

Le Sacrifice

Emanuela Andreoli et Wladimir Tchertkoff

*Mes films ne sont pas une expression personnelle mais une prière.
Quand je fais un film, c'est comme un jour de fête. Comme si je
posais devant une icône une bougie allumée ou un bouquet de fleurs*

Andrei Tarkovski, 28 avril 1986

Nouvelles Clés, propos recueillis par Thomas Johnson.

Le cinéma n'est rien, il veut tout, mais il ne semble capable que d'effets limités sur le réel ou les hommes. Ou bien faut-il admettre qu'ils sont incomptés dans l'ordre des raisons qui affectent l'histoire ? Godard a tenté de décrire quelque chose de ces affects qui tombent à contre temps, dans la différence d'une mémoire conquise sur le travail des formes. La mémoire est un temps transfiguré, jamais le fil continu d'une chronique. Le réel, l'ombre d'un crime. Ces prémisses sont les axiomes poétiques du *Sacrifice*, et comme l'épreuve d'une vérité ralentie au détour des *Histoire(s) du cinéma* de Jean-Luc Godard et de l'œuvre de Tarkovski. A quoi tient la force première du documentaire de Emanuela Andreoli et Wladimir Tchertkoff, sinon en ce qu'il vérifie la promesse d'une puissance propre du cinéma, qui est une résurrection et une rédemption ?

On se souvient que *Le Sacrifice* (1986), la fiction de Tarkovski, se refermait sur un rêve de catastrophe nucléaire, et sur la volonté de ne rien céder à un vœu de silence. Alexandre ne parlerait plus. C'est ce rêve que le film de Andreoli et Tchertkoff a enregistré pendant quelques dix-sept ans, au lendemain du 26 avril 1986, après que le réacteur n°4 de la centrale nucléaire de Tchernobyl ait explosé. On se souvient aussi que du combustible nucléaire a brûlé pendant dix jours, rejetant dans l'atmosphère des millions de radioéléments, sous forme de poussières, d'aérosols et de gaz radioactifs, dont le césium et l'iode. Et que l'accident a été classé au niveau 7 sur l'échelle internationale des événements nucléaires qui en compte 7. On se souvient encore que des milliers d'hommes ont été détachés sur place, sans protection, pour participer au nettoyage des lieux et à la construction d'un sarcophage de béton devant recouvrir le réacteur accidenté. On se souvient enfin, peut-être, que depuis 1986, plus de 25.000 *liquidateurs*, militaires et civils venus essentiellement d'Ukraine, de Russie et de Biélorussie sont morts.

Le Sacrifice (2003) commence sur cette coïncidence inouïe d'histoires. Et s'il est inséparablement la mémoire d'une forme cinématographique et comme la description de son imagination, il demeure avant tout le récit d'une lutte et d'une disproportion de temps. Au temps court de l'événement s'oppose en effet le temps long d'un oubli à peu près unanime, son érosion continue. Or l'oubli n'est pas seulement la figure coupable d'une vacance d'histoire. Il est un amenuisement de la vie, un effondrement du réel, une dissipation du temps, leur habitude. L'après Tchernobyl ressemble à beaucoup de ces lendemains de catastrophe. S'y rassemblent et s'y condensent les mêmes épreuves : les ajournements du politique, les complications administratives, les dénégations qui obligent à une même persévérance. On dit parfois de ces films qui accompagnent ces luttes ou qui reviennent sur leur histoire, qu'ils sont des films militants. Qu'ils plaident. Et cependant, Andreoli et Tchertkoff n'ont pas cherché à former le projet d'un réquisitoire. *Le Sacrifice* est peut-être un film politique, mais sur sa seule clause morale qui doit d'abord s'entendre comme le refus

d'enregistrer la déchéance des corps dont pourtant tout le film n'est que l'éprouvant témoignage. Et en effet, de ces terribles maladies qui vont s'emparer d'eux, pour la plupart inconnues, nous ne verrons rien, sinon peut-être la maladresse d'un geste, la faiblesse d'un bras, la fatigue de tous. Ce n'est pas que le réel, ou sa tragédie, soit sans image. Il est bien plutôt question ici d'affirmer la possibilité d'un écart entre l'image et la réalité dont elle est la signification. Ecart qui se confond avec le refus d'accorder une visibilité spectaculaire à ces hommes mourants lentement. C'est que ces images sont aussi l'expression d'un impératif moral.

J'essaie d'imaginer les questions que se sont posées Andreoli et Tchertkoff pendant toutes ces années d'écoute, d'enquête et de liens fragiles maintenus sur cette secrète promesse d'être à la hauteur de ce qui leur était confié. Comment s'opposer à la constance de ce déni de réalité et d'histoire ? Comment rappeler ces vies abandonnées à une lente distraction du temps ? Et j'entrevois l'audace de leur réponse. Le récit de ces hommes et de ces femmes, leur parole nue, aura l'éclat d'une vérité qui échappe à toute démonstration. Le film fait donc condition d'une exigence : croire. Mais elle est un geste de résistance. Veut-on entendre ce que disent ces hommes et ses femmes ? Il est demandé de croire. Et alors seulement quelque chose d'une vie pourra être sauvé et rendu. *Le Sacrifice* a un destinataire : son spectateur considéré. Ce n'est jamais si fréquent au cinéma.

En 1999, parmi tous les témoins de la première heure, un seul est encore vivant. Il se nomme Anatoli Saragovietz. Il est chez lui par une chaude après-midi d'été, torse nu, assis dans un fauteuil roulant. Il parle. Il raconte les derniers temps d'une vie qui le quitte, les efforts qu'il faut faire pour ne pas penser, pour ne pas rappeler la douleur d'un destin insensé. Il invoque Dieu, avoue avoir péché, mais pas plus qu'un autre. Forme le vœu que quelqu'un, plus à l'Ouest, puisse lui venir en aide. L'homme ne demande qu'une voiture, des plus simples, pour pouvoir sortir et trouver un peu de nature où croire vivre encore. Quelque chose insiste, frappe dans cette séquence. Le corps apparemment indemne, malgré la paralysie et les souffrances. L'homme est beau, la poitrine est large, les bras encore forts, les muscles ont la souplesse de ces corps reposés comme on en rencontre chez Rubens ou chez Pontormo, dans les dépositions de croix et les mises au tombeau. Il sourit, ponctue ses phrases d'un même mot : *cauchemar*. Deux ans plus tard et quelques plans plus loin, quand sa femme fera l'effroyable récit de sa fin – les os qui déchirent la peau, qui s'effritent contre les draps, le corps qui se vide –, tendu comme l'épreuve d'une sidérante défiguration, nous comprenons que nous avons assisté à la montée en gloire d'un corps qui a pourtant été soustrait à sa ressemblance. *Le Sacrifice* institue l'image d'un homme qui résiste au récit de sa déchéance. L'image contredit la violence de son propre témoignage. Mais en ne laissant apparaître que la beauté réfléchissante du corps infirme, en ouvrant le témoignage à sa contradiction figurative, le documentaire double le geste de mémoire d'une affirmation politique et inséparablement spirituelle. Instruire le réel de l'après Tchernobyl ne se fera donc pas en cherchant à renouer la raison légitime d'une preuve d'image. Et comme une manière de tisser sur un corps mourant l'inextricable réseau des responsabilités politiques. Je ne sais quand est venue l'idée de cette proposition figurative, mais si sur les centaines d'heures de rushes que compte ce documentaire, pas un plan ne me montre quelque chose d'un signe prélevé sur un corps et qui aurait cette fonction de preuve ou de soutien accordé à un témoignage, je sens de manière intime que ces images sont tout à la fois l'effet d'une empathie et d'une morale du visible.

Que le réel de cette catastrophe ait déjà grandi ailleurs, dans la multiplication des rapports onusiens et des agences atomiques, n'enlève rien à ceci : toute catastrophe est une

abstraction. L'écriture de l'histoire aussi est une moyenne de raisons et de fictions. Que peut le cinéma ? Donner un corps aux figures du temps. Les hommes n'ont peut-être pas d'autre histoire que celle de leurs images. Qui sont assez peu le terme d'une ressemblance, parce que d'abord le geste d'une invention figurative. Le cinéma, puis l'inflation des techniques numériques, n'a finalement pas profondément modifié cette distinction princeps. Il existe toujours aussi peu d'images. D'images capables d'être au monde comme un peu de réel modifié obligeant ma pensée à cette stase, ce suspens qui brise son illusion ontologique. Si comme l'affirmait Andrei Tarkovski, le 28 avril 1986, soit deux jours après le début de la catastrophe de Tchernobyl, *l'art doit être là pour rappeler à l'homme qu'il est un être spirituel*, alors nul doute que l'ineestimable vertu du *Sacrifice* de Andreoli et Tchertkoff est d'avoir trouvé la voie d'une spiritualisation de ces hommes et femmes ordinaires. Les images de cet homme déliant pour nous sa vie passée n'enregistrent pas son présent, elles précipitent une signification qui n'ajuste plus son histoire à ses causes. Il recommence d'exister, son entière humanité exhaussée.

Luc Vancheri
Docteur de l'EHESS
École des Hautes Études en Sciences Sociales
Université de la Sorbonne Nouvelle

En décernant au film « Le Sacrifice » le prix du meilleur documentaire scientifique et d'environnement, deux Festivals ont honoré les liquidateurs de Tchernobyl et mis en question la vérité scientifique officielle sur les effets de la plus grande catastrophe technologique de l'Histoire.

Le jury du Festival d'Oullins a motivé en ces termes sa décision :

« Jean-Luc Godard demandait dans ses théories du cinéma de la manière la plus sérieuse :

Qu'est-ce que le cinéma ?

Et il répondait : Rien.

Puis : Que veut le cinéma ?

Et il répondait : Tout.

Enfin : Que peut le cinéma ?

Quelque chose.

Emanuela Andreoli et Wladimir Tchertkoff ont avec « Le Sacrifice » réalisé un film bouleversant, qui nous a incités à la fois à toute la réalité du monde et à la vérité du cinéma. Film hommage à Andrei Tarkovski, bien sûr, dont il est le terrible avènement, mais surtout film s'obligeant à déployer pendant ces 17 longues années d'enquête la parole nue de témoins dont le corps rongé par la maladie ne fera jamais effet de preuve dans le réel.

Sans doute n'y a-t-il pas de plus juste témoignage de la catastrophe nucléaire de Tchernobyl que cette spiritualisation des corps ordinaires et de sujets anonymes. »