

**International Congress of Aesthetics 2007
“Aesthetics Bridging Cultures”**

Image et Cinéma

**Mots clefs : regard ;
pensée ; sensations ; mots ; parole ;
organisme ; voir ; reel.**

Titre : « Le regard est pensée »

*Rosado Correia, Sílvia, Professora associada
UNIDCOM . Unidade de Investigação em
Design e Comunicação, Escola Superior de
Design, IADE, Lisboa*

« Larissa et Gaetano m’ont fait faire la connaissance d’un homme étonnant. Il s’appelle Fosco ; c’est un paysan qui ressemble plus à un Russe qu’à un Italien; il a un beau visage et de bons yeux bleus. C’est un poète – un philosophe dans son genre, qui aime finement la nature. Il a vu mes films et les a merveilleusement bien compris ; il rêvait de faire ma connaissance et ça a été pour moi un réel plaisir de parler avec lui. Il possède cette qualité rare qui est la soif de savoir, la curiosité d’esprit, et chez lui elle ne s’est pas atténuée avec les années»¹.

Le 25 septembre 1986

Dans son journal comme dans son livre *Sculpter le temps*, Tarkovski considère sa pensée comme un organisme vivant, qui est en liaison avec tout et dans laquelle un concept n’est pas un abri qu’il faut explorer de façon isolée mais un nom qui est dit pour pouvoir faire avancer la « machine » - le film. Pour dénoncer et en même temps accompagner la force de la machine, Tarkovski crée à la superficie de l’image un geste qui peut être lu comme antiphilosophique ou du moins réticent à être construit comme une totalité philosophique. L’image est un point de départ pour la compréhension de son univers – des impacts y ont lieu entre des sensations directes qui ne sont pas des visions ni des associations d’idées étranges. Ce sont des sensations qui font partie de son monde intérieur, qui bougent et qui opèrent des transferts d’un univers à l’autre, de façon sereine et transparente. Dans ses interviews, on sent une obsession à présenter la sensation comme ce qui refuse et met de côté toute interprétation - condition nécessaire pour dévoiler le monde qu’il porte en lui. Malgré cela, comment parler de la première longue séquence de « Solaris » - qui nous révèle méticuleusement le regard d’un homme : les algues prises dans le contact avec l’eau, la brume retenue par l’humidité de la terre ? Quelle signification attribuer, dans

« Le Miroir » (Zerkalo) à ces objets oubliés sur une table au milieu d'une forêt battue par le vent ?

Ses pensées sont toujours des interrogations, des images qui ne se contentent pas de passer simplement devant nos yeux. Elles s'imposent à nous avec leurs préoccupations éthiques et métaphysiques. Dans ce passage de la pensée à l'image, il y a une profonde observation de la nature qui transforme l'image en liberté d'être seul face à la question « que sont les choses ? ».

Pour y parvenir, Tarkovski considère que l'image cinématographique a besoin, pour être comprise, de toute une structure implicite qui la différencie du symbole, de l'image-symbole. Pour Tarkovski, le symbole désigne une relation qui peut être décrite rationnellement ; le symbole est ce qui remplace ce qui est absent et qui ne comporte pas toute la réalité de la chose, toute la réalité qu'elle doit montrer. Mais l'image cinématographique ne remplace pas la réalité, elle la matérialise. « Je suis un ennemi du symbolisme ; le symbole est pour moi un concept trop étroit, qui n'est là que pour être déchiffré »². Il y a dans cette affirmation, une tentative de s'enfuir par-delà le *logos*, à la recherche de l'indéchiffrable et de l'indicible. Si l'essence du monde est dans l'imperceptible, le *logos* ne pourra pas permettre de la connaître de façon ontologique.

Le langage discursif, la fameuse certitude rationnelle, est pour Tarkovski condamné à n'atteindre que l'obscur, l'intraduisible de l'essence du réel. On retrouve pourtant une certaine critique de la figure du sujet métaphysique qui se pose comme fondement de la totalité de l'être là. Un sujet qui conçoit le réel, obéissant aux principes constitutifs de l'esprit humain, c'est un sujet qui s'affirme comme le seigneur et maître de la nature. Dans la pensée de Tarkovski, il y a toujours une relation intime et sensuelle de l'Homme avec la Terre. Une relation qui situe les lieux dans l'épaisseur d'un murmure anonyme, en marge du discours et de la discursivité de l'homme. Il faut faire une distinction entre une pensée de la pensée, qui nous conduirait supposément vers la plus profonde des intériorités, et un mot du mot, qui nous conduit à une extériorité où le sujet tombe dans l'abîme. Ce mot est une forme de pensée qui se distingue de la réflexion philosophique précisément parce qu'elle caractérise la pensée du dehors, une pensée (volontairement) désemparée qui naît du refus de la positivité du savoir.

Et c'est dans cette intimité qu'apparaît une énergie de dissipation (au sens deleuzien) qui circule d'image en image, reliant les images entre elles et le chaos dont elles surgissent et auquel elles restent liées par un murmure ou par le son d'une flûte japonaise : « Plan serré sur les rayonnages d'une armoire ; à côté d'une chaîne Hifi, un verre, un cendrier, un miroir encadré de bois dans lequel on voit maintenant se refléter le visage d'Alexandre. Sa main entre dans l'image par la droite, appuie sur un bouton de la chaîne ; la musique japonaise cesse. »³ Ce qui est fondamental n'est pas la construction d'une image finie mais la façon d'établir des liaisons car la pensée dépend de l'écoute que le langage nous permet de faire du mutisme des choses (comme nous le dit Tarkovski lui-même dans certains passages de son journal). Une écoute qui est avant tout une participation de mouvements de sens, de sensations, dans leur enlacement désorienté.

L'image existe dans son passage. Ce n'est pas une inscription définie, c'est l'exercice d'une aptitude qui déterritorialise. L'image serait ce qui pousse le langage à la dérive, au désordre qui conduit le discours vers la dissémination du sens. On peut voir de quelle

façon apparaissent dans les films de Tarkovski des mouvements décisifs de tremblement et de vibration : « Lent travelling sur l'armoire vitrée dont les deux portes, maintenant ouvertes, battent. Sur l'étagère du milieu, un récipient de verre, rempli de lait commence à basculer, tombe et se brise sur le plancher. Le lait se répand sur le sol, en cherchant son chemin à travers les morceaux de verre. »⁴

Tarkovski nous donne la possibilité de mettre en relation ces mouvements avec un rythme qui traverse les corps sur l'image et les relie, rendant évident cette force des sons dans les mots qui nous permet d'entendre le silence du monde. Un silence qui fait trembler les sens des personnages tarkovskiens et les dérange dans un long et immense murmure – on peut voir, par exemple, la scène où Otto tombe dans le salon dans « Le Sacrifice » (Offret). Ces séquences répondent parfaitement à la définition que Deleuze et Guattari donnent de l'œuvre d'art, «L'art est le langage des sensations, qu'il passe par les mots, les couleurs, les sons ou les pierres.(...)L'art défait la triple organisation des perceptions, affections et opinions, pour y substituer un monument composé de percepts, d'affects et de blocs de sensations qui tiennent lieu de langage.»⁵. Mais elles répondent aussi à ce que Deleuze propose dans son analyse du cinéma, une critique qui a recours au cinéma pour montrer à la philosophie la manière de fuir l'image dogmatique de la pensée. Les films de Tarkovski montrent par des moyens qui leur sont propres ce qu'est cette pensée qui est aussi un « sentir ». Penser c'est d'abord voir, mais à condition que le regard ne reste pas sur les choses et qu'il s'élève à des visibilitées et que le langage ne reste pas au niveau des mots.

« Le honte d'être sur scène brusquement s'est emparée de moi. Je n'aimais pas faire semblant d'être un autre qui éprouvait ce que je ne ressentais pas ; ce qui me déplaisait sur scène, c'était de m'efforcer d'être vraiment sincère.»⁶

Dans « Le Sacrifice », Alexander nous montre l'importance de la connaissance par la raison. C'est lui qui fait ce mouvement qui dépasse le *logos*. Le langage, loin d'être une ouverture sur l'autre, devient muet, enferme et emprisonne le sujet en lui-même. Alexander se retire dans sa citadelle, devient prisonnier d'un solipsisme qui l'isole du monde. Le sacrifice sera le récit de son ouverture : l'ouverture sur l'autre. Dans cette séquence, nous sommes face à l'errance d'une altérité radicale d'où sortira la crise du langage. Plus qu'une évocation de la dérive du mot, ce sacrifice d'Alexander est davantage un appel à ce qui est au-delà de la parole. C'est seulement dans le silence, quand la parole cesse, que la révélation pourra avoir lieu : la vérité qui sera le mystère qui échappe au discours rationnel.

Alexander est le personnage qui pense, qui fait de la pensée – et du partage de sa pensée avec les autres – son métier. C'est avec lui que le film change, c'est sur lui que repose l'évolution du film. Il devra faire un apprentissage difficile et douloureux, il devra se libérer de sa pensée avec l'aide d'Otto, le facteur philosophe, ancien professeur d'Histoire. C'est le personnage qui révèle la profondeur des êtres inquiets, perturbés. Cobaye perdu dans l'Univers qui suit son chemin incertain et difficile, Alexander se présente au début dans une position proche de l'esclave. Il dit lui-même « (...) j'étais bien préparé pour une vie, disons, plus intellectuelle. J'ai étudié la philosophie, l'histoire des religions, l'esthétique. Ensuite, je me suis forgé des chaînes et je me suis entravé, tout à fait volontairement d'ailleurs...»⁷. Alexander n'est qu'un écrivain, dramaturge, journaliste, un homme qui ne connaît du Beau que la critique. Un « professeur

d'Esthétique », comme il se définit lui-même, pense le Beau mais ne le vit pas ; il écrit des histoires et incarne des rôles au théâtre. Il représente des pensées, manipule des verbes, crée des systèmes. Il réduit progressivement sa pensée au silence, cesse de représenter et commence à risquer sa vie. C'est dans ce passage que se joue le destin du personnage : pour sauver le monde, il doit assumer un poids existentiel. Mais comment se défaire de la pensée ? Celui qui pense doit renoncer à lui-même – schéma paradoxal qui transforme les penseurs tarkovskiens en aliénés, des êtres en dehors de leur intelligence ou réduits à une pré-pensée, à une origine qui se soumet à l'hégémonie des sensations.

Ce passage, cette initiation, ce « désapprentissage de la pensée », connaît des cristallisations brusques : le monologue d'Alexander dans le bois ; quelqu'un disserte sur le vent qui agite les arbres. Dépassé par son propre discours, il conclut en citant Hamlet, « words, words, words », et ajoute, énervé, une confidence : « C'est précisément mon cas ». On entend ensuite des bruits qui annoncent le premier plan en noir et blanc. Les images débutent sans mots. Alexander passe d'un registre à l'autre, d'un monologue de penseur à un être qui épie et affronte une séquence onirique. Cette première révélation fait appel à la définitive. Abattu et apeuré, il va, dans une prière un peu oubliée, laisser le témoignage de ses derniers mots intelligibles, ceux par lesquels il renonce à tout ce qui le « relie à la vie » pour que « tout redevienne comme avant ». Un penseur qui renonce aux mots pour ouvrir une image-temps absolue qui le précipite dans la folie.

Le penseur tarkovskien a une double destinée : être un fou et un enfant. La folie et l'enfance sont des incarnations de la « non-pensée ». Être de sensations, le fou est celui qui donne à l'été de veille la valeur d'un état de rêve. Alexander recherche ce moment d'incertitude. Mettre le feu à la maison, cette maison qui est toute sa vie, en entrant dans un état d'idiotisme, d'abrutissement, qui lui impose l'hégémonie du délire qui rend muette la raison. Dans son ascension, son élévation, l'état infantile est encore plus évident. La scène où il met le feu à la maison rappelle la scène pathétique du discours de Domenico, dans « Nostalgie » (Nostalgia). Alexander cesse de représenter, de donner des cours, pour devenir fou et enfant. Pour rejoindre l'enfant et Domenico, « Ricardo » il se transforme définitivement en « idiot ».

C'est avec cette autocastration que le penseur tarkovskien retrouve l'origine, le moment qui précède le mot, le lieu d'exacerbation des sens et de la sensation. Dans les films de Tarkovski, ce sont les être fragiles qui portent la marque du sensible. Domenico et Alexander sont en désaccord avec leur temps, ils proclament qu'il faut étendre notre âme comme un drap à l'infini, que la liberté ne sert à rien si nous n'avons pas le courage de regarder en face le fou, de manger avec lui, de boire avec lui, de dormir avec lui.

La représentation de ces paysages intérieurs présente une intensité qui advient de la relation que le visible établit avec une certaine profondeur ontologique. Tarkovski suspend une certaine lucidité au-dessus des abîmes d'un certain délire visuel. Il exige d'être compris de l'« intérieur », sans survol de la condition humaine mais plutôt en y plongeant, en la pensant à partir de notre propre contingence. Dans cette pensée sensible, ce qui existe sont des sensations qui s'entrecroisent, articulent, superposent et déplient toute une façon de sentir. Le monde sensible devient plus dense comme si c'était un tissu fait d'articulations multiples et infinies. Nous sommes devant une façon de sentir qui englobe et intègre toutes les directions et toutes les dimensions du monde. Nous y retrouvons la Terre, le Monde, la parole, le temps et la mémoire qui se croisent, qui sont

présents dans la fenêtre qui claque, sur un mur qui tremble, dans un rideau qui s'envole, dans l'eau qui s'étale. C'est un monde sans loi, sans règles, parce que l'on ne nous dit jamais où il finit, si le jour et la nuit alternent ou comment se succèdent les saisons. Tarkovski n'obéit pas à l'universalité rationnelle du langage parce qu'il ne prétend pas communiquer. La pensée se manifeste dans l'intériorité infinie des êtres, dans l'intériorité de toutes les choses et dans ce qui change et traverse tous les états : la sensation.

Dans les images tarkovskiennes, nous trouvons des corps discontinus dans des espaces non-euclidiens, d'où surgissent des incendies, des éclats et des espaces qui se projettent sur d'autres espaces et où le rêve est le pôle central de la poétique. Le rêve est l'organisation irrationnelle qui préside l'image et qui, étant essentiellement poétique, exprime fidèlement l'impossibilité ontologique du monde. La réalité se déplace dans le rêve. Le réel et l'imaginaire sont indiscernables, ce qui fait de l'œuvre tarkovskienne le lieu que Deleuze appellerait, par opposition au « régime organique », le « régime cristallin ». Dans une description organique, le régime de connexions causales et logiques, le réel, s'oppose à un imaginaire qui s'offre à la conscience comme apparition pure, se reconnaissant dans la continuité. Dans le régime cristallin, le réel se trouve au contraire éloigné des connexions prévisibles : images réelles et images-rêves sont indiscernables. Cette impossibilité de discernement ontologique devient particulièrement évidente dans le film « Le Miroir » : les lignes de séparation entre le réel et l'imaginaire, objectif et subjectif, présent et passé, actuel et virtuel, s'affrontent.

Dans ce « régime cristallin », la parole se transforme en murmure, un chuchotement ou un poème. Le silence et la sensation se retrouvent par-delà le verbe. L'image, comme forme possible d'un langage au-delà du langage, est une ouverture qui impose et oppose à la parole des sensations tactiles, sonores et visuelles. Les personnages sont des êtres de sensations primordiales confuses, qui les relient au monde avant tout processus d'objectivation. Les relations que les personnages établissent avec le monde sont du domaine de l'érotisation.

Dans « Stalker », la relation immédiate du *stalker* avec la terre, est une relation corporelle qui s'oppose à celle du scientifique. Cette relation corporelle que le *stalker* établit avec le monde est plus qu'une appréhension physique du mystère, c'est une forme de relation directe avec ce qui est au-delà de l'intelligible. Une relation où ce qui importe n'est pas tant le dialogue mais plutôt la contemplation.

Dans « Nostalgie », la contemplation s'allie au mutisme, plongeant le personnage dans une solitude ontologique. À la fin du film, Gortchakov entre définitivement en lui-même au moment où il s'allonge par terre. Dans le monastère en ruine sur lequel tombe la neige, le corps de l'homme devient la terre. Gortchakov regarde et nous voyons les émotions et la sensation de son enfermement, de son repli sur lui-même. Ces dérives sont l'exacerbation des sensations. Un homme rentre en lui-même pour rechercher l'organe qui lui permettra de toucher l'esprit, l'organe qui lui permettra le contact. Dans cette séquence finale, le corps couché est cet organe sensible et l'esprit est cette terre qu'il touche.

C'est autour de ce contact que l'univers tarkovskien se refait. L'esprit n'est pas une élévation ; il serait plutôt le plongeon d'un corps dans la terre. Et notre regard reste sur lui, dans ce lieu de délire, où le sublime (comme le définit le philosophe Louis Marin) se

trouve à la limite, à la frontière entre la réalité et le rêve. Un horizon se constitue et une espèce d'apocalypse apparaît, sorte de catastrophe qui affecte tout le corps de l'image. Et c'est à cette limite, à cette intersection, que se situe le sublime. Le sublime comme menace constante contre le beau permet le contact avec une espèce de vertige du beau – un beau qui dépasse la beauté et qui va au-delà. Un beau qui devient fou, qui esquivé le philosophe et qui agit sans concept. C'est un beau qui rend possible la construction d'un plan immanent non philosophique.

¹ In Andrei Tarkovski, *Journal 1970-1986*, Paris, Cahiers du Cinema, 1993.

² Irina Brezna, *Entretien avec Tarkovski*, Andrei Tarkovski, dossier Positif-Rivage, 1989, p.136

³ in Andrei Tarkovski, *Le Sacrifice*, Livre de Film, Munich-Paris, Schirmer/Mosel,1987, p.97.

⁴ in Andrei Tarkovski, *Le Sacrifice*, Livre de Film, Munich-Paris, Schirmer/Mosel,1987, p87.

⁵ in Gilles Deleuze et Felix Guatari, *Qu'est ce que la philosophie*, Aux Éditions de Minuit, Paris, 1991p.166.

⁶ in Andrei Tarkovski, *Le Sacrifice*, Livre de Film, Munich-Paris, Schirmer/Mosel,1987, p.70.

⁷ in Andrei Tarkovski, *Le Sacrifice*, Livre de Film, Munich-Paris, Schirmer/Mosel,1987, p68.