

*Emmanuel Plasseraud*

## **Les mutants du cinéma**

---

### **THE MUTANTS OF CINEMA**

**Abstract:** Alterity is questioned within three Russian films which are about genetic mutation and the coming of a new era for Humanity: Tarkovsky's *Stalker*, Lopuchanski's *The Ugly Swans* and Iufit's *Bipedalism*. *Stalker* defends the idea that a spiritual renewal is necessary to save the world through a mutant girl possessing paranormal capacities. *The Ugly Swans* adds that mutation should not be considered as pathological, and thus must be accepted with trust in its spiritual power. Nevertheless, *Bipedalism* recalls that attempts to create a new human being, made in the 1920's-1930's in the USSR, have proved to lead to dead ends and human disasters. The comparison between those three films leads to a temporal point of view about alterity which challenges the more conventional spatial conception of it.

**Keywords:** Russian Cinema; Tarkovsky; Lopuchanski; Iufit; Genetic Mutation; Apocalypse; Hybridization; Paranormal Capacities.

### **EMMANUEL PLASSERAUD**

Université Bordeaux Montaigne, France  
eplasseraud@yahoo.fr

DOI: 10.24193/cechinox.2019.36.24

L'altérité est un thème qui donne souvent lieu à des études mettant en évidence sa dimension spatiale, géographique. Les crises migratoires d'aujourd'hui nous le rappellent chaque jour. L'altérité peut toutefois aussi être questionnée selon une dimension temporelle. C'est celle-ci dont il va être question, à travers le thème de la mutation. L'homme peut-il devenir autre que ce qu'il est, et est-ce seulement souhaitable ? Tel est l'enjeu de la possibilité d'une mutation génétique de l'espèce humaine. Ce vaste thème, qui a donné lieu à quantité de réflexions scientifiques et éthiques, ne sera abordé ici qu'à travers quelques-unes de ses expressions cinématographiques, et même plus précisément dans le cadre d'un champ géographique restreint : le cinéma russe – soviétique d'abord, puis russe ensuite. Trois exemples de films permettront de montrer que la manière dont ils abordent le thème de la mutation fait écho non seulement au contexte dans lequel les cinéastes russes ont réalisé ces films, mais aussi, plus largement, à certaines interrogations concernant le rôle social du cinéma.

### **1. *Stalker*, Andréï Tarkovski (1979)**

Le dernier plan du célèbre film d'Andréï Tarkovski, *Stalker*, montre une jeune fille, au moment du printemps – les pollens

flottent dans l'air -, qui lit un ouvrage, puis qui le ferme et regarde d'un air las deux verres et un bocal qui se trouvent sur une table devant elle. Posant sa tête sur la table, elle regarde intensément un des verres, qui se met à se mouvoir par télékinésie. Puis, elle déplace de la même manière le bocal, et le second verre, qui finit par tomber de la table. Enfin, un train passe non loin de la maison où se trouve la jeune fille, agitant la table et les objets (verre et bocal) qui sont restés dessus, mais sans les faire tomber. Ouistiti, c'est le surnom de la jeune fille, est une mutante. Sa mutation s'est déclenchée au contact de la Zone où son père - le stalker - travaille. Dans un des plans précédents, celui-ci la porte sur ses épaules, car elle est censée ne pas avoir de jambes. Chez Tarkovski, tout est symbolique. Les jambes sont ce qui rattache à la Terre, à la matière. Or, Tarkovski est en quête de spiritualité. Seul un renouveau de la spiritualité lui semble en mesure de pouvoir permettre à l'Humanité d'éviter la catastrophe, qui prend à cette époque la forme entre autre de la possibilité d'une guerre nucléaire.

L'homme moderne se trouve à la croisée de deux chemins. Il a un dilemme à résoudre : soit continuer son existence de consommateur aveugle, soumis aux progrès impitoyables des technologies nouvelles et de l'accumulation des biens matériels, soit trouver la voie vers une responsabilité spirituelle, qui pourrait bien s'avérer à la fin une réalité salvatrice non seulement pour lui-même mais pour la société tout entière. Autrement dit, retourner à Dieu<sup>1</sup>.

C'est en fonction de ce projet salvateur que Tarkovski a demandé aux frères

Strougatski un scénario qui s'éloigne quelque peu de leur ouvrage *Pique-nique au bord du chemin*, à partir duquel le film a été adapté. Il est vrai aussi que le film que l'on connaît est le résultat d'un troisième tournage, où Tarkovski n'avait plus les mêmes moyens que pour le tournage initial, dont la pellicule a été endommagée lors du tirage en laboratoire. Quoi qu'il en soit, dans la version que nous connaissons, le choix fait par Tarkovski consiste à esquiver l'interrogation sur la raison du passage des extra-terrestres sur Terre, l'un des enjeux narratifs du roman des frères Strougatski, qui proposaient l'hypothèse astucieuse que les extra-terrestres n'ont rien fait d'autre que de s'arrêter sur la planète pour pique-niquer, laissant leurs déchets qui paraissent aux hommes aussi extraordinaires que nos propres déchets pour des fourmis lorsque nous-mêmes, nous pique-niquons au bord d'un chemin. Dans le film, le problème n'est qu'effleuré au profit d'un questionnement sur la nature de la chambre mystérieuse où les désirs se réalisent, qui remplace ce qui prend la forme dans le roman d'une boule en or. De ce fait, le film change donc de registre générique. Son appartenance au genre de la science-fiction est moins évidente que pour le roman ; en revanche, il se donne plus volontiers pour une réflexion métaphysique sur l'existence humaine, où la question de la mutation est centrale. En effet, cette mutation génétique, qui est surtout une mutation spirituelle, est conditionnée par l'état de désolation du monde. Elle en est même le produit, puisque la mutation de Ouistiti vient du fait qu'elle est née d'un père qui se rend régulièrement dans la zone puisqu'il est un Stalker. C'est parce que le monde est plongé dans un tel état de désolation, qui s'incarne non

seulement dans les paysages industriels filmés par Tarkovski, mais aussi dans les personnages « nihilistes », chacun à leur manière, de l'Écrivain et du Savant, qu'une mutation spirituelle est devenue indispensable pour sauver le monde. Quelle forme prend cette mutation ? Nous savons peu de choses sur Oustiti, qui ne parle pas. Mais en elle-même, cette aphasie est significative, et renvoie à la critique du langage qui remonte à la tradition romantique, et plus anciennement à certaines formes de mysticisme religieux. On retrouvera ce thème, chez Tarkovski, dans le vœu de silence d'Alexandre, accompli pour sauver le monde, à la fin du *Sacrifice* (1986). La tête de Oustiti, recouverte d'un châte doré, et la position qu'elle occupe, avec son livre, au début du plan, renvoient à l'iconographie religieuse de la Vierge Marie au moment de l'annonciation. Son seul geste significatif consiste à déplacer par la pensée des objets, dont un verre qui finit par tomber d'une table. Cette action télékinésique, et le passage du train qui s'ensuit, est à mettre en rapport avec un plan au début du film où un verre tremble sur une table de nuit au passage d'un train. Comme dans le dernier plan, il tremble mais ne tombe pas. Tarkovski suggère ici que la force de la pensée est plus puissante que celle de la technique, si tant est que l'homme use de toute sa spiritualité, jusqu'à développer des facultés paranormales. Il le fait aussi cinématographiquement, en choisissant au début du film de souligner l'action par un double travelling latéral tandis qu'à la fin du film l'espace s'ouvre, à partir du visage de Oustiti, par un mouvement de travelling arrière dans la profondeur suivi d'un travelling avant vers son visage. Enfin, Oustiti a la particularité d'être filmée en

couleur. Le film alterne entre noir et blanc et couleur, noir-et-blanc dit-on souvent, pour ce qui entoure la zone, et couleur pour la zone. Mais en fait, les choix d'étalonnage sont plus subtils que cela. Noir-et-blanc et couleur ne désignent pas des espaces mais des dimensions spirituelles. Certaines séquences dans la zone sont en effet en noir-et-blanc. Ce sont les rêves du Stalker. Ce choix d'étalonnage indique que même si le Stalker par son discours et sa situation d'« idiot » spirituel, faisant référence au prince Mychkine de Dostoïevski, est un être épris de spiritualité, un faible qui par sa faiblesse même est tendu vers une vie spirituelle, il est fondamentalement, intérieurement, un être du monde de la désolation. En revanche, Oustiti est filmée en couleur, comme si du fait de sa mutation spirituelle, elle redonnait couleur au monde, et cela même à l'extérieur de la Zone.

Le choix d'étalonnage de Tarkovski signifie que la mutation spirituelle prend la forme d'une altérité radicale. L'espèce humaine est appelée, pour que le monde soit sauvé, à devenir autre, à un point que même ceux qui, comme le Stalker, souhaitent cette révolution spirituelle, ne peuvent pas atteindre, parce que les mutants sont essentiellement autres. Dans l'épistémologie française, la question de savoir si la mutation génétique doit être considérée comme une modification quantitative, donc un processus continu, ou comme un saut qualitatif, pour reprendre l'expression de Hegel, a été mise en rapport avec celle de la distinction entre normal et pathologique par Georges Canguilhem. L'anormal, se demande Canguilhem, est-il nécessairement pathologique, comme le soutenaient Claude Bernard ou encore Auguste Comte, pour qui il résulte d'un

dépassement quantitatif nécessairement morbide d'une norme « naturelle » ? « *Dans la mesure où des êtres vivants s'écartent du type spécifique, sont-ils des anormaux mettant la forme spécifique en péril, ou bien des inventeurs sur la voie de formes nouvelles ?* »<sup>2</sup>, se demande Canguilhem. Sa réponse consiste en ceci qu'« *un vivant est normal dans un milieu donné pour autant qu'il est la solution morphologique et fonctionnelle trouvée par la vie pour répondre à toutes les exigences du milieu* »<sup>3</sup>. Donc une mutation génétique n'est pas pathologique du fait qu'elle est anomalie. « *Le normal, en matière biologique, ce n'est pas tant la forme ancienne que la forme nouvelle, si elle trouve les conditions d'existence dans lesquelles elle paraîtra normative, c'est-à-dire déclassant toutes les formes passées, dépassées et peut-être bientôt trépassées* »<sup>4</sup>. Ainsi, il est nécessaire, selon Canguilhem, d'admettre la possibilité d'existences autres, sans les taxer nécessairement de pathologiques, à partir du moment où des genres de vie spécifiques modifient les normes communes, comme dans le cas de certaines pratiques ascétiques religieuses. Canguilhem prend en exemple les yogis et conclut son raisonnement de la sorte :

L'anomalie ou la mutation ne sont pas en elles-mêmes pathologiques. Elles expriment d'autres normes de vie possibles. Si ces normes sont inférieures, quant à la stabilité, à la fécondité, à la variabilité de la vie, aux normes spécifiques antérieures, elles seront dites pathologiques. Si ces normes se révèlent, éventuellement, dans le même milieu équivalentes, ou dans un autre milieu supérieures, elles seront dites normales<sup>5</sup>.

## 2. *Les Vilains petits canards / Gadkie Lebedi*, Constantin Lopouchanski (2006)

Tarkovski n'aborde pas vraiment ces questions puisque Ouistiti n'est pas au centre du récit, mais intervient surtout à la fin comme l'espoir de l'advenue d'une mutation spirituelle de l'Humanité en réponse à la catastrophe en laquelle consiste le choix de l'Humanité de s'orienter vers un matérialisme techniciste, sous sa forme socialiste ou capitaliste – le film est « apatride », comme le rappelait Michel Chion, rien n'indique où il se déroule, si ce n'est sur la Terre <sup>-6</sup>. En revanche, le problème des rapports entre mutation, normalité et pathologie est au centre du film *Les Vilains petits canards* (2006), de Constantin Lopouchanski, qui fut l'un des assistants de Tarkovski sur *Stalker*, et qui en est sans doute son principal continuateur. Le film est également adapté d'un récit des frères Strougatski. Il raconte la quête d'un écrivain, Victor Banev, installé en Occident, qui revient en Russie chercher sa fille Irina. Mais celle-ci se trouve dans une zone inondée où vivent des mutants – les Aquatiques, qu'un personnage compare au début du film au Premiers Chrétiens qui ont fini par renverser l'Empire Romain. Ceux-ci ont entrepris de faire l'éducation des enfants qui vivent dans la zone, ce qui donne lieu par exemple à un exercice de lévitation, où les enfants, assis en tailleur dans une salle de classe, se mettent à s'élever ensemble dans la salle.

Les mutants enseignent aux enfants l'usage de facultés paranormales, comme la lévitation ou la télépathie, qui témoignent pour Lopouchanski, comme pour Tarkovski, de l'accroissement de leur spiritualité. Mais

cette éducation spirituelle est considérée comme dangereuse et anormale par les autorités, qui menacent de détruire la zone en employant les moyens de l'armée. Conscient du danger que court sa fille, et incapable, au début du film, de penser aux autres enfants tant il vit dans une perspective individualiste, que Lopouchanski critique à travers lui, Victor cherche à la sauver. Mais elle refuse de partir avec lui. Irina préfère mourir avec les mutants plutôt que de vivre dans le monde que les hommes lui réservent. Comprenant que les enfants sont restés à l'intérieur de la zone au moment où l'armée s'apprête à la détruire, Victor décide de les retrouver et parvient à les sauver en les menant dans un abri. Mais l'un des mutants le prévient qu'à partir du moment où les enfants auront entrevu le ciel, ils n'accepteront plus le monde qui leur est proposé. C'est aussi que, comme le remarque un membre de la commission chargée de les examiner, dans laquelle Victor se glisse pour entrer dans la zone, ils n'ont pas de maladie génétique. Il est donc possible de devenir comme eux si on en a la volonté. Plutôt qu'une pathologie de l'espèce humaine, ils représentent donc une nouvelle norme possible, en phase avec l'état de ce monde plongé dans le déluge, auquel ils se sont adaptés en devenant des Aquatiques. Lopouchanski se sert à nouveau du thème biblique du déluge comme image de l'état apocalyptique du monde, après l'avoir déjà utilisé de manières différentes dans *Le Visiteur du musée* (1989) et *Une symphonie russe* (1994). Cette fois, l'apocalypse semble avoir déjà eu lieu. La spiritualité et les valeurs humaines sont détruites, et ont abouti au règne de l'individualisme, de la méchanceté et de la bêtise, et surtout du conformisme, dont le symbole est le jeu télévisé que les médecins obligent Irina à

regarder pour la soigner après que la zone ait été détruite et qu'elle ait été sauvée. Il s'agit, dans ce jeu, de décider qui est le plus laid parmi les participants. Le but avoué par les médecins est qu'Irina apprenne à aimer ce que tout le monde aime, donc de la réinscrire au sein d'une norme dont elle s'était échappée grâce à l'enseignement des Aquatiques. Ces derniers sont considérés comme une menace pour l'espèce humaine, si bien que les autorités réagissent par la peur et la volonté de les détruire. Mais une nouvelle génération est peut-être déjà en train de reconquérir une forme de spiritualité, et la tâche de ceux qui sont leurs parents, semble professer Lopouchanski, qui attache de film en film une attention particulière au devenir des générations futures, est de ne pas entraver cette résurrection spirituelle.

### 3. *Bipédalisme / Pryamokhozheniye, Evgueni Yufit (2005)*

Lopouchanski et Tarkovski proposent une vision enchantée de la mutation, où celle-ci ne désigne pas une pathologie mais un saut qualitatif spirituel, engendrant notamment l'acquisition de facultés paranormales comme modifications psychiques concrètes liées à cette renaissance spirituelle. L'altérité concerne la dimension temporelle de l'espèce humaine dans la mesure où celle-ci pourrait, ou plutôt, pour ces cinéastes, doit absolument évoluer spirituellement pour que la catastrophe soit évitée, ou pour que du sein de cette catastrophe déjà arrivée, un espoir de renouveau puisse luire. C'est une Humanité en devenir qu'ils envisagent, celle de générations futures qui feraient l'acquisition de facultés psychiques décuplées, que nous posséderions en puissance ou dans des cas extrêmement rares – les yogis –, mais qui

sont appelées, pour ces cinéastes, à devenir un jour la norme si l'Humanité veut avoir une chance de survivre. L'idée de la nécessité de l'advenue d'un homme nouveau pour répondre à l'évolution du monde moderne, avec des pouvoirs psychiques décuplés, n'est pas propre à la Russie, ni à la fin du vingtième siècle ou au début du vingt-et-unième. Elle a notamment été particulièrement discutée au début du vingtième siècle, dans le cadre du sentiment qui s'exprimait alors de la nécessité d'un renouveau spirituel dans un monde marqué par la faillite de la religion catholique et par le thème hégélien, repris par Dostoïevski en Russie, ou, d'une autre manière par Nietzsche, de la « mort de Dieu ». Elle a donné lieu à l'étrange fusion entre science et spiritualité qui permit autour de 1900 l'essor des sciences psychiques, qu'a raconté notamment Bertrand Méheust dans *Somnambulisme et médiumnité*<sup>7</sup>. Elle a même touché la théorie du cinéma naissante, notamment en France, où Jean Epstein, Abel Gance ou Ricciotto Canudo, parmi d'autres, voyaient dans le cinéma un art susceptible de provoquer une modification spirituelle du public, qui permettrait aux spectateurs d'acquérir par une sorte d'entraînement cinématographique certaines de ces facultés paranormales – double vue grâce au montage alterné ou parallèle, hyperesthésie grâce au gros plan, télépathie grâce à la communion spirituelle de foules de spectateurs en état d'hypnose –, les transformant en *homo cinematographicus novus*. Mais il ne faut pas oublier, en même temps, combien cette quête de l'homme nouveau a pu aussi être nocive, et mener à certaines expériences dramatiques, notamment dans les pays totalitaires, comme en URSS sous Staline.

C'est ce thème qu'aborde Yufit dans un certain nombre de ses films, de manière

plus ou moins explicite, et notamment dans *Bipédalisme*. Il y fait référence aux expériences menées par le biologiste Ilia Ivanov, qui a tenté de créer un hybride de singe et d'humain à la fin des années 1920. Yufit détourne des images d'archives, qu'il assortit d'un commentaire donnant l'impression que ces expériences furent initiées par le pouvoir soviétique afin de créer une nouvelle race, ce qui ne fut pas vraiment le cas, puisqu'au début des années 1930, en raison notamment de ces expériences, Ivanov fut arrêté et envoyé en exil au Kazakhstan. Quoi qu'il en soit, en faisant référence à ce passé soviétique, et à sa volonté de création d'un homme nouveau, Yufit demeure dans le cadre d'une approche temporelle de l'altérité. Mais cette fois, du fait du recul vis-à-vis de cette histoire passée, la temporalité convoquée n'est plus un avenir espéré, mais un passé catastrophique, celui de la société soviétique et de sa confiance aveugle dans la science comme fleuron de la doctrine matérialiste du marxisme-léninisme. Michel Heller en a raconté les errements dans *La Machine et ses rouages*, en rappelant les expérimentations biologiques de Trophim Lyssenko, l'ouverture de centres de recherche sur l'eugénisme, les « lysates » du Professeur Kazakov ou les essais de transfusion de sang collective de Bogdanov, qui furent autant d'échecs où des cobayes et quelques médecins aussi laissèrent parfois leur vie. Mais c'est aussi, plus généralement, le passé de l'Humanité, puisque Yufit imagine les mutants issus des croisements génétiques comme des êtres étant retournés à l'état sauvage, errant nus dans la nature, avec une démarche simiesque et poussant des hurlements en guise de langage. Le héros de son film découvre que son père fut l'un des scientifiques engagé dans ces



recherches. Cette découverte, qui devient obsessionnelle et qui le coupe de son environnement familial, le plonge dans la folie. Là se trouve sans doute l'aspect le plus profond de la critique de Yufit. Si les dirigeants soviétiques du passé ont eu le tort de jouer aux apprentis-sorciers en défiant les lois naturelles, le problème réside surtout dans les conséquences que ces expériences déli-rantes ont sur le présent. Car ce passé hante les descendants de ceux qui ont mené les expériences et qui en retrouvent les traces, comme le héros de *Bipédalisme*, l'obligeant à un départ précipité vers la tribu hominidée comme s'il ne pouvait plus lui échapper. Commentant les films de Yufit, Thomas H. Campbell a fait appel à la notion de bio-esthétique, pour sortir d'un cadre conceptuel qui aurait tendance à trop restreindre l'œuvre du réalisateur à une critique du monde soviétique<sup>8</sup>. Les films de Yufit ne nous parlent pas seulement de ce monde soviétique dont lui-même vient, mais aussi du nôtre, qui garde confiance dans la science et qui menace toujours de donner libre cours à sa capacité de modification du vivant, à son *biopouvoir*. Mettre en garde contre de telles expériences par le moyen des films, telle serait la leçon de Yufit, cinéaste artiste que la fin de l'ère soviétique ne paraît pas avoir rassuré sur l'avenir chaotique de l'espèce humaine.

## Conclusion

À travers *Stalker*, de Tarkovski, *Les Vilains petits canards* de Lopouchanski et *Bipédalisme* de Yufit, le cinéma soviétique, puis russe, a su s'interroger sur le problème de l'altérité, et prendre en compte sa dimension temporelle, en liant l'altérité à la question de la mutation. Chez Tarkovski et Lopouchanski, la mutation génétique est utilisée comme métaphore d'une mutation spirituelle, incluant l'acquisition de facultés psychiques paranormales qui pourraient devenir justement « normales » plutôt qu'être considérées comme pathologiques, pour autant que l'Humanité comprenne que cette mutation est rendue nécessaire pour répondre à la situation catastrophique d'un monde plongé dans un matérialisme aveugle et destructeur. Mais *Bipédalisme*, de Yufit, rappelle combien la réalisation pratique, à l'échelle d'un état totalitaire, d'expériences censées mener à la création d'un homme nouveau, a engendré des résultats catastrophiques sur le plan humain. Devenir autre que ce que nous sommes, en tant qu'espèce, a pu être un des rêves de l'Humanité ; mais lorsque ce rêve a donné lieu à une mise en pratique volontariste, dans les années 1930 en Union Soviétique ou dans l'Allemagne nazie, il en est résulté bien des cauchemars.

---

## BIBLIOGRAPHIE

- Thomas H. Campbell, « The Bioaesthetic of Evgenii Iufit », Kino-Cultura (<http://www.kinokultura.com/2006/11-campbell.shtml>).
- Georges Canguilhem, *Le Normal et le pathologique*, Paris, PUF, 1966.
- Michel Chion, *Un art sonore, le cinéma, histoire, esthétique, poétique*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2003.
- Bertrand Méheust, *Somnambulisme et médiumnité*, tome 2, *Le Choc des sciences psychiques*, Le Plessis-Robinson, Institut Synthélabo pour le progrès de la connaissance, 1998.
- Andréï Tarkovski, *Le Temps scellé*, Paris, Éditions de l'Etoile / Cahiers du cinéma, 1989.

## NOTES

1. Andréï Tarkovski, *Le Temps scellé*, Paris, Éditions de l'Etoile / Cahiers du cinéma, 1989, p. 200.
2. Georges Canguilhem, *Le Normal et le pathologique*, Paris, PUF, 1966, p. 89.
3. *Ibid.*, p. 91.
4. *Ibid.*
5. *Ibid.*
6. Michel Chion, *Un art sonore, le cinéma, histoire, esthétique, poétique*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2003, pp. 82-83.
7. Bertrand Méheust, *Somnambulisme et médiumnité*, tome 2, *Le Choc des sciences psychiques*, Le Plessis-Robinson, Institut Synthélabo pour le progrès de la connaissance, 1998.
8. Thomas H. Campbell, « The Bioaesthetic of Evgenii Iufit », Kino-Cultura (<http://www.kinokultura.com/2006/11-campbell.shtml>).