse d'abord à ce dernier et prend de ses nouvelles. Il lui demande comment il supporte de rester silencieux, lui disant qu'il peut imaginer la difficulté que ça représente, mais que c'est bon pour lui. Surtout, il enchaine en disant que la sociabilité peut être un fardeau que tous ne sont pas capables de supporter. Suite à son commentaire sur les monologues d'Alexandre, nous ressentons une certaine hostilité liée à sa présence à cette fête. Adélaïde dit alors : « Mon brave garçon » ; ce à quoi Alexandre répond du tac au tac : « Pourquoi "mon"? C'est notre garçon après tout! » (Tarkovski, 1986a, 0:16:10). Elle n'en a cure et continue sa phrase, soulignant à plus fort trait le fossé qui s'est creusé entre eux. Victor raconte alors une anecdote sur Gandhi qui, un jour par semaine, systématiquement, ne parle à personne. « Probablement parce qu'il avait marre des gens » (Tarkovski, 1986a, 0:16:48), propose-t-il, donnant un indice de son état d'esprit. Il n'en faut pas plus au cinéaste pour planter le décor relationnel paradoxal de ses personnages. Tous semblent en effet personnellement désengagés de la situation de l'autre tout en montrant une volonté d'être ensemble qui semble plus appartenir à l'habitude qu'au désir. Alexandre surtout, aussi central à l'organisation familiale puisse-t-il être, s'avère ainsi isolé de celle-ci. Sauf pour son fils, il ne semble entretenir de réelle relation avec personne. Tous autour de lui semblent être cantonnés dans l'attente qu'il resurgisse dans le monde avec une réponse à ce qu'il est venu chercher dans cet endroit éloigné et ensuite, avec le fruit de son labeur. Cette situation rappelle celle de la légende du moine du désert, à la différence qu'Alexandre n'est pas l'apprenti, mais nous le sentons, le maître censé porter le sens. Or, nous sentons qu'il attend lui-même, sans pouvoir se l'avouer, ce sens qui lui échappe.

Victor et Adélaïde quittent la scène, laissant Alexandre et le garçon seuls afin qu'ils puissent terminer leur soi-disant conversation. Avant de reprendre où il en était, Alexandre parle du moment où lui et Adélaïde ont trouvé la maison qu'ils habitent. Le garçon marmonne quelque chose quand le père affirme qu'il a tout de suite su, en voyant la maison pour la première fois, qu'il y serait bien jusqu'à sa mort. Alexandre assume son évocation de la mort.

La mort, précise-t-il, n'existe pas. La peur de la mort existe, elle, et c'est une peur atroce. Elle pousse souvent les gens à agir inconsidérément. Mais comme tout changerait si seulement nous cessions un beau jour d'avoir peur de la mort. (Tarkovski, 1986a, 0:18:40).

À cet instant, il est clair pour le spectateur que la peur de la mort l'habite, lui aussi, malgré sa tentative de la nier. Absorbé par son monologue, il ne prend pas non plus le temps de s'intéresser à la peur de son fils. Il revient ensuite au récit de la maison en demandant au garçon s'il aime celle-ci. Mais le garçon, se désintéressant de son père, s'en éloigne à quatre pattes, jouant à imiter un animal dans la savane. Nous avons l'impression que l'enfant peine à exister dans cette maison, dans ce monde qui ne semblait pas prêt pour l'accueillir, pour lui offrir une véritable place. Un état de fait que nous constatons également plus loin dans le film, alors que celui-ci est dans son lit, étrangement placé au milieu d'une chambre vide, totalement dépourvue de jouets ou d'évocations du monde de l'enfance. Le lit lui-même, avec ses barreaux, suggère une cage. Cette absence de l'enfant et de l'enfance dans le monde et les préoccupations de ses parents est d'ailleurs reprise tout au long du film, alors que l'enfant disparaît pour la majeure partie de l'intrigue. On en prend soin en l'excluant. En voix hors champ, alors que la caméra suit l'enfant dans son jeu d'animal sauvage, Alexandre reprend finalement son monologue sur le chemin que l'homme a emprunté, en y allant d'une tirade contre la modernité scientifique.

L'homme s'est toujours défendu, toujours envers d'autres hommes, contre la nature. Il a constamment violé la nature. En résulte une civilisation bâtie

sur la force, le pouvoir, la peur, la dépendance. Notre progrès technique ne nous a apporté que du confort, un genre de standard. Ainsi que des instruments violents afin de garder le pouvoir. Nous ne sommes que des sauvages! Nous utilisons le microscope comme des massues! Non, c'est faux, les sauvages ont plus de spiritualité que nous! Dès lors que nous faisons une percée scientifique, nous la plaçons au service du mal. Quant aux standards, un sage a déjà dit qu'est pêché ce qui n'est pas nécessaire. Si tel est le cas, notre civilisation est de part en part bâtie sur le péché. Nous avons atteint une discordance, un déséquilibre si tu veux, entre notre développement matériel et spirituel. Notre culture est déficiente. Je veux dire, notre civilisation. Essentiellement défectueuse, mon garçon! Peut-être aimerais-tu dire que nous devrions étudier le problème et chercher une solution ensemble. Nous le pourrions peut-être s'il n'était pas si tard. Trop tard, en définitive.

Mais comme je suis épuisé de ce discours! '*Words, words, words!*' Je sais au moins ce que Hamlet voulait dire. Il en avait assez des bavards. Tout comme moi. Mais pourquoi parlais-je ainsi? Si seulement quelqu'un pouvait arrêter de parler pour FAIRE quelque chose à la place! Ou au moins essayer! (Tarkovski, 1986a, 0:19:36).

Outre la critique de la modernité qui expose la vision du monde de Tarkovski, notons le mutisme de l'enfant qui, en contraste avec son père affalé sur lui-même, s'abandonne au jeu (auquel on le devine présent) dans le sous-bois. Le monologue d'Alexandre nous renseigne sur deux points importants de son raisonnement. Premièrement, le déséquilibre entre science et spiritualité semble s'inscrire en lui comme une espèce de paradoxe irrésoluble. Il déplore en effet le manque de spiritualité dans l'expérience de l'homme moderne, mais dit dans le même souffle que le progrès scientifique et ses applications violentes sont une fatalité et que rien ne pourra arrêter la destruction du monde. Il semble qu'Alexandre aimerait avoir la foi, ou avoir une vie spirituelle, mais il s'en déclare, ni plus ni moins, incapable, car il est rongé par la peur de répercussions désastreuses d'une science maîtrisée par des hommes sans foi. Il paraît ainsi enfermé dans le pessimisme et l'ironie, desquels nulle sortie n'est apparemment envisageable. Deuxièmement, on y apprend qu'il s'approche d'un point de rupture vis-à-vis de l'inaction et de la passivité auxquelles

son pessimisme l'a acculé. Il en appelle à l'émergence d'un « autre », d'un « quelqu'un », comme on prie pour l'arrivée d'un sauveur, quoique dans son cas, il semble plutôt s'agir d'un « faiseur », soit un homme qui saurait faire que l'humanité retrouve son sens. Pris dans l'impasse de sa propre parole, il ne semble pas s'imaginer qu'il pourrait lui-même agir, sortir de lui-même, et ainsi, devenir celui qui fait une différence en sortant de sa réserve, voire de son apathie.

Lorsqu'Alexandre termine son monologue, il réalise que le petit n'est plus avec lui. Il le cherche d'un regard inquiet, mais ne le trouve pas. Jouant à l'animal de proie, il surgit subitement derrière lui et saute sur le dos de son père qui, dans un réflexe d'autodéfense, le projette au sol. Réalisant qu'il a fait mal à son enfant, qui saigne du nez et regarde son père d'un air confus, Alexandre vacille et en s'évanouissant, dit : « Mon Dieu, qu'est-ce qui ne va pas avec moi? » (Tarkovski, 1986a, 0:22:20). Le nain dont Otto parlait plus tôt serait-il ainsi, pour Alexandre, son enfant? Nous comprendrons plus tard que son arrivée est venue enchaîner Alexandre dans un quotidien qui fait obstacle à son élévation intellectuelle. L'esprit de lourdeur pourrait donc fort bien prendre la forme du garçon – comme nous le constatons également dans la présence du facteur qui, en ce jour particulier, apporte à Alexandre des questions sensibles et difficiles, des questions qui exposent les contradictions du raisonnement d'Alexandre. La pesanteur de ces questions ne s'attache-t-elle pas à une prophétie de liberté? Comme on peut parfois le dire des questions « existentielles »? C'est en effet de la liberté d'Alexandre dont il s'agit ici, lui qui cherchait à se libérer des obligations et des engagements de la vie urbaine afin d'avoir tout l'espace d'affirmer sa pensée sans le regard pressant – pesant – de l'autre. Or, l'élévation qu'il souhaitait atteindre s'est avérée illusoire et l'avènement de l'enfant est venu l'enraciner dans le terrestre, l'humain. Le sang du garçon, blessé de sa propre main, semble lui faire prendre conscience que son fils est une personne bien réelle, à laquelle il fait du mal, et ce, exactement de la même manière que lui-même souffre d'un monde qui a perdu le contact avec la spiritualité, avec le Père des pères. Il aura

fallu une confrontation à une situation-limite (Jaspers, 1971, p. 21, Dufrenne, Ricoeur, 1949, p. 183) pour qu'il puisse enfin s'ouvrir au visage de l'autre et s'interroger sur sa présence. Chez Jaspers, le concept de situation-limite fait état de la tragédie de la découverte et de l'expérience de la finitude du monde – et de l'homme, ou de soi, en lui – qu'aucune connaissance ou technique ne saura nous délivrer et nous permettre d'accéder à un bonheur « sans mélange et sans fin » (Dufrenne, Ricoeur, 1949, p. 176). À cette première situation-limite, celle de la finitude, de la mort, d'autres situations secondaires sont considérées et peuvent être vécues à différents moments de l'existence. Elles sont, entre autres, la souffrance, le combat, la faute, la culpabilité, l'impossibilité de compter sur le monde, le hasard, etc. (Dufrenne, Ricoeur, 1949, p. 183, Jaspers, 1971, p. 21). Nous pouvons dire qu'elles se manifestent quand nous faisons l'expérience de l'inconnu ou de quelque chose d'insoluble, créant une perte de sens devant laquelle nous devons nous repositionner sans délai ou sans l'aide d'un tiers ou d'une médiation. Deux voies peuvent être empruntées face à la rencontre d'une situation-limite, soit celle de la vivre comme un obstacle qui empêche toute liberté et soumet l'être à sa condition de naissance, à la fatalité de sa simple corporéité, ou d'assumer cette rencontre de sa finitude comme étant voulue et à partir de laquelle on peut chercher à devenir soi-même. Cette prise en charge se ferait dans un geste de communication authentique entre sa liberté et celle d'autrui. Il impliquerait ainsi de transcender la situation, c'est-à-dire de dépasser sa réalité objective dans un mouvement de pensée vers la subjectivité (Dufrenne, Ricoeur, 1949, p. 33-34) avant de retourner au monde, différemment. Soulignons enfin que « Little Boy » était le surnom qui fut donné à la première bombe atomique qu'on lâcha sur Hiroshima dans le but de mettre fin à la Deuxième Guerre mondiale. L'analogie entre le nom de l'enfant et celui de la bombe prend alors une symbolique particulièrement forte dans le séisme interne qui s'installe chez Alexandre. L'arrivée de la vie, comme celle de la perte de celle-ci, change le monde de celui qui en fait l'expérience et avec eux, fait perdre une naïveté face à l'existence. Le garçon d'Alexandre a changé sa vie, lentement, et avec beaucoup de résistance. Or, cette

scène où il blesse l'enfant retentit comme l'atteinte d'une limite qu'on pensait plus loin.

2.4 Première séquence de rêve (0:22:20).

Dans son évanouissement, Alexandre fait le premier de trois rêves. Ils ont en commun d'être les seules séquences à être présentés en noir et blanc. D'autres scènes du film, qui sont en demi-teintes, décolorées jusqu'à en devenir presque noires et blanches, seront interprétées un peu plus loin comme des états de rêverie, comme des songes qui se glissent entre l'éclairage de la réalité et l'obscurité du rêve. Mais dans ce premier rêve, nous ne voyons qu'un long déplacement de caméra qui, dans un mouvement vers le bas, filmant le sol, montre l'étroite rue d'une ville abandonnée, jonchée de débris, dont une voiture renversée. On y devine une ville évacuée, ruinée par ce qu'on imagine être une catastrophe. Le plan se termine sur une vitre dans laquelle se reflète le ciel, mais qui est entachée par ce qui semble être du sang. Il ne pleut pas, mais beaucoup d'eau coule dans la rue, comme si une canalisation s'était brisée non loin. Nous n'entendons que l'eau qui coule et un chant étrange, lointain, mais invitant, qui détonnent avec l'image inhospitalière de cette ville fantôme. Ce chant est récurrent tout au long du film, comme un appel énigmatique qui l'attire hors du sillon creusé par l'habitude. L'image de la ville est forte pour convier le monde affectif dévasté et l'angoisse d'Alexandre. S'il y avait de l'espoir dans le geste de planter un arbre mort avec une promesse qu'il pourrait revivre avec la foi en des soins méthodiques, il n'y a rien ici qui laisse présager une issue possible. C'est la catastrophe, l'inhabité, la mort imminente qui reflète les conséquences du narcissisme d'Alexandre et de sa quête de pouvoir.

2.5 La fête : éclairage sur les dynamiques relationnelles familiales (0:23:30)

Après avoir exposé le tourment intérieur d'Alexandre dans les séquences précédentes, le film s'intéresse aux dynamiques interpersonnelles qui relient les personnages. L'inconfort que Tarkovski nous a fait sentir, il nous le montre ici. Nous ne savons pas combien de temps Alexandre est resté inconscient, dans quel état il s'est réveillé ou comment il est rentré à la maison. Toujours est-il qu'au plan suivant, nous le retrouvons dans le quotidien de sa demeure, où il semble avoir retrouvé tous ses esprits et que personne ne semble avoir eu connaissance des événements. Il regarde un livre d'icônes russes que Victor vient de lui offrir et s'extasie devant le raffinement, la sagesse et la spiritualité que les images évoquent. Il en apprécie la naïveté enfantine et la profondeur des sentiments qui s'expriment dans une pureté virginale. Il découvre en ces images une prière. Il déplore que ces connaissances soient maintenant perdues et qu'on ne sache simplement plus prier de nos jours, donnant ici suite au sentiment évoqué lors de la scène précédente. Ici, il se laisse par contre toucher, ou plutôt effleurer à ce point-ci du récit, par le sentiment religieux, comme s'il rencontrait en ces icônes les maîtres qui lui manquaient pour trouver la clé qui manque à ce que son œuvre atteigne le niveau qu'il souhaite, mais qu'il semble, à la lumière de ses commentaires nostalgiques, avoir abandonné.

Alors qu'Alexandre contemple les images et les commente à voix haute, Victor, plutôt que de s'intéresser à l'expérience de son ami, cherche à partager à quel point sa journée a été merdique et le fait qu'il en a perdu le contrôle. À son tour, Alexandre, ne faisant pas attention à Victor, le remercie du cadeau et du vin qu'il a apportés. Victor le relance en lui demandant s'il a déjà eu l'impression que sa vie était un échec. Encore une fois, plutôt que de s'intéresser aux raisons qui poussent son ami à poser cette question, il entre dans un monologue, laissant Victor derrière. Il réfute d'abord

avoir déjà eu un tel sentiment, mais du même souffle, il dit que oui, à savoir avant l'arrivée de Petit Homme. C'est ici qu'Alexandre dit qu'il s'est grandement attaché à son enfant, au point où ça l'embête. Il a fait des études avancées afin d'accomplir une grande œuvre intellectuelle, mais en choisissant d'avoir un enfant, il s'est lui-même enchaîné à un quotidien qui fait obstacle à ses visées. Il dit par ailleurs être heureux. Ce *l'aius* est encore une fois paradoxal alors qu'il dit à la fois aimer et détester sa situation, nous plaçant dans une impasse, qui consiste dans la question de savoir s'il a le sentiment que sa vie est un échec, ou pas. Constatons à tout le moins qu'Alexandre se garde jusqu'ici d'entrer réellement en relation avec qui que ce soit, ne laissant paraître qu'une façade en apparence implacable.

Adélaïde joint soudainement la discussion en soulignant combien Alexandre était un excellent acteur et qu'elle ne comprend pas il ait tout abandonné. Pour elle, le théâtre est « tout ». Alexandre rétorque que le théâtre n'est pas tout et qu'elle se méprend sur le succès qu'il a, en effet, abandonné. Il précise dans cet échange qu'il a arrêté quand il a pris conscience qu'il ne jouait plus sur scène, qu'il devenait ses personnages sans discernement et que par conséquent, il s'aliénait son être propre. En somme, le fait d'imiter quelqu'un d'autre, de jouer des émotions qui n'étaient pas les siennes l'a amené à se sentir coupable. Par-dessus tout, enchaîne-t-il, il était honteux d'être honnête sur scène. Il voyait son égo se dissoudre dans ses rôles et n'aimait pas ça. Il y avait dans cette confusion, pour lui, quelque chose de péché. Et dans cet état de dévotion à l'autre, quelque chose de « féminin » et de « faible ». Trouve-t-il péché de porter en lui quelque chose de la féminité qui s'opposerait au (soi-disant) masculin qu'il représente et qui devrait être absolument raisonné, contrôlé et puissant? La sentimentalité s'opposerait-elle en lui à un idéal de rigueur intellectuelle? Nous n'aurons pas plus de renseignements sur sa pensée, car une dispute survient quand Adélaïde, piquée par le dernier commentaire d'Alexandre, lui reproche d'avoir arrêté le théâtre simplement parce qu'elle l'aimait en tant qu'acteur – autrement dit pour la vexer, la contrarier. Cette scène est importante en ce qu'elle confirme le besoin, chez

Alexandre, d'être reconnu comme le pivot de son monde et non à titre de représentant du monde de l'autre. Jouer les autres, n'être aimé que lorsqu'il n'est pas lui-même, se trouver pris dans ses avatars fictifs : tout cela, la prééminence de l'étranger en lui-même, lui était devenue intolérable. Peut-être avait-il le sentiment qu'on ne voyait plus Alexandre lorsqu'on s'adressait à lui, mais ses personnages, comme Mishkine ou Richard III? Et inversement, qu'il en était venu à s'adresser aux autres sur la base d'une expérience affective qu'il sentait aliénée de la sienne propre? Dans le film, il semble en tout cas que c'est cette prise de conscience qui lui a fait prendre la décision de quitter le monde du théâtre au profit d'un lieu, plus isolé, où il pourrait se réaliser non pas en tant qu'acteur, mais pour et par lui-même. Ce refus de l'étrangeté et dans une certaine mesure, de l'altérité nous donne à penser que ses choix étaient, jusqu'à l'apparition de l'enfant, dictés par une sorte de rêve de totalisation. La référence à Alexandre le Grand, mentionnée plus tôt, trouve ici son sens, en ce qu'il cherchait lui aussi sa réalisation loin de chez soi.

Un nouveau parallèle se dresse ici avec le Zarathoustra de Nietzsche (2006, p. 39) qui, dès le départ, dépeint la transformation de l'esprit en trois étapes : à savoir que l'esprit devient chameau, puis lion, pour s'achever en enfant. Selon le philosophe, le chameau demande à être chargé des plus lourds fardeaux et à ce titre, évoque le héros qui s'abaisse pour faire souffrir son orgueil. Une fois l'esprit ainsi chargé du plus grand poids, il le porte jusqu'au désert. C'est une fois rendu là, lorsqu'il se met à retrouver sa liberté et à redevenir maître de lui-même, que le chameau devient lion, c'est-à-dire qu'il se prévaut du droit sacré du « *non* ». Le devoir du premier devient ainsi la volonté du second. Il est alors capable de créer du nouveau, sans égards au devoir et au respect. Vient ensuite l'enfant, celui qui se laisse prendre par le jeu, sans s'obnubiler de lui-même ou devenir obsédé par sa propre autoréalisation. L'enfant (par exemple l'enfant qui précisément, joue) se laisse prendre par le jeu, se laisse appeler, transformer, engager dans l'objet de son intérêt. « L'enfant est innocence et oublié, un recommencement, un jeu, une roue, roulant d'elle-même, un premier

mouvement, un « oui » sacré. » (Nietzsche, 2006, p. 41). On peut invoquer Nietzsche, ici, pour faire image du parcours d'Alexandre, de qui on pourrait dire qu'il était chameau lors de sa carrière d'acteur, sur le fil de laquelle il se laissait charger par l'être de ses personnages et ainsi, reconnaître et saluer au travers de ses interprétations. Il a chargé son esprit des plus lourds sentiments humains, il s'est vêtu des habits des plus grands héros, mais il ne jouait plus. Il est ensuite, pouvons-nous penser, parti dans le désert de son île isolée pour y devenir un lion, pour refuser la charge et créer à son tour une liberté nouvelle. Une liberté qui consiste à repousser le devoir qui lui incombait en tant qu'acteur. C'est de cette vie élevée qu'il a le fantasme et dont il parle. De cette existence au cours de laquelle il pourrait accomplir une œuvre retentissante qui changerait le monde. Dans sa maison, il a donc dit non, en quelque sorte, à ce qu'il comprend comme la volonté des autres, de tout ce qui tombe sur lui comme une contrainte, comme une charge pour laquelle, certes, il excelle, mais qu'il n'arrive pas à s'approprier, à faire sienne.

Incidentement, c'est l'arrivée de son enfant qui viendra l'empêcher de rugir avec la force qu'il voulait. C'est précisément, selon notre lecture, cette troisième transformation du lion vers l'enfance qui, nous le verrons, est mise en scène par Tarkovski dans son film. À la fin de la scène, Adélaïde se plaint qu'Alexandre l'a séduite, sortie de Londres pour l'emmener dans un endroit isolé pour finalement l'abandonner. Elle avance, dans un rire difficile à interpréter, à la fois amer et fier, qu'elle aimait être la femme d'un grand acteur. Subtilement, Tarkovski introduit pour la première fois du film la notion de sacrifice. Adélaïde n'a-t-elle en effet pas délaissé une vie qui était, semble-t-il, centrée sur le théâtre londonien, sur un monde taillé sur mesure pour elle, afin de suivre le grand homme qu'était Alexandre? N'a-t-elle pas sacrifié une vie qu'elle aimait, afin de se rapprocher de son brillant et acclamé mari, et ce, dans l'espoir de s'élever avec lui et de créer un avenir meilleur? Seulement, elle a sacrifié ce qui la définissait, le lieu où elle s'épanouissait, pour l'œuvre d'un autre et le sacrifice a –de toute évidence– échoué. Plutôt que d'accéder à une plus grande

intimité, à un amour amplifié, à l'érection d'une œuvre commune, elle s'est fait écarter et reléguer dans un rôle de spectatrice, de protagoniste jamais invitée au travail de son mari. C'est dans cet esprit qu'on peut penser que son sacrifice a échoué et qu'elle s'en est trouvée appauvrie – n'ayant plus ce qu'elle voulait et ne désirant plus qu'elle avait en dehors de ce que le film présente comme les vestiges d'une personnalité figée et souffrante. Jean-Luc Marion (2014) souligne à cet égard que le sacrifice n'est pas un contrat avec l'autre, auquel il est adressé et qui le lierait à un devoir de réciprocité. Autrement dit, le sacrifice ne relève pas d'un système économique à l'intérieur duquel un retour d'égle valeur (ou plus) est dû et attendu. Un sacrifice, en l'occurrence, peut ne pas être accepté par son destinataire. Auquel cas une déliaison entre soi et l'autre risque d'intervenir précisément là où une rencontre ou un rapprochement était désiré. Dans *Le sacrifice*, on peut d'ailleurs se questionner sur les conditions de cet apparent échec.

Adélaïde, comme nous l'avons dit, ne semble pas avoir d'identité propre, outre le fait d'être la femme d'un homme admiré et ainsi, de briller de la réussite de l'autre. Son sacrifice, en ce sens, est, peut-on penser, resté tourné vers elle et somme toute, assez peu vers Alexandre – l'homme avec lequel elle vit et non l'acteur. En accomplissant ce sacrifice, il est donc probable qu'elle ait laissé Alexandre emprunter une nouvelle voie, une voie sur laquelle elle ne l'accompagnerait pas. De sorte qu'en se séparant de sa vie d'acteur, Alexandre s'est trouvé séparé de sa femme, qui a tout abandonné pour suivre le virtuose en mutation et ainsi, s'est de son côté retrouvée dans une maison, un couple et une forme d'existence à laquelle elle n'arrive plus à s'identifier. Elle transposera l'esthétisme de son ancien monde dans le nouveau, mais sous une surface bien vernie, nous sentons qu'elle maudit cette vie. Même si Alexandre a continué de briller dans sa nouvelle carrière, Adélaïde, qui ne semble pas intéressée à la comprendre, est désormais loin de la vie qu'elle appréciait et qui faisait sens pour elle, n'en a rien retiré et s'en trouve appauvrie. De fait, elle se plaint qu'Alexandre l'a abandonnée quand il s'est retiré du théâtre, qu'elle n'a jamais cessé de considérer

comme étant « tout ». Ce qu'elle a sacrifié, il semble ainsi, un peu paradoxalement, qu'elle n'était pas prête à s'en défaire. Elle se trouve donc dans une espèce de vide. Et inversement : nous pouvons dire qu'Alexandre a en quelque sorte sacrifié Adélaïde lorsqu'il s'est installé, loin de la ville, dans son bureau comme dans une citadelle pour plancher sur une œuvre dans le projet de laquelle il n'y avait visiblement aucune place pour elle. Alexandre a en effet laissé Adélaïde à sa souffrance et dépourvue de repères dans un monde fermé et silencieux à l'intérieur duquel elle paraît désaffiliée et apathique malgré une vitalité de surface.

2.6 La carte et la vérité (0:30:45)

La scène est interrompue par l'arrivée d'Otto qui approche péniblement de la maison avec un immense cadre installé de façon bancal sur une pédale de son vélo. Le cadeau du facteur est une carte de l'Europe datant de la fin du 17^e siècle. Adélaïde et Victor peinent à croire que l'impressionnant ouvrage est authentique. Alexandre, gêné, dit que c'est un cadeau qui a beaucoup trop de valeur. Il commence à dire qu'il comprend que ce n'est pas un sacrifice, mais il se fait couper la parole par Otto qui dit que c'est, bien au contraire, bel et bien un sacrifice, que tout don se doit d'en être un. Alexandre dit, en parlant de la carte, que ça devait être bien de vivre à l'époque où l'on se faisait une telle représentation du monde, si éloignée de la vérité. Il dira en même temps que les cartes modernes n'ont probablement rien à voir avec la vérité non plus. Il refuse de voir et d'accepter la vérité comme une *vérité nécessairement située*, c'est-à-dire incarnée et vécue par un être à la fois fini (mortel) et inachevé (transitif, historique). Alexandre est ainsi un cartésien qui s'ignore, qui cherche dans les idées, la culture, la connaissance et l'éloignement géographique ce qu'il lui faut

pour s'orienter, et ce, tout en n'arrivant pas à *mettre en œuvre la vérité* (dont il désespère pourtant). Une vérité de nulle part ou ex nihilo est impensable. Elle est comme les cartes : située et assignée à un certain contexte, une certaine quête, une certaine situation dans l'être. L'épisode de la carte est bref, mais il nous donne un indice de plus sur la manière quelque peu naïve, pourrait-on dire, qu'a Alexandre de se représenter les choses. Une carte d'une autre époque donne une vision du monde qui est la plus près des connaissances de ses créateurs. Le temps avançant, cette vision devient inévitablement caduque, remplacée par une nouvelle, plus complexe. En affirmant que nos cartes modernes sont probablement aussi loin de la vérité que les anciennes, Alexandre transporte non seulement le doute sur le temps présent, mais sur sa propre manière de concevoir le monde et d'interpréter la réalité. L'inscience des anciens devient la sienne, aujourd'hui, et le tableau, la représentation de son propre égarement alors qu'il vit les choses du dehors, détaché du monde dans lequel il est pourtant et par définition irrémédiablement engagé. Ses commentaires sur la vérité suscitent ensuite un débat intéressant entre Otto, Victor et lui. « Quelle vérité? », questionne ainsi Otto sur l'évocation d'Alexandre. « La vérité! Qu'est-ce que la vérité? », renchérit Victor. « Il n'y a rien de tel que la vérité », ajoute Otto, qui prend pour exemple une coquerelle qui avance sans cesse sur une assiette ronde, sans réaliser qu'elle tourne en rond. « Comment pouvez-vous savoir ce qu'une coquerelle pense? Ça pourrait aussi être un genre de rituel pour elle. », ajoute Victor. « Ça pourrait bien! Tout pourrait être! Mais après nous sommes pris avec cette vérité » (Tarkovski, 1986a, de 0:35:32 à 0:37:01), conclut Otto. Les trois hommes nous montrent ainsi trois positions sur la vérité, soit : celle qui est cachée et doit être trouvée (et retrouvée) (Alexandre) ; celle où il n'y a pas de vérité, mais de l'expérience subjective (Otto) ; et celle où la vérité est celle que nous créons à partir d'observations et de manipulations empiriques (Victor). Tarkovski voulait-il préparer l'auditeur à ouvrir ses horizons pour ce qui suivra, pour le déploiement du monde subjectif d'Alexandre? Le thème de la vérité était important pour le réalisateur. Pour lui, en tant qu'artiste, la vérité est ce qui advient après une lente gestation de son

rapport à sa situation. Elle viendrait dans des moments de perception qui permettent à l'artiste de communiquer sa foi aux autres par l'entremise de sa création. (Tarkovski, 2012, p.54-55). Or, durant cette scène, Alexandre arrive à entrer en contact avec l'altérité qui, grâce à la carte, arrive à transmettre sa vérité, qui à son tour questionne la sienne. L'œuvre des ancêtres crée un lien spirituel entre leur monde et celui d'Alexandre et contribue à la gestation de sa vérité. Pendant ce temps, Otto et Victor se cantonnent dans des postures opposées – subjectivisme versus objectivisme – qui n'arrivent pas à créer de lien. Il est ici particulièrement intéressant d'observer comment les deux hommes sont, à peu de choses près, vêtus de la même manière, appuyant que l'un est l'antithèse de l'autre. L'image est intéressante pour penser le schisme métaphysique moderne (depuis Descartes) entre sujet et objet, émotion et raison, amour et intellect. Bernd Jager avançait que l'important n'est pas d'arbitrer la dichotomie et de faire triompher un versant de l'affaire au détriment de l'autre, mais plutôt la possibilité de pivoter, de passer de l'un à l'autre en intégrant leur altérité et leur complémentarité. La tâche d'Alexandre, en ce sens, se présente comme une tâche cosmique (unir l'homme et la femme, le vieil homme et l'enfant, l'émotion et l'intellect, la ville et la campagne, le moderne et l'ancien, l'objectif et le subjectif, le ciel et la terre, l'homme et son Dieu, la réalité et la fiction et ainsi de suite). Pris dans ce monde chaotique qui se déploie devant lui, ne sachant pas où il se situe, il doit trouver le seuil qui lui ramènera l'équilibre et (via ?) la présence de l'autre.

À la fin de la discussion, Alexandre constate que Petit Homme n'est pas présent et part à sa recherche. En son absence, Otto, à l'invitation de Victor, parle de sa collection d'incidents incroyables et surnaturels, mais vérifiés comme étant vrais. Son récit se termine sur un évanouissement théâtral qui ne semble convaincre personne. Victor va voir comment il va, mais sans grande conviction. En se relevant, s'assoignant péniblement, le facteur dira qu'un ange maléfique l'a touché alors qu'il passait par là. Victor signifie qu'il n'est pas amusé, ce à quoi Otto répond que ce n'était pas une plaisanterie. « Nous sommes aveugles, nous ne voyons rien » (Tarkovski, 1986a,

0:46:28), disait-il un peu plus tôt. Après avoir posé le problème philosophique de la vérité, Tarkovski introduit un monde de croyances surnaturelles, mystiques. Ce déplacement du regard de la vérité vers la croyance nous conduit plus profondément dans le questionnement de nos a priori et prépare l'auditeur à faire l'expérience d'un monde qui va au-delà du réalisme des adhésions fonctionnelles du quotidien situé dans des traditions. Ici, le cinéaste nous invite dans l'incertain, dans la foi et dans l'espoir – en tout cas dans autre chose que des certitudes ou des absolus. Il nous mène subtilement vers un espace de transcendance où nulle connaissance ou savoir n'est (complètement ou toujours) utile et où la maîtrise elle-même, parfois, n'est pas souhaitable. Nous pouvons juger Otto comme un type étrange, voire un illuminé et rejeter son apport. Nous pouvons aussi nous permettre, et c'est ici une des plus belles portes du cinéma, de prendre le risque d'aller à sa rencontre et de nous prêter au jeu qu'il propose. Incidemment, cette scène de la rêverie d'Alexandre, où il est lui-même absent, semble nous montrer la représentation que ce dernier se fait du facteur, libéré de ses propres croyances. Il « joue » ainsi avec ses imaginaires et se laisse inviter dans le monde de l'autre. Il y trouve une autre manière d'habiter le monde, qui lui ouvre un horizon plus vaste et une nouvelle manière d'interroger le sens de l'existence. Il semble y voir un pendant plus sensible et intuitif du monde que le facteur n'a apparemment pas honte d'exposer. Rappelons qu'il disait avoir quitté le théâtre en partie parce qu'il trouvait trop « féminin » et « faible » de s'exposer (comme un autre) au théâtre, alors qu'ici il rencontre un personnage qui ose apparaître ainsi dans le quotidien, fort de ses convictions hors du commun. La proposition de Paul Ricœur sur le mythe d'Œdipe nous apparaît pertinente :

Le voyant est aveugle, quant aux yeux de la chair, mais il voit le vrai dans la lumière de l'esprit. C'est pourquoi Œdipe, voyant la lumière du jour, mais aveugle sur lui-même, n'accèdera à la conscience de soi qu'en devenant lui-même le voyant-aveugle : nuit des sens, nuit de l'entendement, nuit du vouloir : plus rien à voir, plus rien à aimer, plus rien dont on puisse prendre joie. « *Cesse d'être un maître, décoche durement*

Créon, la maîtrise que tu exerças toute ta vie ne t'est plus d'aucun secours » (Ricœur, 1965, p. 539).

Ainsi, dans cette scène, Alexandre, absent, est aveugle, pourrait-on dire, à ce qui se passe. C'est ici et dans la perte de soi-même qu'il découvre une intimité à ce qui l'habite, dans l'ailleurs d'une identité à explorer en dehors des registres de la maîtrise, de la connaissance ou de la puissance. Il se perd volontiers, à la recherche de l'enfant qu'on a oublié – l'image est importante ici –, se blesse en s'arrachant à son monde pour donner libre cours à un imaginaire qu'il taisait auparavant à tout prix. Il se donne à voir autre chose, il se redonne, peut-être, un instant d'enfance perdue.

Incidentement, la scène suivante est le pivot autour duquel tout bascule. Nous voyons d'abord Maria qui, libérée de ses tâches, s'éloigne vers la brume dans le jour tombant. Au plan suivant, Julia polit les verres à vin lorsqu'un grondement commence à se faire sentir. Rapidement, le bruit devient assourdissant et la maison tremble, lorsque nous devinons que des avions à réaction volent tout près de la maison. Julia, Marta, Adélaïde et Victor s'affolent. Otto, lui, est toujours assis au même endroit (que lors de la scène précédente) et ne semble aucunement énervé. Il regarde une grande cruche de lait tomber et se fracasser sur le plancher, sans broncher. Alexandre n'est pas présent dans la scène, toujours à la recherche du petit, alors que personne ne semble le chercher, lui.

2.7 La terreur et la promesse (0:45:56)

On entre ensuite de plain-pied dans la phase subjective de la prise de conscience d'Alexandre. L'image est maintenant en demi-teinte et le demeurera pour les 70

minutes suivantes, à l'exception de deux brèves séquences de rêves. Nous comprenons cet état de conscience comme étant un état de rêverie, entre l'éveil et le rêve. Gaston Bachelard, grand penseur de la rêverie, ouvre une distinction entre les rêveries de projets et les rêveries qu'il disait cosmiques :

Les rêveries cosmiques nous écartent des rêveries de projets. Elles nous placent dans un monde et non dans une société. Une sorte de stabilité, de tranquillité, appartient à la rêverie cosmique. Elle nous aide à nous échapper du temps. C'est un état. (Bachelard, 1965, p.13)

C'est d'abord dans une telle rêverie que nous plaçons Alexandre dans cette œuvre. Cette phase nous plonge dans le monde intime d'Alexandre et nous fait voir la réalité telle qu'il se la représente. Les images poétiques y sont nombreuses et déploient devant nous le monde métaphorique qui constitue son processus d'éveil et de prise de conscience. Affecté par le cataclysme d'une guerre nucléaire imminente, Alexandre s'enfonce dans une profonde réflexion. Devant le caractère inconcevable de cette guerre, la vitalité de son monde se perd et les couleurs se délavent dans un camaïeu qui révèle à Alexandre les teintes du monde qu'il a créé. Nous ne savons pas encore si une guerre nucléaire est bel et bien déclarée. Certes, des avions à réaction sont passés près de la maison et tous l'ont senti, mais la suite, nous le croyons, appartient essentiellement à l'expérience subjective d'Alexandre qui y trouve l'expression de la situation qu'il a créée. Le passage des avions de guerre et les images de dévastation qu'il suscite ont d'ailleurs un tel retentissement dans son expérience qu'il semble basculer dans un état de conscience parallèle. Une conscience angoissée, terrifiée même, où les mots n'ont plus de portée. Quelque chose vient de faire effraction, de le saisir. Et va encore le hanter.

Le premier plan de cette séquence nous montre Alexandre devant une réplique en miniature de sa maison, gisant dans la boue, avec sa « vraie » maison en arrière-plan. Il est manifestement inquiet de cette apparition. Il cite alors le Macbeth de

Shakespeare, lorsqu'il voit le fantôme de Banquo (Shakespeare, 2020), qu'il a tenté de faire assassiner sans succès, occuper sa place autour de la table. Il demande alors aux seigneurs présents : « Qui de vous a fait ça? Les seigneurs. » (Tarkovski, 1986a, 0:46:32). Macbeth tente alors d'accuser les autres de ce qu'il a lui-même fait. Alexandre, qui regarde le modèle réduit et sa vraie maison en arrière-plan, semble en effet voir un inquiétant fantôme, tellement il ne comprend pas cette situation. Apparaît alors Maria qui est en route pour chez elle. Elle informe Alexandre que la maison a été faite par Petit Homme pour son anniversaire. L'enfant, en faisant une reproduction pour son père, souligne ainsi l'importance que la maison a dans l'organisation psychique d'Alexandre et de la sienne. Il redonne à son père ce qu'il lui a offert, ce qui représente aussi une nouvelle manifestation d'un sacrifice. Alexandre pourrait alors être dans sa maison et la regarder à la fois, générant une mise en abîme velrtigineuse et signifiant un enfermement dans ce qui devait être une ouverture heureuse sur le monde. La maison est centrale, car elle représente le désir d'Alexandre, un soi-disant désir d'altérité face à sa vie citadine, au théâtre, qui finalement a pris la forme d'une idée fixe, d'un désir du même ou de continuité avec soi. Le petit garçon offre à son père un symbole de son enfermement, plutôt qu'un cadeau qui pourrait porter la marque de sa propre altérité et ouvrir un dialogue créateur de lien. De plus, la maison modèle ouvre la réflexion de son habitation et des dynamiques interpersonnelles qui pourraient s'y déployer. Par l'angoisse manifeste du maître des lieux devant ce spectacle qui représente son « œuvre » familiale, nous comprenons avec lui la désolation mortifère qui les habite.

Dans la scène suivante, nous voyons le garçon dans son lit. On entend une musique de flûte japonaise. La référence à la culture japonaise traverse le film sans que la raison en soit explicitée. On comprendra qu'Alexandre (et son fils) l'apprécient, sans plus. Cette esthétique zen apporte un élément spirituel à un monde qui a du reste perdu sa religion. Alexandre ne connaît pas Dieu, mais il semble puiser dans cette culture orientale un ailleurs qui en fait office. Il se réveille et s'assoit prestement

quand il entend hors champ une voix d'homme (Otto) qui demande s'il peut entrer et celle de son père qui acquiesce. Il ne sortira pas de son lit et nous ne le reverrons pas pour un moment, mais on nous rappelle ici sa présence et on nous signifie qu'on ne le cherche plus. Un saut s'est effectué entre la scène extérieure et cette scène intérieure. Dans le bureau d'Alexandre, Otto et lui observent le tableau « L'adoration des mages », de Léonard de Vinci. Otto dira qu'il trouve l'œuvre sinistre et qu'il a toujours été terrifié par de Vinci avant de repartir non pas par la porte de la pièce, mais par le balcon où une échelle semble se trouver. Alexandre, maintenant seul face à la peinture, s'en approche. Comme spectateurs du film, nous voyons d'abord son visage inquiet se réfléchir dans la vitre qui recouvre l'image. Le foyer change pour révéler Marie qui tient son enfant et reçoit les cadeaux des mages. Elle apparaît saine et sereine dans une blancheur lumineuse qui détonne sur le fond obscur, chaotique et urgent de la toile. L'enfant et sa mère, figure par excellence de l'hospitalité et de l'accueil inconditionnel dans le monde chrétien, semblent instaurer le calme dans un monde désordonné et brouillon. Alors qu'il s'approche de la toile, le son de la télévision se fait entendre en sourdine. On y confirme la guerre et la voix appelle la population à être courageuse et à agir de manière ordonnée et organisée, à ne pas céder à la panique au milieu du chaos de la guerre. Ce qu'on entend vient pour ainsi dire donner voix à ce qu'on voit dans l'image. Après avoir arrêté la musique, Alexandre descend sans avoir entendu la diffusion et trouve tout le monde absorbé par la télévision. S'y trouve aussi Otto, qui vient pourtant de descendre par la fenêtre, soulignant encore que nous nous trouvons au milieu d'une mise en scène qui n'appartient pas à l'espace-temps normal. Tous sont tétanisés par les mots qu'ils entendent et ignorent Alexandre qui se joint à eux. Même Victor, visiblement irrité, refuse de lui accorder de l'attention quand il s'adresse directement à lui. Quand le signal de la télévision s'arrête, seule Adélaïde s'active et demande à quelqu'un de faire quelque chose. La caméra se tourne doucement vers Alexandre, qui regarde maintenant par la fenêtre d'un air pensif. « J'ai attendu ce moment toute ma vie » (Tarkovski, 1986a, 0:56:25), dira-t-il, nous ramenant au dialogue du début lors duquel

Otto disait qu'on est tous en attente de quelque chose, d'un événement donneur/porteur de sens.

L'instant suivant nous montre Adélaïde entrer dans une impressionnante crise de nerfs qui exprime l'émotion qu'elle contenait depuis trop longtemps. La cruauté et le cynisme dans lequel elle s'était réfugiée s'estompent devant la peur, le mal et la détresse. Elle implore les hommes de dire quelque chose et les exhorte à faire quelque chose. Elle s'effondre dans les bras de Victor, l'implorant de son nom et lui disant que lui, au moins, devrait agir. Il l'enlace et tente de la calmer. On constate combien cette femme est dévastée et souffrante. Elle dit ensuite que tout est de sa faute à elle et que ce qui arrive est son châtement. On voit alors Alexandre réagir et être très inconfortable. Mais plutôt que d'aller vers sa femme, il se dirige vers Otto pour se servir un verre. Elle crie ensuite à Alexandre, lui demandant si seulement il comprend. Comprendre quoi? Il semble que c'est toute la façade de leur château de verre qui s'écroule pendant ce moment. Le spectateur, qui visionne le film, sent d'ailleurs cet effondrement, dont il est à la fois convaincu de la réalité et tiraillé par l'étrangeté. Au fond, Alexandre est si peu « dans sa vie » qu'il cherche « le bon » quotidien, mais de ce fait, se l'aliène, parce que tout lui apparaît étranger, angoissant. Dans le quotidien, il n'est plus chez lui, dans l'ordinaire, le stable, le familier. C'est d'ailleurs un trait du film, qui rompt d'emblée et tout du long avec la familiarité – même pour le spectateur. Pour Alexandre en effet, il n'y a plus rien de « normal »... À trop chercher l'extraordinaire, il a littéralement perdu pied. Il s'est lui-même rendu étranger. Tout ce qui demeure dans le couple, à ce moment, est l'enfant qu'Adélaïde appelle vers elle, mais dont Victor refuse la présence, sous prétexte qu'il dort et gagne à ne pas être réveillé dans un tel chaos. Adélaïde implore Alexandre une dernière fois, hurlant qu'elle ne peut plus en tolérer davantage, lorsque Victor lui injecte un sédatif. Il donnera également une injection à Marta malgré elle, puis à l'enfant, pour s'assurer qu'il ne se réveillera pas. Julia, Otto et Alexandre refuseront d'en prendre. Est-ce qu'Alexandre réalise à ce moment-là le sacrifice que sa femme a fait pour le suivre?

Tarkovski nous montre une femme soumise aux hommes, une femme sacrifiée qui, malgré sa puissance, ne peut agir d'elle-même. Anne Dufourmantelle offre ce passage éclairant sur la situation d'Adélaïde :

En quoi la femme sacrificielle, en tant précisément qu'elle est femme, nous permet-elle de comprendre la nécessité et le ressort intime du sacrifice en Occident ? La femme n'est pas sacrificielle parce qu'elle *est* une femme, mais parce que le destin de la féminité s'y engouffre d'une certaine façon sans retour, sans écho, avec une puissance de refoulement qui me semble emblématique du temps sécuritaire dans lequel nous sommes collectivement entrés. (Dufourmantelle, 2007. p.11)

C'est donc tout le refoulé, c'est-à-dire les promesses non tenues, l'insatisfaction de l'exil et un indicible état dépressif, qui resurgit en ce temps de crise où toute sécurité, semble-t-il, a disparu. Alexandre constate avec horreur et impuissance la souffrance qu'il a infligée à sa femme au nom de son importance, de son génie, de son prétendu savoir. En ces instants de solitude, il semble commencer à comprendre qu'il n'était justement pas seul et que son isolement a impliqué, présupposé le sacrifice des autres. Il sort alors et va en direction de l'eau, mettant une certaine distance entre la maison et sa position à lui, puis se retourne pour la contempler. Nous ne voyons pas la maison, mais seulement Alexandre nous regardant dans un plan intersubjectif, comme s'il voyait pour la première fois l'altérité qui existe dans cette maison et qui peut exister sans lui. Cette dernière, grâce au recul qu'il prend, n'est plus une extension de lui-même et la rencontre de ce non-moi libère les liens entre les autres, qui ne sont alors plus immédiatement rattachés à son désir et partant, les prisonniers de son projet égoïste.

Au plan suivant, nous voyons Adélaïde allongée, calme, se demander pourquoi nous faisons toujours le contraire de ce que l'on veut. Elle dit ainsi avoir aimé un homme, mais en avoir épousé un autre. Elle continue :

Je crois savoir maintenant. Nous voulons simplement ne dépendre de personne. Quand deux personnes s'aiment, ils ne le font pas de la même manière. Un est fort, l'autre l'est moins. Le plus faible est toujours celui qui aime sans calculer... sans réserve. Je me sens maintenant comme si je me suis réveillée d'une espèce de rêve, d'une vie différente. Pour quelque raison, j'ai toujours offert de la résistance. Je me battais contre quelque chose. Je me défendais comme s'il y avait une personne en moi qui disait : ne cède à rien, n'accepte rien, ou tu mourras. Mais bon Dieu, comme nous sommes toujours idiots! (Tarkovski, 1986a, 1:05:20).

« C'est bien que tu comprennes enfin ceci! » (Tarkovski, 1986a, 1:07:13), dit Victor en revenant dans la pièce. « Je comprends, mais il est un peu tard » (Tarkovski, 1986a, 1:07:28), répond-elle. Enfin, se demandant s'ils pourraient aller se réfugier ailleurs, plus au nord, Adélaïde affirme, en regardant Victor dans les yeux, qu'ils n'iront nulle part et resteront là. Ils s'enlacent légèrement et elle l'embrasse tendrement sur les joues, devant Alexandre qui arrive dans la pièce à son tour. Elle reste respectueuse d'Alexandre, mais ne cache plus son désinvestissement, sa désaffection.

Dans la même scène, elle se tourne soudainement vers Julia pour qu'elle aille réveiller le garçon pour le souper, sous prétexte que c'est une occasion spéciale. Dans ses yeux bouffis s'expriment la colère et la cruauté, qui contrastent étonnamment avec son précédent sentiment. La femme de maison s'interpose et refuse qu'on réveille le petit. Elle dit à sa maîtresse de s'en prendre à Alexandre ou à elle-même si elle ne peut s'empêcher de faire du mal à quelqu'un, mais l'empêche de torturer l'enfant. Or, plutôt que de contre-attaquer comme la scène le laisse présager, Adélaïde la prend dans ses bras et lui demande de lui pardonner, comme si elle réalisait qu'elle n'a plus à résister comme avant. La scène se termine alors qu'Alexandre, présent, mais silencieux tout du long, constate qu'un fusil se trouve dans la sacoche médicale de Victor.

2.8 La prière (1:12:31)

Alexandre est maintenant dans son bureau, verre à la main, quelque peu chancelant. Il avance vers la peinture de de Vinci, puis, le regard allant dans plusieurs directions, commence à réciter péniblement le Notre Père, comme si les mots le fuyaient. Il s'assoit au sol et entame cette prière :

Seigneur. Délivre-nous-en ces terribles temps. Ne laisse pas mourir mes enfants, ou mes amis, ma femme, Victor, tous ceux qui t'aiment et croient en toi... tous ceux qui ne croient pas en toi parce qu'ils sont aveugles... ceux qui ne t'ont pas accordé une pensée, seulement parce qu'ils n'ont pas été réellement misérables. Tous ceux qui en cette heure ont perdu leur espoir, leur avenir... leur vie... et l'opportunité de s'abandonner à ta volonté. Tous ceux qui sont pétris par l'angoisse, qui sentent la fin approcher, qui ont peur non pour eux-mêmes, mais pour ceux qu'ils aiment. Tous ceux qui ne peuvent être protégés, sinon par Toi. Parce que cette guerre est la guerre ultime, une chose horrible. Et qui après ne fera ni vainqueurs ni vaincus... ni villes ni villages, ni herbe ou arbres, d'eau dans les puits ou d'oiseaux dans le ciel. Je te donnerai tout ce que j'ai. Je donnerai ma famille, que j'aime tant. Je détruirai ma maison et renoncerai à Petit Homme. Je serai muet et ne parlerai plus jamais à personne. J'abandonnerai tout ce qui me lie à la vie... si seulement tu remets les choses telles qu'elles étaient ce matin et hier. Libère-moi seulement de cette mortifère, répugnante peur animale! Oui, tout! Seigneur, aide-moi. Je ferai tout ce que je t'ai promis. (Tarkovski, 1986a, 1:12:58).

Il y a deux moments charnières dans la prière d'Alexandre. Le premier survient lorsqu'il parle de ceux qui ne peuvent être protégés que par Dieu. Son regard cesse alors de se disperser autour de lui, se lève et regarde directement dans la caméra. De la même manière qu'il regardait la maison lors de la séquence précédente, il crée à ce moment un réel contact avec l'altérité, c'est-à-dire avec le spectateur. Dans un film où les regards cherchent désespérément à s'éviter, cet événement devient majeur en marquant la fin de la fuite. L'autre élément important arrive à la toute fin, alors qu'il

ne demande plus à Dieu de sauver le monde, mais de le sauver lui de son angoisse accablante, de la peur animale, la peur d'un homme seul, délié des autres et du Tout-Autre, qu'il cache depuis toujours. La peur qui vient avec la conscience de soi et de sa finalité qui vient avec la dimension physique, terrestre et isolée de l'être.

Emmanuel Lévinas parle de l'« *il y a* » pour décrire une impersonnalité de l'être qui n'est ni objet ni néant, un peu comme vrombissement constant de l'être duquel nous ne pouvons échapper. Une « ... chose horrible, et d'ailleurs décrite comme horreur et affolement » (Lévinas, 2021). Enfin, il ne cherche plus de la certitude, de la maîtrise, mais il demande humblement de l'aide pour lui-même et admet avoir besoin d'être sauvé, comme s'il réalisait qu'il est lui-même la guerre qui menace ceux qu'il aime. La certitude, pour le dire laconiquement, se transforme en question, en appel. Il est prêt à rendre toute connaissance, toute maîtrise, tout pouvoir pour recevoir de la protection.

La conscience de l'enfant a d'abord sa vérité dans la figure du père, qui est son premier sublime, son suprême : comme l'esclave, l'enfant a échangé – par un pacte aussi fictif d'ailleurs que celui qui lie l'esclave à son maître – sa sécurité contre sa dépendance. Mais c'est avec de la dépendance qu'il doit faire de l'indépendance (Ricoeur, 1965, p. 497).

Cette soumission au Père est le prélude à un retour vers l'enfance au sens où il accepte cette posture, au sein de laquelle il attend une parole ou un signe pour s'orienter. Épuisé, il se couche ensuite sur le divan, tout près. Une pièce de monnaie tombe de sa poche et roule un instant, comme s'il s'agissait d'une prière qui se déciderait sur un coup de pile ou face. Il a lancé son appel à l'aide et la réponse repose ailleurs qu'en lui-même, c'est-à-dire qu'elle ne pourra venir qu'en appelant l'Autre, en tant qu'extériorité, que non-soi, mais vers soi.

2.9 Deuxième séquence de rêve. (1:18:14)

Ce segment est plus complexe que le premier. Les chants étranges du premier rêve reprennent au loin. Il met en scène Alexandre dans différents environnements, qui se juxtaposent. On le voit d'abord fuir en courant dans le corridor d'une maison délabrée, puis assis, possiblement dans la même maison, car elle aussi est abandonnée, se regardant passer par la fenêtre. L'imagerie de la maison en ruine, prenant l'eau, s'avère à coup sûr importante pour accéder au vécu d'Alexandre. Il vient de constater que son foyer ne tient à rien d'autre qu'au refoulement collectif de la souffrance et de la déception. On le voit ensuite marcher péniblement dans une terre rendue boueuse par la fonte des neiges. Il tire sur une tige dans la terre à laquelle est attachée une dentelle, son geste dévoile des pièces de monnaie enfouies. Il erre dans cet environnement déserté, abandonné, où le sol est jonché d'objets domestiques sortis de leurs contextes, et de pièces de monnaie. Le giron du foyer et l'argent n'ont plus de valeur dans ce cauchemar où il n'y a plus d'autre. L'intérieur et l'extérieur s'indifférencient, perdant leur sens et avec, l'hospitalité de l'échange. La caméra sillonne ainsi ces restes répandus dans la neige, qui par sa volatilité évoque aussi un tapis de cendres, qui fond sous l'effet d'un vent chaud et humide, quand elle arrive sur des pieds nus d'un enfant. On entend Alexandre, hors champ, appeler son fils qui se sauve aussitôt. La caméra le poursuit, mais, sans le trouver, s'arrête sur des portes de granges qui battent sur un seuil scellé avec de la brique. Le père est ainsi abandonné dans un monde hostile, exproprié pourrait-on dire, par son propre enfant qui semble le craindre. À ce même moment, les avions de guerre passent à nouveau. Alexandre se réveille sur ce fracas, ne revenant pas au monde normal, mais toujours assiégé, dans son état de rêverie cauchemardesque, ayant fait, semble-t-il, un rêve dans le rêve, approfondissant la mise en abîme qui le plonge encore plus loin en lui-même.

2.10 La sorcière (1:21:58)

De manière inquiétante, fantomatique, surgit alors Otto, sur le balcon auquel il a accédé à l'aide d'une échelle. Il cogne à la fenêtre pour qu'Alexandre lui ouvre. Ce dernier va à sa rencontre, mais nous l'observons à partir de sa réflexion dans la vitre qui protège le tableau de de Vinci. Ainsi, la figure de Marie apparaît en filigrane de l'image, comme si son esprit veillait sur Alexandre. Qui plus est, il est maintenant vêtu de ce qui semble être un châle appartenant à Adélaïde, comme pour montrer sa capacité nouvelle de se placer sous les soins de cette femme de qui il s'est coupé depuis longtemps, de se réfugier en son sein lorsque vulnérable. L'image de la transformation est forte pour celui qui avait quitté le théâtre, car il se sentait trop « féminin » et « faible » quand il portait les habits de ses personnages, incapable de laisser vivre l'autre en soi. Or, il se drape maintenant de cet autre.

Otto vient lui dire dit qu'il y a encore une chance pour lui, un dernier espoir. Alexandre ne comprend pas et demande au facteur si quelque chose ne va pas pour lui. Otto lui dit, dans un dialogue confus, invraisemblable et étonnant, qu'il doit aller voir Maria, la servante et la convaincre de coucher avec lui. Maria serait-elle réellement la Sainte Vierge qui pourrait apaiser son chaos et assurer le salut de son monde, soit en enfantant celui qui saura mourir pour les autres? On entend alors brièvement, au loin, le chant qui a déjà été entendu lors des séquences oniriques. Otto porte ces chants à l'attention d'Alexandre, le matérialisant dans leur monde et non seulement dans le rêve ou la trame sonore. Le facteur continue en disant que si Alexandre couche avec Maria et qu'il ne souhaite qu'une seule chose à ce moment précis, tout sera terminé. Alexandre proteste que c'est de la folie, mais Otto insiste, affirmant qu'il a fait des recherches et que c'est une vérité sacrée. Maria est une sorcière, dans le meilleur sens du terme et elle possède des qualités spéciales.

Pourrait-elle, telle la mère du Christ, enfanter d'un nouveau monde tout en demeurant vierge? Alexandre, toujours incrédule, lui demande s'il n'est pas en train de lui jouer un autre tour comme il l'a fait avec Nietzsche plus tôt, mais Otto soutient son point et avance qu'il n'y a pour lui aucune autre alternative. Il le quitte en lui disant qu'il lui a laissé un vélo près de la maison pour qu'il puisse aller chez Maria discrètement.

Alexandre s'amuse d'abord de ce qui vient de se passer, mais retourne à la peinture où les mages présentent leurs offrandes au jeune Christ sous le regard bienveillant de Marie.

Alexandre semble pétrifié de ce qui vient d'arriver. Il contemple le paysage vu de son balcon quand nous entendons subitement la voix hors champ de Victor. Ça semble saisir Alexandre qui revient à lui et à un monde habité. Nous entendons le docteur proposer sa compréhension des raisons qui ont poussé l'artiste à fuir la scène :

Si j'ai bien compris ce que voulait dire Alexandre, c'est que c'est étrange pour un homme de se changer, de sa propre volonté, en œuvre d'art. Généralement, le résultat de tout effort poétique se trouve si loin de son auteur qu'il est difficile de croire que c'est la création de l'homme. Dans le cas de l'acteur par contre, c'est l'inverse qui est vrai. L'acteur est, lui-même, sa propre création, sa propre œuvre d'art. (Tarkovski, 1986a, 1:32:06).

Ce monologue semble décider Alexandre de partir chez Maria. Il descend par l'échelle qu'Otto avait placée, passant par-dessus son bureau où se trouvent un livre ouvert, un manuscrit, un verre d'alcool et un œuf. Cette image hautement symbolique nous montre ce qu'il laisse derrière, ce qu'il transcende. Tout ce qui le faisait parler, c'est-à-dire son travail, ses ambitions intellectuelles, l'alcool qu'on devine quotidien, puis la présence inusitée de l'œuf surtout, qui symbolise l'enfance, la vie à venir. De plus, l'œuf clos, fermé sur lui-même, nous donne à penser que la prochaine étape pour Alexandre sera celle de l'éclosion, c'est-à-dire qu'il cherchera à se mettre au monde en renouant avec l'altérité. Il enjambe ainsi le garde-fou pour aller vers

l'extérieur, pour prendre le large. Il sort de chez lui comme s'il y était devenu un intrus. Dans la maison, il prend un manteau et en profite pour prendre le pistolet dans le sac de Victor. Il passe enfin voir le petit qui dort toujours, puis se sauve en catimini. Il n'est clairement plus dans le rôle de celui qui est en contrôle et qui sait à quoi il est habitué de (ne pas) jouer, mais apparaît comme étant maladroit et inquiet.

Alexandre pédale bon train quand soudain, il tombe dans une marre d'eau. Le choc semble le décourager de son projet insensé et il semble vouloir rebrousser chemin. Cependant, à ce moment précis, les chants entendus plus tôt se font de nouveau entendre. Les voix semblent cette fois l'appeler personnellement, avec insistance même, un peu comme un chant de sirène. Reprenant conscience de son projet, il reprend sa route à la rencontre de la sorcière.

Enfin arrivée, Maria est évidemment étonnée de le voir à sa porte au cœur de la nuit. Elle l'accueille, mais lui ne dit rien, comme gênée. Son logement est vaste, mais très épuré, suggérant une vie ascétique. On y voit surtout beaucoup d'images et de symboles chrétiens, avec quelques fleurs et de vieilles photos de familles. Elle lui demande s'il est encore arrivé quelque chose à la maison, impliquant une chicane avec l'odieuse Adélaïde. Rappelons qu'elle est partie de la maison avant le déclenchement de la guerre et qu'elle n'a pas eu le temps d'avoir les dernières nouvelles. Elle dira que l'électricité a manqué avant qu'elle ne puisse regarder la télévision et n'est donc pas au courant des événements. S'enquérant des mains sales d'Alexandre, ce dernier avoue en riant qu'il est tombé en chemin. Il y a un étrange air de gamin honteux et maladroit dans son ton et sa démarche. Elle lui dit, très maternellement, qu'on ne doit pas aller avec les mains sales et l'invite à se laver.

Il s'assoit au petit orgue et commence à jouer un prélude de Bach, tout en précisant que sa mère aimait quand il le jouait, enfant, confirmant cette impression du retour à l'enfance ressentie dans son rire et dans sa démarche hésitante. En allant vers la

servante, il allait vers l'inconnu, mais aussi vers une femme auprès de laquelle il souhaitait, peut-être, se réfugier et se lover. Il nous faut croire que le lien entre Maria et la sainte mère Marie l'a au moins l'a touché, ne serait-ce qu'implicitement. Le tableau de De Vinci est introduit dès le générique d'ouverture et ramené tout au long du récit. Le verre qui couvre la reproduction dans le bureau est particulièrement mis en valeur, tantôt pour masquer l'image, tantôt pour montrer la réflexion des personnages. Cette vitre semble limiter l'accès au religieux, ne permettant que l'expérience esthétique de l'œuvre. En allant chez Maria, nous pouvons imaginer qu'il va enfin au-delà du vernis et se présente à la sainte mère. Alexandre s'arrête de jouer pour raconter le souvenir d'un moment où il a voulu faire plaisir à sa mère, alors en fin de vie. Un jardin entourait sa maison, mais personne n'en avait pris soin depuis des années. Une certaine beauté sauvage s'en dégageait et sa mère aimait s'asseoir à la fenêtre pour la contempler. Pendant deux semaines, il s'employa à tout nettoyer, à désherber, tailler, replanter, sans jamais, comme il le dit, lever le nez de la terre. Quand le travail fut terminé, il s'est lavé et a remis ses beaux habits et il s'est assis sur la chaise de sa mère, prêt à apprécier son travail, c'est-à-dire le spectacle que sa mère verrait le jour où elle irait mieux. Tout ce travail dont il s'était chargé pour plaire à sa mère, pour lui démontrer son amour et obtenir son affection en retour, il le réalisa assez vite, avait toutefois eu comme seul effet de chasser la beauté naturelle qui s'y déployait. Ce qu'il avait fait était affreux et lui donnait l'impression d'une grande violence. Alexandre est émotif lorsqu'il raconte ce dernier passage. La façon avec laquelle il regarde Maria évoque la peur d'un enfant perdu. Cette dernière aussi est en larmes, bouleversée par le récit et la vulnérabilité de son hôte. Elle lui demande si sa mère a vu le résultat, mais l'horloge sonne les trois heures et ramène brusquement Alexandre aux desseins pour lesquels il craint manquer de temps. Troublé, il va déposer sa tête sur les genoux de Maria et lui demande si elle pourrait l'aimer, la supplie de le faire pour le sauver, pour sauver tout le monde. Maria, confuse, lui demande de quoi il parle, puis l'invite à retourner chez lui. Elle va même jusqu'à lui offrir de l'accompagner en vélo. Elle se dégage nerveusement, puis va

vers la table et fait dos à Alexandre. Alors qu'on entend le tintement du verre qui avait annoncé le passage des avions plus tôt, Alexandre porte le pistolet à sa tempe et implore Maria de ne pas les tuer, mais de les sauver, plutôt. En larmes, elle se porte alors à son secours en constatant combien il est sérieux. Au même moment, les avions de guerre passent et font entendre leur bruit assourdissant. Maria continue de prendre soin d'Alexandre, comme si rien d'autre ne se passait. Elle lui demande ce qui est arrivé, ce qui l'a terrorisé comme ça et reconnaît que ça concerne son foyer et sa « femme méchante ». Elle se dévêtit en même temps qu'elle prend soin de sa souffrance, qu'elle dit comprendre. Elle le rassure que tout ira bien et l'invite à ne plus avoir peur. Elle l'embrasse et lui dit : « Pauvre, pauvre homme » (Tarkovski, 1986a, 1:54:11), en s'allongeant et en le prenant dans ses bras. Un peu comme une mère rassure son enfant en peine de ne pas comprendre le monde. Doucement, alors que les corps s'entrelacent, les chants mystérieux ainsi que la musique japonaise reprennent, de concert pour la première fois, comme si, sous la forme d'Alexandre et de Maria, de l'homme et de la femme/mère, l'union du profane et du sacré tendait à s'harmoniser. Le couple tragique s'élève au-dessus du lit, comme s'il l'évitait au-dessus de la concrétude, dans une étreinte qui conduit Alexandre à (finalement) s'abandonner. Il commence à pleurer, mais Maria, empathique, lui dit de seulement l'aimer. « Mon pauvre chéri, que t'ont-ils fait? » (Tarkovski, 1986a, 1:54:50).

Il y a beaucoup à considérer dans cette scène. Il est intéressant de noter que Maria pose Alexandre en victime de sa femme et de sa famille. Elle l'accueille dans sa plus grande vulnérabilité, après les événements de la journée, mais aussi au sortir du récit au fil duquel il lui confie son incapacité de s'ouvrir à l'autre. Notamment aux besoins de sa mère, dans ses derniers jours. Toujours, il lui était plus important de se montrer bon et capable de dépasser ses failles. Mais Maria le prend en son sein tel un enfant un être fragile, même s'il menace de se suicider si elle ne l'accommode pas. Peut-être devait-elle voir jusqu'où il était prêt à aller dans son désir de rédemption? Toujours est-il qu'il convainc Maria de lui accorder ce qu'il demande et de s'étendre avec lui.

L'image de la Sainte-Vierge de l'œuvre de de Vinci ne nous quitte pas. Elle qui, au milieu du chaos, est lumineuse, mais dont les traits demeurent mal définis, comme fantomatiques. Elle se tient sereine et accueillante, alors qu'elle veille sur son fils qui reçoit l'adoration et les offrandes des mages. Maria aussi est énigmatique et comme le disait Alexandre plus tôt, a quelque chose d'angoissant. Elle semble être à la fois fragile et inébranlable, comme détachée des problèmes du monde, mais en même temps ancrée dans un rapport terre-à-terre et très humble à la vie. Rappelons-nous que nous sommes toujours dans cette phase de rêverie en demi-teintes d'Alexandre. Cette Maria serait une projection de l'esprit, tout comme l'était l'Adélaïde, qui prenait conscience de la résistance qui la rendait cruelle. Adélaïde qui constate son errance et Maria, qui a une aura de sainte, qui accepte de se mettre en jeu, de transmettre la vie, pour sauver le monde. Alexandre voit d'abord la vulnérabilité de sa femme, puis éprouve la sienne, ensuite. Enfin, le cataclysme de la guerre totale se confirmant par le second passage des avions, il se montre prêt à agir pour sauver son monde, le monde qu'il aime, quitte à s'enlever la vie s'il n'y a pas d'autre alternative pour sauver les siens. En se donnant à Maria, il traverse enfin le seuil qui le séparait de l'altérité, comme s'il allait enfin au-delà du verre qui protégeait la reproduction représentant la Vierge et son fils. Sa complexité se fond dans la simplicité de la voisine, le libérant des oripeaux gênants accumulés au long d'une vie en porte-à-faux. Il redevient enfant, montrant sa vulnérabilité et sa modestie. Parallèlement, en se donnant à une autre femme, l'homme qu'il est, pourrions-nous l'imaginer, détruit aussi le lien sacré du mariage. Ce faisant, il se défait des liens symboliques qui le responsabilisaient face à ses engagements pervers et libère sa femme pour qu'elle puisse exprimer son amour pour Victor qui s'est tissé par une infidélité imaginée et impossible à vivre. En retour de cette soumission, Maria s'ouvre, accueille et rend possible cette rencontre qui vient valider la transcendance vers laquelle Alexandre s'est engagé avec la naïveté craintive de l'enfance. L'élévation dans l'amour fait œuvre de cet ailleurs où le nous se crée de corps que tout séparait. Alexandre quitte le giron qu'il s'est construit jalousement où l'autre n'avait plus accès et d'influence sur

lui. Marie de son côté, devant la nudité de cet homme qui révèle sa souffrance et s'offre en totalité, accueille en son sein et en sa chair une altérité qui l'appelle. Cet abandon, voire cette reddition, marque l'ouverture à autrui, mais aussi une forme de destruction, dans l'acceptation du risque qui vient avec la possibilité, en réfléchissant ici avec Lévinas, de montrer son visage dévasté, de demander à l'autre de ne pas le laisser seul face à sa mort (Câlin, 2006). Le sacrifice s'amorce à ce moment même, alors que Maria accepte le don d'Alexandre : à savoir l'abandon de tout ce qui le rattache à sa vie et ultimement, de sa propre vie. Comme nous l'avons vu, un sacrifice n'est pas un contrat ou un échange; celui qui se sacrifie le fait sans garantie de réussite et accepte le risque ou le vertige que son acte présuppose. Maria, toutefois, accueille Alexandre et lui ouvre le seuil de l'altérité. Elle le voit dans sa souffrance et offre un refuge à son être, une maison immatérielle, mais plus « vraie », plus humaine, que celle qu'il a construite. Elle lui permet de retrouver la voie du cosmos, duquel il s'était égaré, faisant un lien avec le divin, remettant de l'ordre dans un monde que l'on pourrait qualifier de délié.

2.11 Troisième séquence de rêve (1:54:55)

Ce dernier rêve reprend exactement le premier. La différence étant que cette fois-ci, la rue est remplie de personnes paniquées qui cherchent à se sauver d'une menace. Nous devinons que la guerre a touché cette ville. Lorsque la caméra atteint la vitre ensanglantée, elle continue pour montrer Petit Garçon dormant, le visage caché dans ses draps. Ou serait-ce Alexandre enfant avec qui il a ouvert un dialogue? Toutes ces personnes qui courent, fuyant une menace invisible sous le lit de l'enfant. Un cosmos désordonné qui s'affole, à l'instar du monde d'Alexandre qui en ce jour, perd son

sens. Son seul repère, semble-t-il, est l'enfance qui dort et dont il recherche peut-être la quiétude. Gaston Bachelard nous offre ce passage qui jette un bel éclairage sur cette scène :

Mais ne sommes-nous pas nous-mêmes la gerbe mal liée d'un millier d'autres temps ? Les « temps » alors foisonnent en nous sans trouver la cadence qui réglerait notre durée. Où est le temps qui marquerait d'un trait fort la dynamique de notre être, les dynamismes multiples de notre être. Il suffit de changer d'images pour changer de temps. Dans le règne du feu, nous sommes un brasier d'êtres (Bachelard, 1988, p. 48).

Durant cette séquence, nous entendons (hors champ) une voix de femme tenter de calmer un Alexandre tremblant, terrifié. Elle lui dit de se calmer, ce à quoi il répond en balbutiant qu'il ne le peut pas. L'image coupe sur une scène champêtre. La voix féminine lui offre quelque chose à boire. On voit Alexandre couché sous un arbre, avec en arrière-plan la ruine d'une cheminée à laquelle aucune maison n'est plus rattachée, comme un présage des choses à venir. Adélaïde, que nous voyons de dos, est assise à ses côtés, le regard tourné vers la cheminée. Lorsqu'elle se tourne la tête, nous réalisons que ce n'est pas Adélaïde, mais bien Maria, qui est là. Alexandre boit finalement ce qu'on lui offre et la femme lui dit que c'est bientôt terminé. L'image a changé.

2.12 Le retour dans le monde (1:56:06)

Dans le dernier moment de sa rêverie, qui ressemble maintenant plus à un rêve, on nous ramène d'abord à la peinture, puis à un plan bref de Marta, la fille d'Adélaïde, nue et de dos, qui chasse des poules de la maison. La musique et les chants

continuent. Une voix féminine, hors champ, lui demande de quoi il a tant peur. Apparaît alors Adélaïde, qui suit la caméra qui se déplace vers la droite, et se retourne doucement, alors qu'on passe du corridor au bureau d'Alexandre en même temps qu'on passe de l'état de rêverie à la réalité. Elle s'arrête alors que la caméra continue, un peu comme si elle avait achevé son rôle, qui consiste à nous ramener à la réalité et fait que cette version d'Adélaïde se devait de rester dans l'imaginaire. Les chants se sont tus, mais la musique japonaise demeure. On voit alors Alexandre couché sur le divan de son bureau. Il est bien installé, avec un oreiller et une couverture, comme s'il avait eu le temps et la disposition de le faire. Nous constatons que l'électricité est revenue, ainsi que les pleines couleurs du film. Il se réveille en sursaut et en disant « maman! ». Sous ses couvertures, il est vêtu et porte toujours ses chaussures. Désorienté, il arrête d'abord la musique. Il vérifie ensuite que l'électricité est bien revenue. Puis se dirige à son bureau pour vérifier que le téléphone fonctionne. Il appelle nerveusement le bureau de son éditeur pour constater que rien n'est arrivé, que pour eux, c'est le quotidien. La guerre n'a donc pas eu lieu. Sa prière a été exaucée. Il est d'abord heureux et soulagé, mais il semble peu à peu reprendre conscience des événements de la nuit et tranquillement, un air songeur et inquiet s'empare de lui. Alexandre enfle une robe de chambre affublée du symbole du Ying et du Yang, puis se met à sangloter, maintenant complètement submergé par l'émotion. Il se dirige ensuite au balcon, d'où il descend par l'échelle, qui y est toujours accrochée. Tarkovski nous donne ainsi l'indice que ce n'était pas qu'un rêve, qu'une fabulation, que quelque chose s'est bel et bien passé durant la nuit. Alexandre cherche à ne pas être vu de sa famille, qui déjeune à l'extérieur.

Autour de la table installée à proximité de la maison, Adélaïde apprend de la bouche de Marta que Victor partira pour l'Australie. Profondément ébranlée, Adélaïde se réfugie dans ses manières cruelles et attaque Victor, qu'elle traite de fou. Elle demandera aussi qui prendra soin d'eux – d'Alexandre surtout. Celui-ci rétorque qu'il ne sait pas pourquoi il a choisi l'Australie, mais rappelons ici qu'Adélaïde est aussi le

nom d'une grande ville de ce pays. Victor, qui réalise la difficulté de s'adjoindre sa bien-aimée dans leur monde commun, aurait-il trouvé un moyen de « l'habiter » différemment? Ne pouvant prendre soin de la femme de son ami comme il le désirerait, il ira prendre soin d'Adélaïde et ses habitants. Ce faisant, Alexandre constate-t-il que ses choix créent encore plus de souffrance qu'il ne pouvait le concevoir? Frondeur, Victor s'explique en disant qu'il est épuisé de leurs histoires. Il n'en peut plus de prendre soin d'eux, d'être leur infirmier et leur gardien, dit-il. Et est écœuré de leur moucher le nez. Adélaïde chasse Marta de la scène pour être seule avec Victor. Elle lui demande d'aller chercher Alexandre pour le petit déjeuner. Victor ajoute que quelque chose ne va pas chez eux et qu'il n'en veut plus. Il dit finalement à Adélaïde qu'Alexandre est un vieil ami qu'il ne peut abandonner, qu'il sera toujours son ami, mais qu'il a une famille, une splendide maison et un garçon qu'il adore. Et surtout, qu'il a une femme qui devrait mieux jouer son rôle et prendre soin de lui. À ce moment, il demande à la servante Julia d'aller chercher le manteau d'Alexandre pour le donner à Adélaïde, qui a froid. Le contraste de la précieuse Adélaïde portant le vieux manteau usé de son mari met en scène la disparité entre les deux personnages. Tout ce temps, nous voyons Alexandre s'éloigner de la maison et se cacher. Il voit et entend tout ce qui se passe. Il s'inquiète soudainement de l'absence de son fils. Au même moment, Marta entre à nouveau en scène et on l'entend, hors champ, transmettre une note qu'Alexandre a laissée à l'attention de tous. Il y exprime qu'il a mal dormi et qu'il a pris un somnifère pour se reposer. Il invite le groupe, c'est-à-dire Adélaïde, Marta, Victor et Julia, à aller visiter l'arbre japonais qu'il a planté avec le garçon, s'excusant d'avance des inconvénients. Marta s'interroge sur la note et Adélaïde la raille, mais Victor prend la défense de son ami et leur reproche de ne pas avoir suffisamment de tendresse envers Alexandre. Adélaïde répond que c'est possible, mais qu'il se comporte trop souvent comme un enfant. « Peut-être aimerais-je me comporter comme une enfant aussi! » (Tarkovski, 1986a, 2:07:01), réplique-t-elle. Après une discussion tendue sur le sens du message d'Alexandre, ils partent pour aller retrouver Petit Homme où ils l'imaginent être, c'est-à-dire du côté de l'arbre

japonais. Marta en profite pour dire combien le petit et son père adorent tout ce qui est japonais en ce moment. Tarkovski met ainsi en scène plusieurs éléments de la culture spirituelle japonaise. L'arbre, en tant qu'*ikebana*, bien sûr, mais aussi la musique et le symbole du Ying et du Yang. À cet effet, Emmanuel Carrère dit de l'œuvre de Tarkovski, dans un article intitulé *Le Sacrifice* : « Le miracle secret qu'il était un film-satori » (Carrère, 1986). Le satori est un concept du zen japonais qui signifie « éveil », qui évoque le surgissement spontané d'un mode de conscience original d'une grande rareté, qu'on ne peut prévoir ni planifier. Il survient sans avertissement, dans un instant contingent de la vie de celui qui l'éprouve (Grégory, 2019). Nous pouvons en effet concevoir qu'en cette journée, tout s'enchaîne pour créer la tempête de laquelle surviendra cet éveil. Ainsi, en plus de l'imaginaire chrétien, qui de reste s'avère très présent dans son œuvre, Tarkovski incorpore une grande part de bouddhisme dans une rencontre improbable de l'ouest et de l'est. La foi chrétienne du cinéaste fut toujours mise de l'avant dans son œuvre, mais il s'est toujours gardé de dévoiler les contenus spécifiques de ses croyances, des rituels et des autres influences auxquelles il adhérait. Il lui importait surtout qu'un retour ou qu'une redécouverte de la spiritualité puisse avoir lieu dans le monde occidental. Ainsi créait-il ses films de telle sorte que chacun puisse trouver en lui-même sa propre voie pour y accéder, peu importe les amalgames nécessaires pour y parvenir (Gianvito, 2006, p.179). Ici, il nous montre comment un homme se disant athée passe par un apophtegme catholique, la philosophie de Nietzsche, les icônes russes, l'imaginaire religieux de Léonard de Vinci, l'évocation du bouddhisme, puis celui de la magie pour lui permettre de transcender une vision d'un monde fermée sur elle-même et finalement, arriver à s'ouvrir à un ailleurs. Le chemin vers une vie spirituelle n'est donc pas simple et n'a pas à se conformer à une vision s'inscrivant dans un sens dogmatique.

2.13 La destruction et le retour de l'enfant (2:09:00)

Enfin, quand tout le monde est parti, Alexandre met son plan à exécution. Titubant, il marche nerveusement vers la maison, se disant à voix haute combien il trouve absurde la conversation de ses proches, particulièrement le déménagement en Australie. À l'intérieur, il trébuche sur une chaise et tombe, l'air abasourdi. Il remet le pistolet de Victor dans sa mallette, puis va placer celle-ci, ainsi qu'un manteau, dans sa voiture. Avec beaucoup de soin, il empile ensuite une multitude de chaises sur une table. Il éloigne ensuite la voiture de Victor, mais ne trouvant pas ses clés, renonce à éloigner la leur. Il revient plutôt à l'intérieur où, sans plus de cérémonie, s'affaire à mettre le feu à la nappe. Il monte ensuite à son bureau et met la musique japonaise avant de redescendre, encore une fois, par l'échelle.

Dans le plan suivant, on le voit assis dans l'herbe en train de contempler le brasier qui s'intensifie. Il se lève et s'éloigne sans perdre de vue sa maison. Titubant, il marche, sans égard au fait qu'il avance dans l'eau. Il est grandement désorienté et tente visiblement de trouver le sens de ce qui se passe pour lui à ce moment. Il finit par se rasseoir lorsqu'il aperçoit au loin sa famille arriver en courant, comme s'il tentait de concevoir ce qu'il pourra bien leur dire quand ils le rejoindront. Victor est le premier arrivé à sa hauteur. Alexandre commence à lui expliquer, mais se souvient de sa promesse de silence et se tait, laissant comprendre à Victor son besoin de ne rien dire de la situation. Nous réalisons à ce moment qu'il est réellement engagé dans son sacrifice. « Ne dis rien. Ne demande rien » (Tarkovski, 1986a, 2:18:05), dit alors Victor à Adélaïde qui arrive avant de lui céder sa place auprès d'Alexandre. Elle le prend dans ses bras de la même manière que Victor l'avait prise durant sa crise, consécutive au déclenchement de la guerre. Elle tente de contenir son mari, mais il semble que le brasier attire davantage son attention. Il la délaisse rapidement quand,

soudainement, le téléphone sonne. Saisi par l'appel, il se lève et se dirige prestement vers la maison, comme s'il voulait y répondre, et ce, malgré l'intensité du brasier. Il bifurque plutôt vers Maria qui est là, à l'écart. Arrivé à sa hauteur, il se jette à ses genoux et lui baise les mains dans un geste d'adoration et de gratitude. Maria, émue, semble surprise et inconfortable de l'attention qu'il lui porte. Adélaïde et Victor les rejoignent toutefois. Ils saisissent Alexandre et l'éloignent. Il profite toutefois de la diversion créée par l'explosion de la voiture, demeurée devant la maison, pour retourner vers la sorcière. Cette dernière va cette fois-ci à sa rencontre, mais est chassée sauvagement par Adélaïde, qui lui ordonne de ne pas le toucher. Ils reprennent Alexandre et l'amènent enfin vers une ambulance qui bizarrement, est déjà sur les lieux et visiblement, s'avère prête à l'emmener. À la vue des deux infirmiers, Alexandre se dégage et repart à la course. Il tombe, se relève, se dégage à nouveau et reprend sa course folle, cette fois en se dirigeant vers la maison, puis s'en éloignant. Otto, arrivé sur les lieux, participe au contingent, formé de Victor et des ambulanciers, qui tente de l'attraper. Alexandre revient finalement vers l'ambulance où il se lance dans les bras d'Adélaïde pour un court instant. Il entre finalement dans l'ambulance, mais en ressort tout aussi rapidement pour aller remercier Otto. Il cherche d'abord à lui dire quelque chose à l'oreille, mais à nouveau, se ravise et se tait. Il retourne finalement volontairement à l'ambulance et refuse qu'Adélaïde et Victor l'accompagnent, les repoussant avant de lui-même fermer les portes.

Il y a quelque chose d'éminemment exalté, de joueur, mais aussi de grave et soucieux qui côtoie la folie d'Alexandre lors de cette séquence. Manifestement, il est comme libéré d'un poids immense et est pris d'une sorte de frénésie. Il se charge toutefois, dans la foulée, du poids de l'impact de son geste sur la famille. Il est à la fois angoissé et désespéré, comme lâché dans une existence hors limite où la vie et la mort se regardent dans les yeux. Le protagoniste de cette rencontre, Alexandre, semble à cet instant se trouver mis à l'écart, dans un espace où le temps est suspendu. Quand l'ambulance quitte les lieux, Maria court derrière lui et saute sur son vélo pour

le suivre. Pendant ce temps, Adélaïde marche vers la maison, puis s'affale dans une marre d'eau pour regarder le spectacle de sa vie qui part en fumée. On voit finalement la maison s'écrouler, ne laissant debout que la cheminée, telle que vue dans le dernier rêve d'Alexandre.

2.14 Le nouvel homme, l'enfant. (2:22:59)

La dernière scène montre Petit Homme qui, tel un jeune Jean Colobos, apporte péniblement ses chaudières d'eau vers l'arbre. Alors que Maria arrive sur les lieux, l'ambulance passe doucement, juste à côté du petit, mais ne s'arrête pas. Alexandre et l'enfant ne semblent pas se voir. Le petit le regarde passer, puis procède à l'arrosage de la souche, commençant à son tour à transmettre au monde ce qu'il en sait. Au loin, un troupeau de vaches, et une fermière qui tente de contrôler le troupeau au moyen du chant étrange, entendu tout au long de l'œuvre, ramenant ainsi le spectateur dans la grande concrétude de la vie qui suit son cours. Enfin, on voit le garçon couché, observant l'arbre des racines à la cime. Maria l'observe à distance avant de reprendre sa route. L'enfant est pensif sous son arbre. Il prend enfin la parole : « Au commencement était le Verbe. Pourquoi est-ce, papa? » (Tarkovski, 1986a, 2:25:18). La caméra remonte ensuite le tronc vers le haut de l'arbre de la même façon qu'elle suivait l'arbre dans la peinture de Léonard de Vinci, dans le générique d'ouverture. Le fils se retrouve à la base de l'arbre, cet *axis mundi* qui fait le lien entre la terre et le ciel. Son père absent, il adresse sa question au ciel qui le surplombe, au cosmos, au Père dans les cieux, débutant ainsi sa propre quête. Ainsi, le cycle de la parole reprend, cette fois-ci par le fils qui s'interroge à partir de ce qu'il a reçu de son père, l'incluant dans ce questionnement dont il ira ailleurs chercher la réponse.

Ainsi, le fils parle quand le père se tait. Le silence de l'un ouvre l'espace pour l'apparition du langage de l'autre. Au commencement était le verbe. L'humanité arrive avec le premier mot, la première tentative de dialogue. Bernd Jager disait que l'animal a un environnement, un univers, alors que l'homme a un monde, un cosmos. (Jager, 2005, p. 7). En s'adressant ainsi au Tout-Autre, Petit Homme sort de chez lui pour entrer dans le monde, avec dans sa besace l'héritage de son père. Il n'était pas anodin de le voir, muet, jouer à l'animal dans la brousse. Et un peu, par analogie, être traité comme un animal de compagnie par son père, qui se perd dans ses monologues. Le cinéaste ne manque pas de marquer combien cet enfant a pu, peut-être, au départ, être désinvesti en tant que sujet. Alexandre le remplit de son savoir comme s'il n'était qu'un dépositaire à paroles, ou encore un miroir devant lequel il pratique un discours. On le note particulièrement quand Alexandre reprend Adélaïde quant à la « propriété » de l'enfant. À son : « Mon brave garçon! », il rétorque : « Pourquoi 'mon'? Il est à 'nous', après tout! » (Tarkovski, 1986a, 0:16:12). On le remarque aussi à la grande docilité de l'enfant, autant montrée, que perçue. Il reste dans son lit, qui est mis en scène, rappelons-le, comme une cage, même s'il est réveillé à des moments de grande agitation dans la maison. Quand il se brise le nez après l'incident avec son père, il reste tout aussi silencieux. Bref, le garçon ne semble pas avoir d'espace pour être un enfant, comme si l'enfance avait quelque chose de proscrit en cette demeure où on l'appelle, incidemment, Petit Homme. « Au commencement était le verbe. Mais toi tu es muet, muet comme une carpe » (Tarkovski, 1986a, 0:14:55), dit Alexandre à son fils lors du seul moment où le petit essaye d'exprimer quelque chose, sans trop chercher à savoir ce qu'il veut dire. L'impression que le petit ne parle pas, même quand il le peut, est ici très prégnante. Cet enfant est comme endormi. Nulle part ne voyons-nous d'expression ou de manifestation concrète de l'enfance dans le film. Ni dans sa chambre, ni ailleurs dans la maison ne voyons-nous des jouets ou des dessins propres à la vie de l'enfant. La seule manifestation créative du garçon repose dans la maison miniature qu'il a construite pour son père à l'occasion de son anniversaire. Celle-ci est particulièrement réussie, trop même, et donne à

penser qu'Otto y a beaucoup contribué. La représentation du foyer fait ainsi apparaître, dans une étrange inversion par laquelle l'enfant donne un refuge à son père, le fait qu'Alexandre ne peut se représenter son fils précisément en tant que fils, et à qui, incidemment, il n'arrive à céder de lui-même. Rappelons à cet égard qu'Alexandre a affirmé s'être enchaîné à une vie quotidienne de son propre gré quand le petit est arrivé. L'avènement de l'enfance, habituellement porteuse de sens et d'un renouveau de la vie pour le parent, marque ici l'échec et la stagnation. C'est la prise de conscience de ce non-sens et de l'escalade de la violence entre lui et Adélaïde qui serait le point de départ du sacrifice d'Alexandre.

L'enfant semble devenir pour Alexandre à la fois, un seuil et un obstacle. Selon Bernd Jager qui a élaboré cette conceptualisation, l'obstacle est ce qui est rencontré dans l'espace de travail, le monde naturel, la matière que l'on tente de maîtriser, par exemple par la connaissance, les idées, la science et la technologie. Le seuil est quant à lui le portail symbolique et éthique qui nous permet de faire la rencontre de l'autre. Ce seuil, dira-t-il, « ...appears [...] as our entryway to a place of festive disclosure where host and guests assemble for no other reason than to be present to each other » (Jager, 2013, p.49). Ainsi, l'enfant devient pour Alexandre une matière à façonner, un laboratoire où il pourra expérimenter les théories sur lesquelles il travaille. Inversement, il force son père à détourner son regard de son travail à lui et à s'engager dans la rencontre de cette altérité qu'il a mise au monde, le monde sacré de la *fête*. Il semble qu'Alexandre ne voulait pas cet enfant, mais s'en est accommodé quand il a pu réaliser qu'il occupait sa femme. Or, ce désengagement semble avoir creusé davantage le fossé qui s'était créé entre lui et le monde. Cette impasse semble en l'occurrence l'avoir plongé dans un paradoxe mortifère. Ce n'est pas anodin que cet épisode de sa vie survienne lors d'un jour de fête, jour où il n'avait autre choix que de se rendre présent à l'autre. Karl Jaspers a dit que l'homme doit choisir entre le chemin de l'inclination ou du devoir, suivre des motifs pervers ou purs et vivre dans la haine ou l'amour. Mais, comme il le dit : « ...he can fail to decide. Instead of

deciding, we vacillate and stumble through life, combine one with the other and even accept such state of things as a necessary contradiction. This indecision is in itself evil » (Jaspers, 1967). Alexandre se situe dans ce lieu où l'indécision (pensons à son athéisme en lien avec ses études religieuses) fait de lui une personne qui crée de la souffrance où il voudrait aimer. Ainsi approché, *Le Sacrifice* est le récit d'un homme qui accepte finalement la présence de l'autre. Il choisit la transcendance, par l'enfance et l'amour en montrant sa souffrance, en dévoilant son visage à l'autre à qui il demande de l'accueillir. Il quitte la scène, mais son fils le somme de l'accompagner dans sa prise de parole.

CHAPITRE III

DISCUSSION

Tarkovski a créé une grande œuvre parabolique et énigmatique. Les pensées, les sentiments et les gestes, bien qu'ancrés dans la réalité, dans un monde qui nous est familier, s'engagent sur une tangente extraordinaire qui mèneront Alexandre à prendre conscience de son impasse. À court de mots, il se sacrifiera pour rescaper ce qui peut encore l'être de l'amour des siens et de soi. Le cinéaste lui-même avait ceci à répondre à la question de savoir s'il est lui-même capable de sacrifices : « Difficile à dire. J'en suis incapable, comme tout le monde. Mais j'espère y arriver. Je l'espère, car si je devais mourir sans y être parvenu, ce serait très triste. » (Tarkovski, cité dans Carrère, 1986). Assumer un sacrifice de l'ampleur de celui qu'il a mis en scène est en effet difficile, voire inconcevable. Nous comprenons que les contingences à l'œuvre dans le film sont inhabituelles et sont présentées de manière à nous ouvrir un horizon dans lequel nous pouvons nous avancer et nous questionner sur nous-mêmes.

Cela dit, le sacrifice est-il réellement si rare? Un geste si immense et si grandiose qu'il ne serait, pour ainsi dire, accessible que par un saint ou un surhomme? La réflexion de Tarkovski trahit-elle un désir d'idéal inaccessible, ou nous place-t-elle devant un devoir d'humanité? Le sacrifice est-il un geste d'une radicalité telle, qu'il en devient impensable? Alexandre a mis du temps à en venir à la réalisation que son « devenir lion », pour reprendre l'image nietzchenne. Il s'était perdu dans un esthétisme matériel vain et avait mis tout le monde en cage, lui le premier. Il est frappant dans le film de constater à quel point les personnages, comme dans une

chorégraphie bien apprise, font tout pour éviter d'avoir à soutenir le regard de l'autre. Tous se ferment et se détournent pour ne pas faire face à l'évidence, pour mieux éviter les émotions et les affects contraires, au nom du maintien d'une situation qui se veut (ou qu'on voudrait) idéale. « *Comme elle était belle! Je savais que si je vivais ici, je serais heureux jusqu'à ma mort!* » dit en ce sens Alexandre au petit. « *Mais j'aimais être la femme du grand acteur!* » dira Adélaïde. Peut-être par fierté, par déni ou encore par dépit, Alexandre, ce grand comédien, cet intellectuel de renom, un homme si sage et charismatique, ne se donnait pas droit à l'erreur. On peut même se questionner pour savoir si le petit garçon a été conçu dans l'espoir de conjurer la peur de l'échec qui s'installait dans le foyer. Ne dit-il pas (Alexandre) qu'il s'est forgé des chaînes de son propre gré par son attachement au garçon? Il aura fallu qu'une guerre nucléaire éclate (en lui!) pour qu'il puisse enfin toucher à l'angoisse qui l'habitait – angoisse autrement voilée par les miroirs déformants du palais de glace dans lequel il s'est enfermé.

Malgré les événements grandioses du film, ce qui arrive dans la famille d'Alexandre est en effet (et somme toute), assez banal. Le poids du quotidien fait en sorte qu'il est aisé de perdre contact avec son monde affectif et son intimité et de finir, progressivement, par s'affairer aux engagements matériels. On se laisse prendre, en partie volontairement, par les mouvements conditionnés par le système d'échange qui est le nôtre. On se réduit en effet souvent à nos transactions ordinaires dans l'espoir d'en arriver à un équilibre où nos charges deviennent plus faciles à porter. Une vie ordinaire et prévisible qu'on veut souvent le moins mouvementée possible, que nous nous activions avec une fébrilité anxieuse ou que nous cherchions une vie minimale et lente. L'espace est rempli à densité variable, mais laisse peu de place à l'avènement de l'altérité, de l'étranger et de l'instable. Rollo May parle d'apathie pour traiter de cette situation. Dans son ouvrage *Amour et Volonté* (1971), il cite Harry Stack Sullivan :

L'apathie constitue un état curieux. C'est un moyen que l'on emploie afin de survivre à la défaite sans dommage matériel, bien que, si cela dure trop longtemps, le passage du temps vous inflige des dommages. L'apathie me semble être un miracle de protection grâce auquel une personnalité en plein fiasco se repose jusqu'à ce qu'elle puisse faire autre chose. (May, 1971 p. 32-33)

May renchérit lui-même en disant « Cette absence d'affect est une façon de se recroqueviller dans la tempête des continuelles exigences, un gel en face des excès de stimulus, une façon de laisser passer le courant dans la crainte d'être submergé si l'on y répondait. » (May, 1971, p. 33). Bref, on temporiserait la complexité de la vie et ses heurts constants en laissant passer des éléments irritants pour éviter de faire face à une souffrance que nous imaginons être dangereuse et intolérable. Cette apathie, si on reste avec May, bien que possiblement apaisante à court terme, peut atteindre une normalité quotidienne qui crée des blessures relationnelles dont on ne prend plus soin. Nous pouvons le sentir chez Alexandre dans cet échange :

Adélaïde : « Je t'aimais en tant qu'acteur, alors tu as abandonné. Voilà! »

Alexandre : « Je ne sais pas. Ça pourrait être ça. »

Adélaïde : « Non, c'était bien ça! »

Alexandre : « J'ai dit que ça se pourrait bien! »

Adélaïde : « Toujours avec le dernier mot... »

Dans cette scène, Alexandre ne fait rien pour répondre à la frustration et à la douleur que sa femme exprime avec une antipathie certaine. Il reste assis passivement pendant qu'elle s'agite, mais personne ne s'en formalise, comme habitué à ces confrontations. Ce recours à l'indifférence, aux excuses plates et inconséquentes, ou encore au cynisme désengagé est au cœur de l'apathie ordinaire. Nous constatons ces inconforts et ces distances relationnelles avec tous les membres et proches de la famille, c'est-à-dire Victor, Marta et Julia. Seuls Otto et Maria démontrent un intérêt à l'autre, l'un en s'intéressant à ce qu'Alexandre a à dire et en lui offrant un présent conséquent pour

son anniversaire et l'autre en prenant soin des besoins d'Adélaïde, en s'intéressant et en accueillant inconditionnellement son mari lors de la crise. Ce qu'Alexandre, Adélaïde et leur entourage nous font vivre par la dramaturgie, nous le vivons, mais plus subtilement, et de manière moins soutenue, au gré des fluctuations de nos états affectifs, que nous attribuons souvent à des situations externes. Il n'empêche que les conséquences sont aussi consternantes. La perte de lien avec l'autre fait souffrir sournoisement.

C'est dans ce contexte qu'Alexandre peine à se trouver bien en cette journée qui se veut festive et empreinte de reconnaissance. L'éloignement devient rapidement évident par le biais de son fils temporairement muet, qui ne lui renvoie pas d'écho à son monologue. Il apparaît aussi dans son indifférence à la question de Dieu posée par Otto, à laquelle il se contente de dire, par le truchement d'un humour sans mordant, qu'ils n'ont pas été présentés. Le professeur critique le monde en parlant de la perte de spiritualité globale et en appelle à ce qu'on fasse quelque chose avant qu'il ne soit trop tard. Des rêves d'apocalypse viennent révéler son angoisse devant ce qu'il ressent comme inévitable. Isolé sur son île, il paraît comme étranger aux problèmes du monde qui l'accablent pourtant. Alors qu'il parle de son passé, de sa vision du monde, de son projet intellectuel, qu'on le voit interagir avec ses proches sans la chaleur propre aux liens d'intimités de l'amour et de l'amitié, il nous apparaît rapidement comme étant un homme malheureux, triste et finalement, désœuvré. Il semble désaffilié de tout ce qui l'entoure. Son identité d'intellectuel reconnu et de grand acteur à la retraite est toutefois si forte qu'il semble quasiment impensable de pouvoir en diverger et prendre conscience de l'échec qui se déploie derrière une façade sans faille.

Le film de Tarkovski traite en effet de l'échec d'un homme dont les ambitions, si elles sont bien (peut-on le penser) intentionnées, sont néanmoins mal guidées ou en tout cas, présentées dans leur déroute.

Pour éclairer notre compréhension du sacrifice d'Alexandre, les thèmes de la temporalité de la féminité et du dessaisissement de soi nous sont apparus en saillance dans notre contact avec l'œuvre. Ils viennent contraster le rapport au monde d'Alexandre qui se pose comme une personne patiente et stable. Charismatique, celui qui semble être un exemple de force tranquille et de maîtrise de soi est le roc de sa communauté. Il est porteur de l'espoir d'un monde meilleur, pour sa famille oui, mais aussi à un niveau plus élevé d'humanité.

D'abord, la temporalité, qui y apparaît presque à la manière d'une matière malléable qui ne manque pas de dérouter le spectateur, ne serait-ce que dans sa manière de perdre ses repères, d'être sans cesse en train de se chercher et finalement, de montrer la déroute du quotidien et du familier. La répétition, l'éternel recommencement, les souvenirs, les rêves prémonitoires, le retour vers l'enfance, la suspension du temps tel que vécu dans la séquence en demies teintes, les coupures temporelles du montage, de même que le marqueur de temps qu'est l'anniversaire. Le temps s'y matérialise de manière à nous faire mettre en question notre propre rapport au temps et à notre vie qui défile. D'une certaine manière, il interrompt aussi le temps quotidien propre du spectateur, l'affole, le rend étranger à lui-même. Le sacrifice marque pour Alexandre un grand dépouillement, une remise en question identitaire radicale, qui le replonge dans un état d'enfance (nous y reviendrons un peu plus loin). Il marque aussi le point de départ de l'enfant qui recommence à parler et à questionner l'existence.

Un deuxième point qui nous apparaît comme central est la place du féminin⁴ dans le cheminement d'Alexandre. Nous avons déjà parlé du sacrifice d'Adélaïde qui a accepté de suivre son mari dans un projet où elle n'avait pas de place. Il y a aussi celui de Maria qui se donne à Alexandre pour le sauver, qui l'accueille en son sein et dans sa chair pour le bien de l'humanité. Il y a aussi l'abnégation de la nourrice Julia, qui se dévoue à Petit Homme et se dresse devant la cruauté d'Adélaïde, quand cette dernière désire aller réveiller son fils et le placer au milieu de la scène traumatique. Il y a aussi Alexandre qui, suite à sa prière la séquence de rêve où il poursuit son fils dans un monde dévasté, est vêtu d'un châle que nous devinons à sa femme quand Otto vient le visiter secrètement au cœur de la nuit. Il est pertinent de plus d'évoquer le chant de bergère que nous entendons tout au long de l'œuvre et qui appelle Alexandre vers sa destination. Enfin, il y a l'évocation de la Sainte Vierge qui, dès le premier plan du générique, traverse l'œuvre. Ce féminin ne vient pas tellement s'opposer au masculin qu'Alexandre met de l'avant, mais plutôt ouvrir une altérité intérieure et potentiellement porteuse de fertilité. C'est un « non-soi en soi » qui émerge et vient montrer à son porteur la possibilité d'une vie autre, d'une vie avec l'autre.

Tarkovski ne manque pas d'inscrire sa vision religieuse dans la tradition orthodoxe russe lorsqu'il nous montre en détail le livre d'icônes que Victor offre à Alexandre. Contrairement au dogme catholique romain, la mère de Dieu n'y est pas considérée comme étant l'Immaculée Conception, vierge et pure de tout contact humain. Elle est plutôt une personne humaine qui a été choisie par Dieu pour porter son fils et qui a librement accepté sa grâce. Elle est une humaine qui fait le pont avec Dieu. Elle

⁴ Par exemple dans sa façon, par « variation » et depuis les métaphores qui nous sont suggérées par l'œuvre et les mises en scènes de Tarkovski, de venir pointer vers des possibilités autres que celles de la puissance, de l'intellectualité, du solipsisme et du fantasme de maîtrise.

représenterait et incorporerait en elle l'idée même de l'Église (Daley, 2010, p. 863). Ainsi, Maria (Marie) dans le film ouvre la porte à Alexandre après que celui-ci s'y rende difficilement et avec hésitation comme s'il allait à l'église pour la première fois. La demeure est d'ailleurs parsemée d'objets religieux et a des allures de chapelle avec son orgue sur lequel Alexandre joue un air qui plaisait à sa mère. Rompu, perdu et souillé, il ne sait pas ce qu'il fait là, mais il est prêt à se soumettre et se montrer vulnérable. L'accueillant dans cette ruine de soi, Maria choisit librement de lui accorder le passage vers Dieu quand elle se dénude avec lui. Elle lui permet de traverser le seuil qui sépare sa réalité matérielle du cosmos où se trouve l'humanité partagée.

Enfin, il y a un dessaisissement de soi important qui s'effectue graduellement. L'idée du dessaisissement nous provient de Paul Ricœur qui l'emploie pour communiquer le passage par un autre foyer que celui de la conscience (immédiate et auto-centrée) pour accéder au sens, y compris à soi-même (Ricœur, 1965, p. 65-66). Chez Alexandre, cet effet de dessaisissement et de distanciation passe notamment par la première partie du film, dans laquelle la fable du moine le projette dans un avenir de fertilité, par la lettre de ses amis de théâtre qui le ramène en arrière, puis par son monologue qui lui fait sentir l'impasse de sa situation présente. Il ne se comprend plus et ses moyens habituels, qui consistent dans la maîtrise de soi et le caractère volontariste de l'idée qu'il s'était faite de son séjour à la campagne, ne lui sont d'aucun secours pour retrouver son aplomb. C'est finalement en se tournant vers la prière, en se tournant vers le sacré et en s'ouvrant à cette altérité (qui le dépasse) qu'il traverse le seuil où la confiance (ou est-ce une nouvelle foi?) obtient la préséance sur le doute réflexif qui était jusque-là constitutif de son rapport au monde. Il y aura aussi dessaisissement par le remaniement identitaire qui est accompli quand il réalise que sa prière a été exaucée et que son monde est épargné de la (sa) guerre. En incendiant sa demeure, en refusant de parler et en acceptant finalement de se faire emmener loin des siens, il se place dans un état où il ne peut plus rien ni savoir ni contrôler.

Le dessaisissement de soi dans l'œuvre passe également par les autres personnages, dont Otto, qui ne prête pas attention à ce que les autres peuvent penser de lui et persiste à soutenir sa présence décalée et visiblement raillée par les autres. Nous en avons aussi un autre exemple quand Victor dit à Adélaïde qu'il ne sait pas pourquoi il a choisi l'Australie pour la suite de sa carrière, marquant un choix qui n'appartient pas à un acte de conscience, mais qui relève plutôt d'une fatigue liée aux soins sans retour qu'il donne à leur famille. Il passe par Adélaïde qui s'est sacrifiée en acceptant de s'installer loin de Londres et y a perdu ses repères et son identité. Enfin, elle passe par le garçon qui accepte de suspendre sa parole pour mieux guérir, sinon pour se consacrer à la tâche d'arroser l'arbre sec planter au début du film et au pied duquel il s'adressera au père lors de la dernière scène.

3.1 Ricoeur et Freud. Quelques considérations existentielles.

Arrive le point de rencontre entre l'œuvre de Tarkovski et la psychologie. La compréhension du sacrifice d'Alexandre nous informe sur le processus d'une personne qui, à la rencontre d'une situation-limite (Jaspers, 1971, p. 21, Dufrenne, Ricoeur, 1949, p. 183), se voit confrontée à une impasse relationnelle qui participe d'un très significatif vertige existentiel. Pour lui, il s'agit de l'échec de son projet de créer une grande œuvre, un système de pensée pouvant, nous l'imaginons, révolutionner les relations humaines. Or, il réalise à travers les événements de cette journée d'anniversaire qu'il n'y a pas de place pour l'autre, qu'il est seul au milieu d'une vie dépeuplée alors même qu'il cherche, paradoxalement, à rendre le monde plus habitable. Tellement attaché à ses identités d'intellectuel, de critique, de professeur et d'homme de théâtre, il se lance seul à la conquête d'un système ou

d'une méthode plus grande que lui. Pour se faire, il quitte le bouillonnant monde de la métropole et s'installe dans une très jolie maison, mais isolée dans une campagne éloignée. Il semble qu'Alexandre soit las d'être reconnu par son appropriation du travail des autres et cherche à l'être pour lui-même. En effet, qu'il joue un personnage, qu'il fasse la critique d'une œuvre ou qu'il enseigne les théories principales de son champ d'études, il se trouve toujours à être l'interprète du travail des autres et n'est jamais le créateur. Cette insatisfaction l'amène à se retourner vers lui-même pour y trouver une source créatrice qui pourrait l'ériger au statut de ceux de qui on transmet le génie. Or, il ne semble pas prendre conscience qu'aucune création se fait ex-nihilo, c'est-à-dire de manière purement personnelle qui jaillirait d'une pure source interne, de l'Un, mais plutôt par un acte de médiation à partir de ce qui a été et ce qui est. Toute création, en ce sens, est à la fois héritière et légataire, se présente comme un acte de réception et un don généreux. Mais, ayant choisi de se retirer du monde, il a entrepris une quête de soi qui semble être articulée autour de l'idée de sa propre potentialité et de sa capacité réflexive. Il semble aveugle à l'absence de tiers dans son projet, soit l'apport d'une extériorité qui structure le dialogue. Bernd Jager, dans son essai sur le mythe de Prométhée, nous rappelle à ce titre un dicton grec :

(...) 'One man is no man at all' or: 'one human being without relationship to another can for that reason not be considered truly human.' 'Being human' refers here to a tissue of relationships with self and others, with things and objects that together form a distinct and personal human world. (Jager, 2013)

Ce manque est d'ailleurs paradoxalement à l'opposé de ce qui a fait sa renommée au théâtre, c'est-à-dire l'accueil et la mise en dialogue d'une multitude d'altérités et le lien entre les personnages écrits à une autre époque et la situation actuelle où ils sont mis en scène. Or, incapable de se bâtir une identité dans cette situation, Alexandre s'est plutôt réfugié dans le circuit fermé d'une conscience isolée qui tente d'être à

l'origine de sa propre compréhension du monde. C'est dans ce contexte que le solipsisme, c'est-à-dire que le monde extérieur n'est pas réel, nous apparaît comme étant central à la compréhension des actions qu'il a posées. Il dit en effet s'être retiré du métier d'acteur, car il ressentait de la honte de jouer quelqu'un d'autre, de vivre des émotions qui n'étaient pas les siennes, qu'il sentait son identité, son moi, se dissoudre dans ses rôles. Il y avait là quelque chose de péché, dira-t-il, de féminin et faible. À partir de là, il quittera la scène – celle du théâtre, mais aussi celle de sa communauté – et s'enfermera dans un projet qui cherche à accéder à un idéal, c'est-à-dire à être à l'origine d'un moi authentique. Ce faisant, il a tourné dos au festif de la vie et s'est cantonné dans sur le mode « travail » de l'existence, s'amputant d'un aspect primordial de l'expérience humaine. Bernd Jager (2013) ouvre sur ce contraste entre le mode d'être séculaire appartenant au travail, à l'universalité et le mode d'être religieux, festif, qui doivent pivoter un sur l'autre afin de pouvoir entrer dans un monde réellement humain. Or, nous constatons rapidement au contact du film qu'Alexandre a rejeté tout apport extérieur, incluant celui de sa femme – et du féminin en général, comme nous l'avons vu – ainsi que tout ce qui se rapporte au divin, à l'enfance ou encore à l'écoute. Quand il fait le récit du jour où ils ont trouvé leur maison, il peine à ce titre à y inclure sa femme. Il dira de plus avoir étudié pour se consacrer à une vie « plus élevée », mais il semble l'avoir fait, au contraire du moine dont il fait le récit à son fils, sans Dieu ni maître. Victor dira en ce sens détester ses monologues, exposant comment le dialogue semble s'être estompé du rapport au monde de l'ami duquel il s'est éloigné et qu'il s'apprête à quitter, car lui aussi se trouve repoussé à l'extérieur, largement ignoré. Le médecin, le seul ami invité aux réjouissances, réalise qu'il n'occupe plus que le rôle accessoire de gardien de la santé de la famille. Surtout, Alexandre tente de se faire lui, de se faire *un*.

C'est l'arrivée du fils qui vient faire craquer le vernis des promesses qu'Alexandre s'était faites d'atteindre un niveau d'être « supérieur ». Son émergence l'oblige en effet à détourner son regard vers l'extérieur – vers le bas et la terre pourrions-nous

ajouter – et prendre conscience des besoins d'un autre dont il est responsable. Dans l'échange avec Victor ou ce dernier lui demande s'il a déjà eu le sentiment que sa vie est un échec, il affirme d'abord la négative, mais se reprend l'instant d'après en disant que oui, mais que devenir père a graduellement changé cette perception. Ainsi, il reconnaît paradoxalement avoir vécu dans le sentiment d'échec alors qu'il avait toute liberté de poursuivre son projet, ce qu'il faisait sans relâche, mais que l'arrivée de l'enfant, un autre duquel il ne peut se couper, a commencé à transformer ce désir. Il semble être reconnaissant de ce tournant, mais en même temps, comme il le dit lui-même, il s'en veut de s'être enchaîné, de sorte qu'il a mis son projet en péril. Son hésitation ici masque mal le sentiment d'échec avec lequel il se démène, comme s'il conceptualisait bien son rôle de père, mais n'arrivait pas à le ressentir. Mais s'est-il réellement saboté, ou s'est-il au contraire sauvé en se réengageant, sans le conscientiser, sur la voie plus concrète et fertile du lien?

(...) it is the other who constitutes the ultimate source and principle of ontological change. Without a fundamental link to another world we are condemned to psychic immobility and infinite, sterile repetition. (Jager, 2013)

Cet autre monde dont parle Bernd Jager est celui du fils, de l'enfance, qui vient s'interposer dans la répétition qui caractérise le quotidien d'Alexandre. Le fils cherche à détourner son regard vers lui, mais le père semble s'y refuser, voyant la responsabilité de cet autre comme un poids qui aurait raison de lui. L'enfance est jeu, cela même qu'il a cessé quand il a quitté le théâtre et la cité. Il se recroqueville sur lui-même pour mieux tourner le dos à l'autre, et c'est ainsi qu'il reçoit la charge de Petit Homme quand, à la fin de son monologue, il le projette au sol et le blesse.

Si nous nous référons au récit du paysagement qu'il avait fait pour plaire à sa mère malade, alitée, qui regardait souvent par la fenêtre, les germes du désir d'une vie partagée, festive, étaient présents en lui depuis longtemps. Similairement, il nous

apparaît que l'identification à l'excellence de ses capacités intellectuelles, la justesse de son jugement et à sa compréhension de la culture soit devenue si importante, voire massive, qu'il lui serait devenu impensable de déroger de sa trajectoire. Ainsi, il s'est consacré orgueilleusement à une tâche qui certes lui apportait admiration, richesse et jouissance de soi, mais qui le menait vers un néant relationnel. Il n'est pas anodin qu'on trouve un œuf (de pierre?) sur son bureau de travail, un symbole riche pour décrire l'origine du monde et son aboutissement, l'infini, mais aussi de la vie refermée sur elle-même, parfaite et autosuffisante. On imagine aussi une idée de pureté de ce qui se trouve dans l'œuf, protégé par une coquille impénétrable, mais fragile à la fois. Or, en cette journée particulière, les circonstances sont favorables à l'émergence d'une conscience de l'autre qui ne lui était plus accessible depuis qu'il avait refusé le jeu du théâtre. Le chemin choisi, qui débouchait sur un cul-de-sac, a atteint sa limite. Il ne peut que constater qu'il est perdu et qu'il a entraîné les siens dans son errance, quand il cherchait, nous le croyons, exactement l'inverse.

Freud dit en ce sens que les sources de souffrance venant de l'extérieur et qui s'opposent au « principe de plaisir » cherchent à être évitées par le Moi.

La tendance se développe à isoler du Moi, à expulser au dehors tout ce qui peut devenir source de déplaisir, à former un Moi hédonique auquel s'oppose un monde extérieur, un « dehors » étranger et menaçant. (Freud, 1971, p. 9).

Ainsi, en quittant la cité où il se sentait vulnérable en soi-même, alors qu'il avait le sentiment que son identité se dissolvait dans ses rôles, Alexandre a organisé son environnement afin qu'un maximum de cette souffrance puisse être évité. Il s'est aussi coupé des sources restantes de déplaisir, notamment des charges agressives de sa femme, en développant une apathie certaine. Il a centré sa conscience sur la jouissance que sa création et l'esthétisme que son monde lui procurait, repoussant vers l'extérieur les réalités douloureuses, les siennes comme celle des autres. Certes,

la mention d'hédonisme peut nous paraître surprenante ici pour parler d'Alexandre. Nous ne rencontrons en effet pas un homme exubérant pour qui la jouissance s'affiche comme une doctrine, mais la situation qu'il a créée – une femme belle et charismatique, une magnifique maison dans un cadre enchanteur, un statut académique enviable, un succès d'estime – met en scène la recherche d'une existence remplie, satisfaite d'elle-même.

Parallèlement, et pour rester avec Freud (2010), nous y trouvons en sous-texte une pulsion de mort, soit un investissement libidinal vers le moi. Éloigné des siens qu'il semble laisser vivre autour de lui – et ceux-ci qui auraient appris à s'en accommoder –, Alexandre est affectivement désinvesti de ce qui ne relève pas de lui-même, voilé sous l'importance de son projet. Une grande destructivité est à l'œuvre dans ce qu'il met en jeu depuis qu'il a quitté le théâtre où il y avait de l'autre. Son œuvre s'avère stérile et son monde est éteint, voire hostile. Alexandre est un « *homme toujours déprimé* » qui a « *pris en haine toutes les paroles vides de sens* », dira lui-même Tarkovski (2014, pp. 256-257). Les événements de cette journée lui en font prendre conscience.

La civilisation s'est créée sur le sacrifice de la satisfaction immédiate de la pulsion sauvage de l'état primitif, dit Freud dans *Malaise dans la civilisation* (Freud, 1971, pp. 23-24). Les gains sont la possibilité d'être en lien avec autrui dans un esprit de sécurité, de quiétude, et la possibilité du langage, mais le prix est celui de la souffrance de la perte et de la possibilité d'une jouissance instinctive et de la puissance brute. L'image du lion dans la métaphore nietzschéenne explorée plus haut nous revient ici en tête. Alexandre, las de porter le fardeau des autres, de ne pas pouvoir exercer toute sa puissance, s'est isolé afin de devenir ce fauve, cet animal puissant que rien ne pourrait arrêter. Le garçon le met en lumière quand il joue lui-même au lion alors que son père monologue. Quand le petit « l'attaque » dans son jeu, plutôt que de se laisser jouer la proie, Alexandre se défend vivement, blessant le

petit dans son geste. La passion qui l'anime est d'ordre intellectuel, mais il est manifeste qu'un désir de domination se joue ici. Il désirait atteindre, ou dirions-nous conquérir, le bonheur par l'érection d'un monde à part où les sources de déplaisirs, c'est-à-dire des besoins d'autrui imposant le dialogue et des compromis, ne seraient plus un obstacle à sa jouissance. Se faisant, il s'est peu à peu aliéné l'altérité des siens pour se retourner sur lui-même, masquant par là sa souffrance, comme cherchant à remonter au « *non-vivant qui était là avant le vivant* » (Freud, 2010, p. 100) afin de fonder un monde nouveau, un monde sien.

Il se dessine une opposition entre la volonté de préserver une situation honorable tout en poursuivant l'accumulation des distinctions et du pouvoir qui vient avec, et un désir de tout détruire, de retourner à un temps d'avant la vie elle-même. La tension créée par cette polarité devient intolérable dès lors qu'elle vient en conscience. S'il est vrai qu'Alexandre s'est érigé une existence potentiellement enviable, ses proches se sont eux écrasés sous ses pas. Le constat est terrible et il sait dès lors que le *statu quo* est impossible. Le sacrifice qui suit, même s'il prive la famille de sa maison, ramène Alexandre à un état de vulnérabilité et remet le pouvoir à ceux qu'il aime en le détruisant. Il s'en remet à Dieu, il s'en remet à autrui, à l'autre, à *eux* qui auront maintenant à le condamner à l'exil, et à le pardonner et l'accueillir à *nouveau* (ou tout autre choix qu'il feront). Cette nouveauté ne sera pas évitable en effet, alors que ce qui était n'est plus. La répétition arrête ici. Ce point, pour la psychologie, souligne qu'il est possible de s'adapter à une situation d'impasse où les gains personnels ont mené à l'échec relationnel. Ce n'est qu'en redonnant ce qui nous est cher, ce à quoi nous nous identifions, que le dialogue peut avoir lieu. Or, ce qui apparaît comme essentiel n'est pas nécessairement fertile, comme Alexandre le montre si bien avec son projet intellectuel. Il s'attache à cette identité, la pollissant telle une pierre philosophale qui finirait par lui apporter le bien-être, omettant de questionner sa fertilité relationnelle. Son acharnement au travail s'avèrera ainsi plus dommageable que bénéfique, malgré la bonne intention qui y est rattachée. Ce n'est qu'une fois la

réalisation de la souffrance qu'il a ainsi engendrée qu'il pourra changer la situation et redonner à l'autre le pouvoir d'agir qui leur a pris en se positionnant comme maître, spécialiste et autorité.

« *The vulnerability of the other makes me vulnerable, traumatizes me, takes me hostage, puts me in a state of suffering where the most I can do is offer my crust of bread, my hope from empty hands* », écrit la psychologue Donna Orange (p. 63). « *We need to be upset to respond* », dira-t-elle encore en soulignant la nécessité de déranger les suffisances confortables de nos préjugés et de notre place au soleil, si nous voulons voir le visage souffrant de l'autre et entendre sa voix. C'est exactement ce qui se passe en ce jour hors du commun pour Alexandre : la rencontre de la souffrance de sa famille vient perturber ses certitudes au point où il rend tout ce qu'il a et se soumet à l'autre comme on donne son dernier bout de pain à une personne dans le besoin.

3.2 La rencontre de l'autre

Partant, tout était admirable dans le monde du grand Alexandre, cet homme qui se consacrait au bien. Mais en sourdine, étouffée par de jolis voiles et un orgueil bavard, une voix, une plainte plutôt, se fait entendre. En ce jour où le récit de sa vie s'impose à lui, elle émerge et lui dit clairement la souffrance de la culpabilité qu'il ne pouvait jusque-là entendre. C'est lors de ce passage du monologue qu'il sert à son fils que cette réalisation semble retentir en lui :

« Man has defended himself, always against other men, against Nature. He has constantly violated Nature. The result is a civilization built on force, power, fear, dependence. All our "technical progress" has only provided us with comfort, a sort of standard. And instruments of violence to keep power. We are like savages! We use the microscope like a cudgel! No, that's wrong. Savages are more spiritual than us! As soon as we make a scientific breakthrough, we put it to use in the service of evil. And as for the standard, some wise man once said that sin is that which is unnecessary. If that is so, then our entire civilization is built on sin, from beginning to end. We have acquired a dreadful disharmony an imbalance, if you will, between our material and our spiritual development. Our culture is defective. I mean, our civilization. Basically defective, my boy! Perhaps you mean that we ought to study the problem and look for a solution together. Perhaps we could, if it wasn't so late. Altogether too late. »

« God, how weary I am of this talk! "*Words, words, words!*" At last, I know what Hamlet meant. He was fed up with windbags. And so am I. Why do I talk this way? If only someone could stop talking and DO something instead! Or at least try to. »

Cette séquence est parlante, car, après une longue critique des travers du monde, il réalise, par l'écoeurement de s'entendre parler, que tout ce qu'il reproche à la société est ce qu'il a lui-même reproduit et imposé à sa famille. En effet, si nous remplaçons le microscope par son travail de lettre, par le savoir, et la civilisation par la famille, le résultat est frappant. Traduisons-le ici avec ces éléments, en le reprenant à la première personne⁵ :

« Je me suis défendu contre les autres, contre ma nature que j'ai constamment agressée. Le résultat est une unité familiale établie par la force, la puissance, la peur et la dépendance. Toutes mes « percées académiques » n'ont pourvu que du confort, un certain standard de vie. Un instrument violent pour garder le pouvoir. Je suis comme un sauvage!

⁵ Ce passage de la critique de la civilisation implique implicitement le je d'Alexandre qui s'y insère, mais dont il ne semble pas conscientiser. Cet aveuglement est précisément le propos de départ de Tarkovski qui avance que ce je est chacun de nous, comme spectateurs, comme humains.

J'utilise mes recherches comme un gourdin! Non, c'est faux, les sauvages ont plus de spiritualité que moi! Dès que j'obtiens un succès, je l'utilise au service du mal. En ce qui a trait au standard, un sage homme a déjà dit que le péché est ce qui n'est pas nécessaire. Si tel est le cas, notre foyer est bâti sur le péché, du début à la fin. Nous avons acquis une dissonance et un déséquilibre atroce, si tu veux, entre notre développement matériel et spirituel. Notre culture familiale est défectueuse, mon garçon! Peut-être veux-tu suggérer que nous nous penchions sur le problème pour trouver une solution ensemble. Peut-être le pourrions-nous s'il n'était pas trop tard. Tellement trop tard. »

Il termine ce monologue en passant lui-même au je, disant combien il est tanné de lui-même et de son incapacité à faire.

Sous cet angle, ce passage peut être lu comme un aveu personnel. Alexandre ne s'en rend pas encore tout à fait compte à ce stade du récit, mais il y évoque son propre drame, à lui. L'instant d'après est celui où il brusque son enfant qui le regarde, visage ensanglanté, avec un air perplexe, entre tristesse et colère. Le père ne va pas vers lui pour en prendre soin, il reste interdit devant le visage du fils, avant de s'évanouir en se demandant ce qui lui arrive, et fait peu anodin, en s'adressant à Dieu. La blessure du garçon, son visage effarouché, que nous voyons pour la première fois, et surtout son silence, semblent trop pour le père qui en perd, à plusieurs niveaux, connaissance. L'accueil du visage souffrant de son enfant semble faire retentir en Alexandre sa responsabilité envers lui, mais aussi envers tous les autres. Pour parvenir à ses ambitions, Alexandre s'est fermé au regard de tous et a caché sa propre souffrance. De rencontrer le regard de son fils contribue à le faire basculer dans une altérité dont il n'a aucune connaissance, aucune maîtrise, mais qu'il ne peut plus ignorer. La charge semble trop lourde et le fait sombrer dans un rêve de dévastation.

La culpabilité qui émergera de cette rencontre deviendra la voie d'accès au sacrifice. Le geste qu'il posera, il l'assumera, il nous semble, par amour pour les siens. En prenant conscience de la peine qu'il leur a faite en les enfermant dans son désir de

s'autoréaliser, il doit faire face au fait qu'il a vraisemblablement tout pris pour lui. Sa famille a sacrifié beaucoup pour lui, comme nous l'avons vu. Sa femme a abandonné son rôle dans la société artistique de Londres, son fils a inhibé ses désirs d'expression et Victor, son amitié au profit de soins apportés à la famille et son amour pour Adélaïde. Il semble que leur motivation, dans le cas des adultes, était de s'approcher d'un grand homme, d'une personne qui porte la promesse d'une meilleure vie pour eux-mêmes. Pour le garçon, comme pour tout enfant, c'était le modèle à suivre, rendu plus grand que nature par l'admiration que les adultes lui portaient. Il y avait certes des dissensions, de la frustration et de la colère, mais rien n'a semblé pouvoir mettre en doute l'idéal pour lequel ces sacrifices ont été faits. Jusqu'à ce jour où Alexandre réalise qu'il a nourri un climat d'une grande hostilité, à l'intérieur duquel tout le monde est à cran. Cette prise de conscience retentit telle une bombe nucléaire et met à l'avant-plan l'angoisse rampante qui l'habitait. La déflagration souffle tout l'édifice qu'il érigeait et le dépouille de sa superbe, tel Dieu faisant éclater la tour de Babel. Brisé, bafoué et isolé, il se tourne alors vers ceux qu'il a démunis pour leur rendre leur liberté afin qu'ils puissent retrouver leur propre voie (ou leur propre voix?). Il se tournera ainsi vers le Tout Autre pour faire cette offre de se retirer non pas seulement de leur vie, mais de ce qui reste de son artifice narcissique. Ce faisant, il s'ouvre à l'autre, le laisse entrer et s'abandonne à un avenir dont il ne connaît pas les chiffres. Après avoir payé ses hommages silencieux à sa famille, à Otto, puis à Maria, qui lui ont permis de voir l'issue, il se laisse emmener vers un lieu (que la fin du film ne précise pas) qui décidera de la suite de son parcours.

Il y a une grande humilité au geste sacrificiel. Dans un tel acte de foi, on engage un bien précieux, significatif pour soi, autour duquel l'identité est construite. On sacrifie historiquement les bêtes les plus vigoureuses du cheptel, les végétaux les plus nobles ou utiles et même, dans l'histoire des sacrifices humains, les esclaves les plus vaillants ou même des enfants, promesse d'avenir. Dans le monde moderne qui est le nôtre, on ne passe plus par ces possessions matérielles. Ce qui fait notre richesse, ce

qui donne du pouvoir à un individu, au-delà de l'aspect financier, semble s'articuler autour de ce qui fait sa singularité individuelle, ses connaissances ou encore sa personnalité. C'est ce qu'on a fait de soi et ce autour de quoi on a construit son identité. Ainsi, pour Alexandre, c'est son édifice intellectuel, lui-même érigé sur un statut d'artiste de grande renommée, qui lui est central et qui s'exprime par la parole. C'est aussi son rôle de père et de mari, malgré la réalisation de son incapacité de le remplir adéquatement. Malgré tout le statut et la reconnaissance qu'il possède, il réalise qu'il n'a rien s'il est seul. Il baisse ainsi la tête et avoue son échec, puis, afin de sauver ceux qu'il aime, détruit ce qu'il croyait avoir constitué de son monde – à commencer par un certain reflet de lui-même. Sa parole, sa famille et sa maison s'avèrent n'être que des illusions, et ce, dans la mesure où il n'entretient aucun lien dialogique avec ceux-ci. Ils sont là, comme des témoins silencieux de son entreprise, soigneusement laissés de l'autre côté du voile. Son sacrifice, comme, nous semble-t-il, tout sacrifice, est un sacrifice *pour*. N'ayant su cultiver une relation fertile et humaine avec les siens, il n'essaye pas de corriger le tir en faisant un *mea culpa* banal, il choisit plutôt de se retirer complètement afin de les délivrer de son enfermement. Il le fait pour son enfant à qui il veut donner la chance d'habiter un monde ouvert, pour sa femme à qui il veut rendre l'amour possible à nouveau. Il le fait pour son ami qu'il souhaite voir épanoui. Il le fait pour lui-même aussi, à qui il offre une chance de reprendre un cheminement plus en phase avec sa compréhension du monde. Cet aspect du sacrifice est celui de la temporalité dont nous parlions plus haut. En offrant une chose de valeur à l'autre, on accepte en quelque sorte de retourner derrière, de s'effacer derrière le don lui-même. Plus grande est la valeur du sacrifice plus grand est ce recul. Alexandre donne tout ce qu'il a, c'est-à-dire tout ce qu'il connaît de lui-même et en retrouve un état d'enfance, qui pourrait tout aussi être folie, quand il gambade. Dépouillé, modeste, dessaisi de lui-même, il s'en remet entièrement à l'autre pour le porter vers la suite où il pourra recommencer son cheminement.

Nous avons mentionné les situations-limites en parlant d'événements qui surviennent à soi et auxquels il faut s'ajuster en prenant conscience de l'effondrement d'une conception ou d'une croyance. Alexandre en traverse une en réalisant la facticité du monde qu'il a érigé, ce qui le mène à finalement éprouver l'angoisse qu'il dissimulait par son interminable monologue. Or, en choisissant le sacrifice comme issue, en choisissant l'autre avant lui-même, il crée pour soi, intentionnellement cette fois, une nouvelle situation-limite (Jaspers, 1971, p. 21, Dufrenne, Ricoeur, 1949, p. 183). Nous l'avons vu avec Jean-Luc Marion, un sacrifice n'est pas un contrat qui lie l'autre à soi et crée une dette, il peut ne pas être entendu ou être refusé, mais il ouvre la possibilité d'un dialogue. Alexandre ne sait pas où il s'en va quand l'ambulance l'emporte, mais il va vers les siens une dernière fois avant, leur signifiant sa présence et, à la fois, en les poussant à prendre leurs distances. Nous pouvons en outre penser que le sacrifice a été entendu et validé quand le garçon questionne à voix haute lors de la scène finale. *Le donneur s'efface et l'autre apparait.*

3.3 Le sacrifié

Ce recommencement demandera à Alexandre une remise en question de qui il est et de comment habiter son monde – du moins peut-on le penser ou à défaut, le souhaiter comme spectateurs. Il a tenté d'être son propre architecte, avec le résultat qu'on connaît : il a construit une forteresse sans porte, sans seuil. L'œuvre de Tarkovski ne nous dit rien de ce qui advient de lui après qu'il ait été emmené par les ambulanciers. Elle nous laisse imaginer son sort, donnant au spectateur de ressentir l'impact qu'un tel geste pourrait avoir sur lui-même. C'est la question du sujet qui survient à ce point-ci, alors qu'Alexandre devient en quelque sorte anonyme et retourne à un soi

dénué, dont le spectateur du film, en tout cas, peine à préjuger de la nouvelle forme. Qui sommes-nous quand nous perdons ce qui nous définissait jusque-là? Comment retrouver pied dans une existence qui a perdu les assises qu'on croyait être les plus stables? Pour Alexandre, sa parole, c'est-à-dire sa connaissance comme sa reconnaissance, fait partie de ces socles qu'on ne conteste pas. Pour lui, c'était le tremplin vers le succès. Jusqu'à ce qu'il réalise qu'outre un pouvoir de configuration sur les opérations matérielles de l'existence, cette parole interdisait le dialogue. Sa superbe était maquillée par le refus de l'autre, masquant l'angoisse de la question et donc de l'ouverture, qu'il était pourtant dans son principe même. Il dira lui-même qu'il a quitté le théâtre parce qu'il sentait son moi se dissoudre dans ses rôles, qu'il était honnête, c'est-à-dire qu'il était réellement le personnage qu'il jouait, quand il était sur scène. Or, c'est précisément cette capacité d'être ces autres, de les laisser parler à travers lui, qui lui a apporté le succès. Mais, orgueilleux, il le vécut comme un échec personnel et entreprit de trouver un soi authentique et de le cristalliser dans une identité autoportante forgée de ses seules mains.

Le geste d'Alexandre est d'abord un sacrifice du langage, et ce, au-delà de sa promesse de garder le silence. Paul Ricœur nous ouvre une piste fertile quand il interroge avec Heidegger la question du sujet. Il nous rappelle que le sujet n'est pas à l'origine de son être, mais qu'il est celui lequel l'être, précisément, fait problème, se présente à lui à la fois comme une question et comme un projet. Ainsi, il est celui qui doit aller de l'avant, être soi, c'est-à-dire projeter dans des possibles à partir de sa situation – d'une situation qu'il n'a ni construite lui-même et dans laquelle, en l'occurrence, il n'est jamais seul. Ricœur évoque un cercle entre les deux pôles où il y a « référence rétrospective et anticipante entre l'être sur lequel nous nous questionnons et le questionnant lui-même en tant que mode d'être. » (Ricœur, 1969, p. 230). Le *là* de *l'être-là*, le Dasein, que nous sommes, la personne qui questionne, est précisément le langage qui délimite l'homme. Ricœur parle de la violence du mot, de la dénomination, qui à la fois permet l'ouverture de la question de l'être, mais en

même temps enferme dans les limites d'un langage fini et se faisant, dissimule la relation que nous avons à l'être authentique.

(...) la dissimulation rend possible l'illusion, qui est la nôtre, selon laquelle nous « avons », en tant qu'hommes, le langage « à notre disposition ». Désormais l'« être-là » pourra se prendre pour le créateur du langage. (Ricœur, 1969, p. 231).

Ainsi, l'homme peut en arriver, par la logique, par une maîtrise technique d'une langue, à se positionner comme maître de l'être qui doit maintenant répondre au langage et non l'inverse. Par ce retournement, l'homme se garde dans une vie inauthentique, refermée sur elle-même, c'est-à-dire qui ne se soucie que de l'organisation matérialiste de l'existence et non de l'existence en elle-même. L'issue, toujours selon Ricœur, est que le soi retourne rechercher son authenticité dans « le don d'une vie poétique » (Ricœur, 1969, p. 232), c'est-à-dire une vie qui est capable d'entendre l'appel de l'être et de lui répondre à partir d'un langage qui lui demeure tributaire, plutôt qu'il ne cherche à la maîtriser. En habitant son monde en acceptant de ne pas savoir absolument, la question du « qui suis-je » peut être posée à nouveau, se ressaisir d'elle-même, précisément, comme d'une question, c'est-à-dire d'un intérêt « infini ». Ainsi, le cercle rétrospection/anticipation demeure ouvert et amène le sujet à poursuivre une existence authentique. Ceci en assumant que son être n'obtiendra pas de réponse définitive en dehors des tentatives, aussi déterminées, qu'existées, fragiles et inachevées, dans lesquelles il se projettera. Ce détour philosophique nous ramène à Alexandre, dont le projet a consisté à idolâtrer la soit-disant maîtrise du langage, de *son* langage, en s'isolant de tout ce qui lui est étranger, l'être y compris. Il en a accumulé une somme enviable de ce qui lui a assuré beaucoup de succès matériel et d'estime, mais le contrôle qu'il en a obtenu s'est fait par une œuvre fermée sur elle-même. Comme nous l'avons vu, nulle part y a-t-il, au départ, clairement de désir d'altérité dans son rapport au monde. Il ne répond à personne. Autrui n'a de fonction que celui de soutien et de récipient. Victor le

mentionne simplement quand il dit à Adélaïde qu'il n'aime pas ses monologues. On comprend que celui qu'il sert à son fils, ce jour-là, n'est en rien exceptionnel. Son angoisse est ensevelie par un bavardage constant. C'est ainsi que le sacrifice qu'il fait est un sacrifice de langage, une offrande de silence pour que l'autre puisse apparaître et exprimer quelque chose à son tour. Tarkovski l'illustre avec brio quand le fils parle après que le père se soit tu.

Ce qui est détruit dans le sacrifice est de nature identitaire et passe par le langage. Nous l'avons vu, la personne, le Dasein, est langage répondant à l'être. Au travers de cette journée charnière, Alexandre prend conscience que le récit qu'il fait de lui-même, construit sur l'histoire qu'il s'est donnée, n'a plus de sens pour lui et heurte les autres.

(...) le récit construit le caractère durable d'un personnage, qu'on peut appeler son identité narrative, en construisant la sorte d'identité dynamique propre à l'histoire racontée. C'est l'identité de l'histoire qui fait l'identité du personnage. (Ricœur, 2013, p. 79)

Alexandre s'est en quelque sorte enfermé dans une histoire malhonnête. C'est ce qui ressort de la discussion sur le théâtre quand il dit qu'il était honnête sur scène quand il jouait ses grands rôles, et qu'il en avait honte. Il a donc quitté pour se construire un récit de soi qui serait inaltéré par l'autre, s'éloignant du même coup de tout seuil ouvrant la voie à la rencontre de l'autre et de ses émotions. Une histoire grandiose et un récit fantastique s'en sont suivis, avec une intrigue promettant une finale satisfaisante. Or, en se coupant de la présence, du questionnement et de l'influence d'autrui, cette histoire s'assurait de ne plus changer et était toute écrite d'avance – identique en fantasme à elle-même. « Alexandre est cet homme de génie » deviendra le cœur du récit. Un récit arrêté dès la première phrase, mais répété dans une quête de confirmation. L'accumulation de récits en lien avec cette histoire a eu cet effet, de la même manière qu'on dit qu'un mensonge répété suffisamment souvent deviendra

vérité. Or, quand le mensonge refait surface, et les dommages qu'il a causés, il devient évident que l'histoire ne peut plus se poursuivre. Pour Alexandre, le sacrifice de soi s'impose. Il lui devient impossible de cultiver cette identité inauthentique et sacrifie ce qui l'a permise : la parole. Par son sacrifice, il détruit le langage qui lui a servi à se mettre en récit et se place dans un état de grande vulnérabilité. Un langage de contrôle, de savoir, de maîtrise et d'autorité perd toute potence quand il réalise que la destination n'est pas celle de l'univers, mais celle d'un cosmos. En brûlant sa demeure, il détruit l'autel qu'il s'était érigé à lui-même, mais qui est devenu un symbole du bavardage, plus que celui d'un seuil vers un ailleurs, un non-soi. Il a creusé une tranchée, plutôt que d'avoir construit le pont qui rend possible le dialogue. Ne sachant pas comment habiter autrement, comment accueillir et se confier, il s'arrête net dans ses pas et prend une direction à l'opposé. C'est-à-dire qu'il s'en remet à l'autre pour l'accueillir, un grand autre qui inclut, mais dépasse aussi la présence de ses proches. Une présence dont il pourra, peut-être, prendre soin, à laquelle il pourra offrir un langage différent par lequel il tentera, à nouveau, de se dire et de dire l'autre. À la fin, Alexandre n'est plus le centre de son monde, il est mené vers la marge, volontairement indexé et silencieux. Le monde s'articule alors autour de l'arbre de la vie, l'arbre de l'obéissance, sous lequel l'enfant regarde au ciel et parle pour la première fois en s'adressant au père, en lui demandant pourquoi au début est-il le mot, la parole, le langage.

Bernd Jager (Jager, 2013, pp. 7-50), dans un texte sur le rôle de Prométhée dans la création du cosmos constitué des hommes et du divin qui est à la base de la civilisation humaine, insiste sur le rôle central du sacrifice qui y est rattaché. L'instauration de l'autel ayant pour fonction de partager le repas sacrificiel entre la part des humains et celle des dieux marqua la séparation de la terre et du ciel, mais aussi entre les humains eux-mêmes. Ce rituel est venu réguler tout rapport entre soi et non-soi. En organisant le chaos où s'indiffénciaient les hommes et les dieux, le soi et l'autre, une distance s'est en effet installée afin qu'une posture d'hospitalité (dans

laquelle tous sont, à tour de rôle, appelés à être hôtes et invités) devienne nécessaire à la relation. Ainsi, chacun est invité à développer et à communiquer sa propre identité par le biais de de la culture et du dialogue. Dans ses mots :

Where the first, chaotic, and ultimately unfruitful relationship between God and men had ended in a confusion of identities and a desperate clinging to each other, the new sacrificial form of gathering around the altar would bring order to the human community and endow it with a place and an identity of its own (Jager, 2013, p. 44).

Or, chez Alexandre, cette hospitalité tendait à disparaître. Celui-ci était devenu une sorte de Dieu sur lequel tous se collaient et auquel tous s'identifiaient – ne serait-ce, à la fin, que pour le maudire aussi (Adélaïde). Ce soir-là, on devait se regrouper autour d'un repas spécial pour souligner l'anniversaire du maître, mais le festin n'aura finalement pas lieu. Ses proches se sont assez sacrifiés pour lui; le temps est venu qu'il se sacrifie pour eux. Ce faux autel qu'il a mis en place au nom de sa propre importance doit être détruit et remplacé par un symbole rassembleur et porteur d'une réelle altérité. Il donne sa voix – et tout ce qui la porte – pour que puisse se faire entendre celles des autres.

CONCLUSION

Conclure un travail herméneutique nous apparaît presque comme une trahison. Comme Ricœur (1986, p. 54) qui soulignait que nous nous trouvons toujours *in medias res*, c'est-à-dire toujours au cœur des choses, il nous est difficile de marquer une fin. Si nous avons pu mettre en lumière des pistes de réflexion et faire des liens entre certaines idées et situations, nous n'avons en effet atteint aucun horizon final. Tout le trajet reste à faire et à refaire. La première mise en récit du mythe de l'éternel retour que le facteur Otto, bien qu'erronée face au concept de Nietzsche (qui stipule une répétition à l'identique), nous parlait bien du cercle herméneutique et devient ici pertinente. « *Tout recommence du début. Pas tout à fait pareil, mais presque.* » (Tarkovski, 1986a, 0:12:00). On ne parle en effet pas autant d'un éternel retour de l'identique que de constants recommencements, toujours un peu différents à partir de ce qui vient d'être « conclu ». Surtout, je n'ai pas le sentiment que ce travail est réellement achevé en ce que de nombreux embranchements ont été croisés au fil des années sur lesquelles il s'est échelonné, mais qui n'ont pu être empruntés. Nous aurions aimé en dire plus sur l'enfance, la féminité ou la folie, par exemple. Beaucoup du sacrifice reste encore à dire et de nombreuses nuances restent à peindre d'Alexandre et de son cheminement. Je propose donc pour cette dernière étape, en assumant un « je » plus personnel, de revenir sur ce qui a été dit et ce qui reste à dire.

Cet essai a permis de plonger dans le monde du sacrifice tel qu'il peut être entendu à notre époque et comment il agit encore dans la possibilité de la rencontre de l'altérité. En me collant sur l'expérience d'Alexandre, j'ai pu faire la partie belle à la complexité qui se trouve derrière le geste radical de son sacrifice. Tragique, il est tout de même apparu qu'il s'agit d'un geste d'amour. Malgré la destruction qu'il

implique, c'est un acte qui est fait *pour*, qui *va vers*, qui désire transcender une situation soit stagnante, soit trop confortable, mais assurément isolante et certainement aveuglante. En effet, le quotidien du professeur est confortable en surface alors qu'il est arrivé à un certain stade de succès, de reconnaissance et de maîtrise intellectuelle qui est admirable et qui n'invite pas à être remis en question. Par contre, nous voyons en sous-texte un chemin qui a conduit à un cul-de-sac et qui requiert de rencontrer une limite, de retourner sur ses pas. Or, plutôt que de rebrousser chemin et de chercher un carrefour qui pourrait mener à une destination fertile, au partage et symboliquement, à la cité, il s'y installe et imagine une vie esthétique et intellectuelle mystérieuse, faite d'ardeur au travail et d'apaisement bucolique. Prenons le symbole du yin et du yang que porte Alexandre sur son peignoir. Celui-ci évoque le jeu vital des polarités entre le féminin et le masculin, la lune et le soleil, l'accueil et le don, etc. Or, nous réalisons au contact de l'œuvre que cet équilibre fait défaut au monde d'Alexandre. Il y a aussi le paradoxe où Alexandre dit avoir étudié l'histoire des religions, mais avoue à Otto qu'il n'entretient aucune relation avec Dieu, car il n'y a pas été présenté. Qu'elles peuvent être les intentions d'une personne qui se consacre autant à un sujet sans se questionner sur le rapport qu'il a face à l'objet même de ses études? Il pourrait s'agir d'une aporie dans l'écriture du scénario, mais vu la minutie obsessionnelle affichée partout ailleurs par Tarkovski dans l'élaboration de son œuvre, ceci semble hautement improbable. L'hypothèse d'un enrichissement intellectuel permettant l'accumulation d'un capital académique et social qui, à terme, mène à un enrichissement personnel me semble dans ce contexte plus porteuse. Beaucoup d'influence, de fierté et de contrôle de l'image sont à l'œuvre dans les dynamiques qui doivent apporter le confort à tout le monde, mais nous réalisons que cette dynamique de maîtrise voile une sécheresse relationnelle qui induit une terrible souffrance. Devant l'errance, il est toutefois jugé plus important de sauver la face, que de montrer son visage dévasté par la douleur de la perte de l'autre. Détournant le regard de l'autre, une entente tacite est prise pour que l'unité persiste et trouve son point d'ancrage sur les valeurs esthétiques, le

maintien du confort matériel et le *statu quo* interpersonnel. Tous s'agressent et s'abandonnent quotidiennement, mais cette violence domestique est banalisée et apparaît comme étant acceptable. À la suite d'Alexandre, tous les membres de la famille deviennent complices de ces dynamiques de détournement de l'autre et de soi, mais qui sont objectivement payantes.

À la base de cette situation où le manque de cohérence est criant, il y a Alexandre qui a démissionné une première fois quand il a délaissé le théâtre. L'abandon de ce qui le maintenait *de facto* dans un dialogue semble être le point de départ de son errance. Il ne se sentait pas à sa place sur les scènes de Londres, puis il ne se sent manifestement pas à sa place au sein de sa famille, où il n'arrive pas non plus à habiter les rôles qui s'y rattachent. Être époux, père et voisin sont en effet des rôles qu'il a délaissés, des rôles qui impliquent généralement le rapport à l'autre. Il s'exile de la ville à une île, puis dans son bureau et enfin dans les idées. Il voit finalement la souffrance que cela a infligée à ceux qu'il y a entraînés en leur prenant tout et ne redonnant rien. C'est finalement le désir de les sauver de l'abîme, qui est finalement ce qu'il a créé, qui le fait se tourner vers l'autre. Il prie Dieu pour leur salut, lui montrant son visage endolori, bien en face de la caméra, regardant le spectateur dans les yeux, cet autre appartenant à un ailleurs. Pour reprendre la pensée de Bernd Jager, Alexandre ouvre à ce moment-là le seuil qui le sépare du cosmos et y invite l'hospitalité. Malgré qu'on réalise combien il a erré, nous sommes appelés à le sauver à notre tour et c'est précisément ce qui nous le rend enfin humain.

Alexandre a oublié de jouer, de s'éprouver, de vivre, de s'exister soi-même dans un cosmos humain. Pour avoir raison, pour savoir ou par peur d'avoir tort, pour jouir de sa position ou pour ne pas être confronté à sa honte, il s'enferme dans une boucle solipsiste créant une répétition acharnée d'un même qui ne mène nulle part. L'image nous vient d'une architecture merveilleuse aux mille fenêtres dans laquelle on aurait oublié de faire une porte. Incapable de retourner vers le lien, il s'identifie toujours

plus ardemment à cette image qui perd chaque jour un peu de substance et qui s'éloigne de son désir. Alexandre nomme bien son sentiment quand il se dit en colère de son immobilisme et se demande si quelqu'un ne pourrait pas enfin faire quelque chose, plutôt que de toujours bavarder, oubliant qu'il s'est rendu sur cette île justement pour bâtir, pour agir. Mais il s'avère peut être plus apaisant de maintenir une situation imparfaite, mais prévisible, que d'en remettre en question le sens et d'ainsi risquer de tout perdre. On se répète, on s'installe une routine, on cherche à défendre une position atteinte au prix d'efforts importants, tout en cherchant à ne pas faire d'erreurs et revivre des échecs douloureux.

Ce qui m'a interpellé le plus de l'histoire d'Alexandre, c'est comment en voulant faire le bien au nom de l'amour, des siens et de l'humanité, il s'est enfoncé dans l'indifférence et a laissé se creuser un fossé entre lui et autrui. En voulant sauver abstraitement l'humanité, il a oublié de vivre concrètement les solutions qu'il espérait. Il a oublié son monde à lui, la matière sensible et vivante de son être et au final, la familiarité de son propre quotidien. Il est bien là, mais le cœur n'y est pas, il n'arrive pas à être satisfait de ce qui est présent et sombre dans la dépression, désincarné. Le soin de son patrimoine, accumulé au prix d'une obsession qui peut se confondre à un grand don de soi, devient le seul but et finit par représenter son salut. Or, la gloire de cet objectif, l'espoir d'une libération à l'arrivée, la promesse d'une grande fête après le travail, rien ne fût. L'ambition elle-même finit par devenir l'entrave qui gêna le projet. Dans le film, le repas d'anniversaire ne sera finalement jamais consommé. Il est devenu impossible de s'asseoir ensemble et d'être présent les uns aux autres. Chez Alexandre, on se contente de se croiser de loin dans une danse qui cherche à éviter toute caresse, on détourne les yeux juste assez pour regarder le vide au-dessus de l'épaule de l'autre et on s'échange des platitudes et des paroles légèrement abrasives afin de limiter les communications au strict nécessaire. Chacun y va afin de ne pas perdre davantage, sachant qu'il n'y a plus rien à gagner. La confiance du début fait place à la méfiance et au soupçon que l'autre ne nous veut pas

de bien et on cesse de s'ouvrir et de partager, on n'invite plus et refuse l'invitation si elle vient. Avec le temps, un décalage important s'installe, créant un déséquilibre dans les dynamiques qui penchent vers les uns aux dépens des autres. Au départ, Alexandre est celui qui bénéficie apparemment le plus de la situation. Son sacrifice viendra rétablir l'équilibre en ce qu'il se déleste de tout l'excédent, de tout ce qui s'est installé et qui le différencie artificiellement de ses proches. Il brise l'arrogance. S'il y a un avenir pour cette famille, il devra passer par de nouveaux termes. Ce n'est pas anodin que Victor donne le manteau d'Alexandre à Adélaïde à la fin du film, c'est d'abord à elle que le sacrifice est adressé et qui aura à choisir de l'accepter ou non. Peut-être plus que la demeure et le langage, ce manteau, peut-être en écho au moment où Alexandre porte le châle féminin, représente le soi sacrifié de celui qui se soumet au regard de l'autre.

Délesté de ces oripeaux, Alexandre retrouve une jeunesse étonnante à la fin du film. Son monde, sauvé de la guerre, se trouve réenchanté. Cette réouverture au jeu et à la possibilité de s'exister comme autre nous apparaît fertile pour penser la psychothérapie, dont il me semble pertinent de dire un petit mot ici. En outre parce que celle-ci est toute entière, quant à sa dynamique et à son principe, relationnelle et langagière. On pourrait même dire que la psychothérapie, à titre d'espace herméneutique, est par essence concernée par le langage qui se cherche et partant, qui cherche l'autre – aussi bien en soi, que dans son prochain. Le patient, en effet, y est invité à se mettre en récit et le rôle du thérapeute consiste à interroger les trous et les apories, par exemple, qu'il peut y percevoir. Ainsi, les zones d'ombres, les contradictions et les vulnérabilités sont mises en lumière et doivent être nommées, interprétées et mises à leur tour en récit. Paul Ricœur en résume ici l'essence :

Il y a deux sortes d'opacité : l'opacité primordiale de la souffrance qui amène le patient à chercher une aide langagière, dialogale, et l'opacité qu'il découvre par le moyen de l'interprétation. La fonction de l'interprétation n'est pas du tout d'abolir l'opacité : c'est de la rendre acceptable,

supportable. Je reviens toujours à ma question de la souffrance, la souffrance insupportable et la souffrance supportable. Je pense à la très belle phrase d'Isak Dinesen qui dit ceci: *All sorrows can be born if you put them in a story or tell a story about them.* (« Les chagrins, quels qu'ils soient, deviennent supportables si on les met en récit ou si l'on en tire une histoire. ») La mise en histoire transforme les chagrins, les chagrins qui glissaient du deuil à la mélancolie. (Ricoeur, 2016, p. 25)

Or, mettre en récit une souffrance, la rendre tolérable, c'est se permettre de passer à autre chose, c'est changer, se désolidariser, peut-être pour le mieux, de ce qui, en soi, souhaitait demeurer identique à lui-même. À terme, c'est tout son cosmos qui peut s'en trouver élargi. Interpréter et réinterpréter son vécu, sa souffrance, c'est notamment transformer et ainsi, relancer un langage qui n'arrivait plus à rêver. Le thérapeute intervient là, au seuil d'un langage prêt à s'ouvrir et à se découvrir comme désir vivant. Cet extrait de la pensée de Ricoeur est particulièrement pertinent pour mon propos dans la mesure où il parle de deuil. Une piste intéressante pour penser le sacrifice consiste à imaginer son rituel comme étant un processus de « deuil inversé », alors qu'on se prépare à subir la perte, à vivre avec l'absence. Ceci au sens où dans le sacrifice comme dans le deuil, il y a une perte qui est suivie d'une vie irrémédiablement différente, qui représente la notion centrale du processus. Le patient qui vient en thérapie y cherche souvent une façon de se défaire d'une souffrance qui mine la création ou le maintien de relations satisfaisantes. Or, je le réalise au fil de ma pratique, il y a souvent des discours, des monologues personnels qui se répètent depuis longtemps, internes comme externes, qui plombent le dialogue – même avec soi-même. La souffrance d'Alexandre, la honte qui l'habite, la dépression qui l'accable, sont des exemples de récits dialogiques qui ne se font pas, qui collent à une idée fixe. La peur de se retrouver seul après avoir admis l'échec, s'être montré faillible ou dit souffrant, entre autres possibles, est telle qu'on ne s'avance plus vers l'autre qui nous tolère et ne nous abandonne pas malgré nos manquements ou les distances qu'on installe. La psychothérapie vient alors comme un espace de parole où il est possible de se dire différemment, de s'éprouver dans un récit autre, enrichi par

un langage qui nous vient d'ailleurs, dans lequel on peut éventuellement se sentir plus proche de soi et de nouveau capable de se dire. Ce qui est alors sacrifié, c'est un langage par lequel on a jusque-là édifié une identité qui ne trouve plus son autre en soi et qui empêche de se tourner vers l'extérieur, vers autrui. En sacrifiant ce langage, on s'ouvre à nouveau au langage de l'autre, on retrouve le plaisir de jouer avec les mots, de jouir d'une poésie renouvelée dans un monde réenchanté. Au début était le Verbe, nous rappellera Alexandre en s'adressant à son fils muet, et ce verbe est une réelle richesse et un don inestimable qui permet à l'humain d'être... humain! Mais, comme tout bien qui s'accumule à excès, comme tout discours qui se répète trop souvent, il peut devenir chose encombrante et gênante qui gêne le dialogue, qui, sous des allures de dialogue, ne génère que de bruit ou des « monomanies », comme disait Zweig dans *Le joueur d'échecs*. Or, dans certaines circonstances, le processus thérapeutique semble pouvoir s'arrimer au processus sacrificiel en ce qu'il pave la voie d'un réenchantement des relations et ouvre le seuil d'un ailleurs porteur de sens.

L'articulation clinique du sacrifice n'étant pas le point focal de cet essai, nous n'irons pas plus loin dans son exploration. D'autres recherches pour faire le pont entre sacrifice et psychothérapie sont à encourager, car l'horizon ouvert par le premier est susceptible de faire bouger la compréhension d'une foule de phénomènes que nous rencontrons dans le dialogue avec nos patients (comme la résistance, la psychopathologie comprise comme une stéréotypie ou un appauvrissement du mouvement de transcendance vers le monde, etc.).

Une seconde limite de cet essai est de s'intéresser à un seul film. Il serait intéressant, en effet, d'approfondir les notions de honte, de culpabilité, de solipsisme, de narcissisme ou encore de répétition dans la relation à l'autre pour mieux comprendre les liens qui se sont dessinés en ce sens dans le processus d'Alexandre. Ces thèmes chers à la psychologie clinique sont restés ici en surface et auraient intérêt à être approfondis individuellement.

La foi et la confiance nous apparaissent aussi comme autant d'éléments essentiels du sacrifice qui auraient mérité un meilleur éclairage. Enfin, il nous apparaît clairement qu'un regard sur la personne qui reçoit le sacrifice, ici Adélaïde, Petit Garçon ou encore l'ami Victor et les implications qu'une ouverture de seuil aussi radicale fait surgir, constituerait le prochain horizon vers lequel se tourner. Comment choisit-on, en l'occurrence, d'accepter un sacrifice ou non? Quel sentiment en retire-t-on? La honte ou la culpabilité sont-elles des éléments qui viennent avec le don reçu? Le sacrifice est une ouverture vers l'altérité dans la quête de soi, cet autrui qui n'a pas nécessairement appelé à un tel don mériterait largement une voix au chapitre.

Terminons toutefois en rappelant que ce geste sacrificiel est un geste profondément humain et qu'il représente probablement une condition nécessaire à la possibilité de la rencontre elle-même. Le cheminement spectaculaire d'Alexandre dans la soumission quasi totale à l'autre par la destruction massive de ce qui constitue son identité sert à magnifier un processus qui survient à de bien plus petites échelles dans nos vies quotidiennes. Les prises de conscience de la souffrance que nous faisons subir à l'autre sont d'ordinaire plus modestes et demandent des sacrifices moins drastiques. Toujours est-il que toute prise de conscience vient avec un retentissement qui nous ébranle et demande un ajustement dans les liens à l'autre et à soi, à cet autre en soi qui se manifeste et demande d'être considéré, d'être vu et accueilli.

RÉFÉRENCES

- Arendt, H. (1983). *Condition de l'homme moderne*. Paris: Calmann-Levy.
- Bastide, R. (2019). *RELIGION - L'anthropologie religieuse*, Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 26 septembre 2019. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/religion-l-anthropologie-religieuse/>
- Biles, J. (2020). Sacrifice without Being: réponse à Marion, *Religion and Culture Web Forum, University of Chicago Divinity School*, consulté le 19 février 2020. URL : https://www.academia.edu/4320497/Sacrifice_without_Being
- Calin, R. (2006). Lexique lévinassien. *Cités*, 25(1), 139-148. doi:10.3917/cite.025.0139.
- Carrère, E. (1986, 06). Le sacrifice: Le miracle secret. *Positif*, 24. <https://www-proquest-com.proxy.bibliotheques.uqam.ca/magazines/le-sacrifice-miracle-secret/docview/233297104/se-2?accountid=14719>
- Cottegnies, Line. (2019). RICHARD III, William Shakespeare - Fiche de lecture, Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 2 décembre 2019. URL: <http://www.universalis-edu.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca/encyclopedie/richard-iii-william-shakespeare/>
- Daley, Brian E. (2010). *Woman of many names: Mary in orthodox and Catholic theology*, *Theological Studies*, vol. 71, 4: pp. 846-869.
- de M'Uzan, M. (2017). Le même et l'identique. *Cliniques*, 1(1), 24-38. <https://doi-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/10.3917/clini.013.0024>
- Dufourmantelle, A. (2007). *La femme et le sacrifice, d'Antigone à la femme d'à côté*, Éditions Denoël, Paris

Dugas, M., Bélanger, J. J., Moyano, M., Schumpe, B. M., Kruglanski, A. W., Gelfand, M. J., Touchton-Leonard, K., & Nociti, N. (2016). The quest for significance motivates self-sacrifice. *Motivation Science*, 2(1), 15–32. <https://doi-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/10.1037/mot0000030>

Dutt, C. (1998). *Herméneutique, esthétique, philosophie pratique : dialogue avec Hans-Georg Gadamer*, Fides, Anjou

Goukowsky, Paul. (2019). Alexandre le Grand (356-323 av. J.-C.), *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 28 novembre 2019. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/alexandre-le-grand/>

Grégory, Claude. (2019). *Zen*, *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 24 octobre 2019. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/zen>

Guy, J-C. (1976). *Paroles des anciens. Apophtegmes des pères du désert*, Éditions du Seuil, Paris

Jager, B. (2005). Couple and cosmos: Plato and Freud on love and friendship, *Journal of Phenomenological Psychology*.

Jager, B. (2010). *Towards a Psychology of Homo Habitans: A Reflection on Cosmos and Universe*, Les Collectifs du Cirp Volume 1 (édition spéciale), pp. 175-190.

Levinas, E. (1954). Le Moi et la Totalité. *Revue De Métaphysique Et De Morale*, 59(4), 353-373, consulté le 8 novembre 2019. URL : <http://www.jstor.org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/stable/40899876>

Lévinas, E. (2021). Lévinas de A à Z – Il y a. Consulté le 19 février 2021. URL : <http://espacethique.free.fr/articles.php?lng=fr&pg=266>

Lissa, G. (2007). Emmanuel Levinas : pour une transcendance non idolâtrique. *Pardès*, 42(1), 95-122. doi:10.3917/parde.042.0095.

Marion, J-L. (2014, 3 juillet). *Sketch of a phenomenological concept of sacrifice*, University of Chicago, URL : <http://philosophy.uchicago.edu/faculty/files/marion/Sketch%20of%20Concept%20of%20Sacrifice.doc>

- Maroy, J-L. (2016, 29 décembre). *La dimension spirituelle dans la vie et l'œuvre d'Andreï Tarkovski (1932-1986)*. URL : <https://www.profession-spectacle.com/la-dimension-spirituelle-dans-la-vie-et-loeuvre-dandrei-tarkovski-1932-1986/>
- Marx, A. (2005). *Le sacrifice dans la bible, sa fonction théologique*. *Padrès*, 2(39), 161-171
- Ménard, G. (1999). *Petit traité de la vraie religion*, Éditions Liber, Montréal
- Naud, C., Lussier, Y., Sabourin, S., Normandin, L., Clarkin, J. F., & Kernberg, O. F. (2013). How attachment and excessive self-sacrificing depressive dynamics are related to couple relationship satisfaction over time. *Couple and Family Psychology: Research and Practice*, 2(1), 14–33.
- Nietzsche, F. (2011). *Le gai savoir*, Édition électronique (ePub) v.: 1,0 : Les Échos du Maquis, consulté le 21 février 2020. URL : <https://philosophie.cegeptr.qc.ca/wp-content/documents/Le-gai-savoir-1887.pdf>
- Ricœur, P. (1965). *De l'interprétation. Essai sur Freud*. Éditions du Seuil, Paris.
- Ricœur, P. (2016). Psychanalyse et interprétation, un retour critique. *Études Ricœuriennes / Ricœur Studies*, 7(1), 19-30. DOI : 10.5195/errs.2016.348
- Righetti, F., Schneider, I., Ferrier, D., Spiridonova, T., Xiang, R., & Impett, E. A. (2020). The bittersweet taste of sacrifice: Consequences for ambivalence and mixed reactions. *Journal of Experimental Psychology: General*. Advance online publication.
- Shakespeare, W., *Macbeth*. Ed. Thomas Marc Parrott. New York: American Book Co. (1904). *Shakespeare Online*. Consulté le 16 février 2020. URL: http://www.shakespeare-online.com/plays/macbeth_3_4.html
- Stevens, B. (1989) *Les deux sources de l'herméneutique*. *Revue Philosophique de Louvain*. Quatrième série, tome 87, n°75. Consulté le 10 décembre 2020. URL www.persee.fr/issue/phlou_0035-3841_1989_num_87_75
- Swann, W. B., Jr., Gómez, Á., Buhrmester, M. D., López-Rodríguez, L., Jiménez, J., & Vázquez, A. (2014). Contemplating the ultimate sacrifice: Identity fusion channels pro-group affect, cognition, and moral decision making. *Journal of Personality and*

Social Psychology, 106(5), 713–727. <https://doi-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/10.1037/a0035809>

Tarkovski, A. (Réalisation). (1986a). *Offret [Le Sacrifice]* [Film]. Fargo Film AB, Svenska Filminstitutet.

Tarkovski, A. (1986b). *À propos du sacrifice*, Revue Positif.

Tarkovski, A. (2006). *Andrei Tarkovsky : Interviews*, edited by Gianvito, J., University Press of Mississippi, Jackson

Tarkovski, A. (2014). *Le temps scellé*, Éditions Philippe Rey, Paris

Thiboutot, C. (2010). Quelques notes sur l'empreinte phénoménologique de l'art, suivies d'une introduction à l'analyse existentielle du film « Bleu » (de Krzysztof Kieslowski).

Tremblay, H. (2003). *L'arbre de la connaissance du bien et du mal (Gn 2,9)*.

Consulté le 6 février 2021 URL :

http://www.interbible.org/interBible/decouverte/comprendre/2003/clb_031219.htm

Visserman, M. L., Righetti, F., Impett, E. A., Keltner, D., & Van Lange, P. A. M. (2018). It's the motive that counts: Perceived sacrifice motives and gratitude in romantic relationships. *Emotion, 18*(5), 625–637.