

Autour de *Le Miroir* de Tarkovski : des rêves ou de la perspective inversée¹

Beatrice Barbalato

Andreï Tarkovsky's 1975 autobiographical film *Mirror* (*Zerkalo*) deploys factual experiences and dream states under the same semantic register. He believes that every moment can enjoy a potentiality that remains forever etched on our psyche. Inspired by Florensky's thinking (*Reverse Perspective*, 1916)², his filmic visual focusses radiate from the minute detail, both as seen in a dream and as occurs in experiential reality. These are choices that exclude the possibility of seeing a film on the basis of theoretical and rationalising enunciations such as those adopted, for example, by S. Eisenstein in relation to film editing, which is conceived as the art of rationalised alternation of different frames and sequences. The film *Mirror* conveys the idea that every moment of life is messianic, laden with future meaning, intergenerational, in which dream enters it by right.

Le film autobiographique d'Andreï Tarkovski *Le Miroir* (1975) déploie sous le même registre sémantique expériences factuelles et états oniriques. Tout instant s'y réjouit d'une potentialité qui, au-delà de ce qui arrive, reste gravée à jamais dans notre psyché. Inspirées par Florensky (*La perspective inversée*, 1916), les focalisations visuelles de Tarkovski s'irradient du moindre détail : un rêve, un événement, considérés par Tarkovski sur le même plan, sans distinguer la réalité matérielle des rêves. Jamais le monde filmique de Tarkovski n'est englobé par des lignes cunéiformes partant d'un seul œil selon une perspective *more geometrico*³. Ces choix excluent la possibilité de concevoir un film sur la base des énonciations théoriques et rationalistes de S. Eisenstein sur le montage cinématographique, conçu comme art de la combinaison et de

¹ Pour mentionner cet article : Beatrice Barbalato, « Autour de *Le Miroir* de Tarkovski : des rêves ou de la perspective inversée », in May Chehab et Beatrice Barbalato (dir.), *Auto/biographie : prémonitions, rêves, cauchemars*, in *Mnemosyne o la costruzione del senso*, n. 14, PUL-Presses universitaires de Louvain, 2021.

² Le nom de cet auteur est transcrit du russe en différentes manières. Nous avons choisi de le mentionner partout selon l'orthographe Florensky.

³ La perspective *more geometrico* ou *artificialis* a été théorisée de Leon Battista Alberti dans *De Pictura* (1434-1436) et de Piero della Francesca dans *De prospectiva pingendi* (livre écrit avant 1482) : des procédures géométriques et mathématiques sont mises en œuvre pour rationaliser la perception de l'espace sur une surface plane, en instaurant une science de la vision. C'est exactement le contraire de la représentation de l'espace dans les icônes russes. En parallèle en se référant à la littérature on parle de perspective lorsque le récit est emboîté, en faisant suivre les épisodes pas d'une manière rapsodique, mais consécutive.

l'agencement de différents plans. Le film transmet l'idée que tout moment est messianique, rêveur, chargé de futur, intergénérationnel.

Keywords : Tarkovski, dream, mirror, reverse perspective

Mots-clés : Tarkovski, rêves, perspective inversée, miroirs

1. Remémorations, hypnose, rêves

La première séquence montre un adolescent, Igot, qui personnifie le fils d'Andreï Tarkovski, (le narrateur autobiographe du film *Le Miroir*), regardant à la télévision un documentaire : un médecin est en train d'hypnotiser un jeune homme bègue en lui posant ses mains sur la tête. Une fois le patient hypnotisé, le médecin lui ordonne d'une voix forte de dire : « Je peux parler ». En sortant de son état hypnotique le jeune homme prononce cette phrase.

La première scène du film *Le Miroir* (1975) introduit donc les thèmes de la présence et de l'absence, de l'être dans un état hypnotique, parfaite métaphore du cinéma (Bellour R. 2009)⁴. Il s'agit aussi de la conquête de la parole. Tarkovski, avec ce prélude, suggère une clé d'interprétation sur la proximité entre le cinéma, l'hypnose et les rêves. Peuvent-ils être révélateurs d'un monde second, caché ? Peut-on les rationaliser à travers une (psycho)analyse ? Ou les rêves, les remémorations, l'hypnose sont-ils une matière consubstantielle de notre être au monde ?

Le psychologue Julian Jaynes relie la faculté d'hypnotiser à la mémoire ancestrale de notre cerveau bicaméral. Selon Jaynes, l'esprit humain, aux origines, gardait la division du cerveau en deux hémisphères, qui ne communiquaient pas entre eux. Une partie écoutait et obéissait aux voix extérieures (Jaynes J. 1990 : 378-403). De cet esprit bicaméral on trouve des traces, des résidus, dans l'*Illiade* mais aussi, en partie, dans l'*Odyssée*.

C'est-à-dire que la conscience qui met en rapport simultanément la partie gauche et la partie droite du cerveau n'existe pas depuis toujours et ne s'est pas construite en même temps et de la même manière partout. La conscience épicertrique, repliée sur elle-même, est une prérogative de la culture occidentale. Toutes les cultures ne partagent pas cette même conception.

La culture russe, à cheval entre le rationalisme occidental et la philosophie orientale, a élaboré ses propres conceptions autour du temps, des images, de la spiritualité et de l'individualisme. Un dialogue entre les facultés d'un monde ancestral (voir le chamanisme sibérien) et la modernité est

⁴ Voir la rencontre avec Raymond Bellour au Centre Pompidou de Paris : *Le corps du cinéma : hypnoses, émotions, animalités*, 23 février 2011, à 14h00. Cf. bibliographie finale.

toujours actif. Des figures comme le pope ou le starets témoignent de facultés ascétiques inscrites dans la solitude des étendues russes, où les paramètres d'un rationalisme cartésien n'ont pas de prise.

Le cinéma facilite certains parcours. On se demande s'il constitue un dispositif capable de représenter les rêves ou s'il s'agit plutôt d'un langage voué à générer des états oniriques et hypnotiques (Bellour R. 2009). Les songes du film *Le Miroir* ne sont pas interprétés comme des fenêtres sur un monde inconnu : ils sont partie intégrante de l'expérience humaine. Entre le visible et l'invisible, *Le Miroir* (1975, *Zercolo*) d'Andreï Tarkovski (1932-1986), tisse sa toile. Tarkovski amène le spectateur à percevoir les désirs, les attentes et les faits, dans un processus de structuration du vivant et de la mémoire où le passé n'est jamais achevé. Tarkovski assume les rêves comme une partie consubstantielle de notre individualité et de notre existence. Nous sculptons le temps à travers des expériences factuelles et des songes, comme le souligne le titre italien d'un des livres d'Andreï Tarkovski, *Scolpire il tempo*, où le chronos conventionnel n'a qu'un faible impact sur la conception d'une vie.

« [Tarkovski] se déplace dans l'espace des rêves avec évidence, il n'explique rien, d'ailleurs que pourrait-il expliquer ? », dit Bergman (Bergman I. 1987 : 91).

Le Miroir englobe sans solution de continuité sur le plan diégétique et stylistique le réel, les rêves, les désirs et les symboles (Tarkovski A. 2014 : 84). Tout en se positionnant au-delà de *L'interprétation du rêve* de Freud (Freud S. 2010) qui amène à la *compréhension* rationnelle des songes, Tarkovski met sur le même plan le monde de la vie éveillée et le monde onirique. Aucune hiérarchie ne subordonne l'un à l'autre⁵.

C'est pour ce choix de fond évidemment que les rêves tarkovskiens dans *Le Miroir* sont connotés d'une manière très concrète. Une palissade, des haies, de l'eau, soumettent le regard à une espèce de cartographie (Thomas B. 2014 : 165). Jamais le ralenti ou le brouillard ne signalent qu'on est en train d'introduire un rêve dans la narration filmique.

En outre, Tarkovski n'asservit pas ces songes à une logique, à une intermédiation explicative, à un décryptage. Il les soustrait à une explication utilitariste, de nature psychologique ou rationaliste.

L'enfance d'Ivan, premier film de Tarkovski (1962, tiré d'un récit de Vladimir Bogomolov, *Ivan*, 1957) décrit la vie d'un orphelin, dont les parents sont morts pendant la guerre, qui participe

⁵ Comme j'explique dans la postface, les études de Ludwig Binswanger, en particulier *Rêve et existence*, avaient amplement montré des autres visages de l'interprétation des rêves en contraste avec Freud. Binswanger tout en évoquant la vision des anciens sur les rêves, comme s'ils venaient de loin, cite le fragment 89 d'Héraclite : « Les hommes éveillés ont un seul monde, alors que les dormants en ont plusieurs ». Voir la Postface : pp. 171-212.

aux actions militaires. Capturé par les Nazis, il sera pendu. Nous ne percevons pas le destin d'Ivan seulement à travers son courage, ses actions, son sort malheureux. Ce sont surtout ses rêves (quatre dans le film, dans un onirisme *in crescendo*) qui révèlent son âme, ses attentes, l'intensité des moments vécus pendant que sa mère était vivante. Ces songes sont l'essence d'Ivan. Tarkovski ne rend pas manifeste dans le film s'il s'agit de rêves à l'état de sommeil ou d'évocations.

Un narrateur extra diégétique, Andreï Tarkovski qui se raconte en voix off (celle d'I. Smoktunovski « le roi des acteurs soviétiques »), constitue le fil conducteur de la narration.

Si Tarkovski ne suggère aucune lecture *structurelle* ou *téléologique* de ce qui s'est produit dans sa vie, on l'a dit, cependant nous percevons la construction filmique comme une partition musicale où un matériel qui peut apparaître disparate trouve une grande harmonie. Si les séquences ne suivent pas une logique linéaire (*ibid.* : 142), des images reviennent rythmiquement tout au long du film en traçant et en tissant des fils sous-jacents.

2. Bergman et Kurosawa

Bergman et Kurosawa n'attribuent pas, eux non plus, un poids différent à la réalité factuelle ou à l'activité onirique.

Des songes et des évocations façonnent le sens des *Fraises sauvages* et de *Persona* de Bergman, dont Tarkovski a été un ami (*ibid.* : 197).

Isaak Borg, très âgé, protagoniste du film *Les Fraises sauvages* (1957), à la veille d'un jubilé pour sa carrière académique, au début du film raconte qu'il vient de faire un rêve où il se retrouve spectateur de ses propres funérailles.

De ces rêves survenus en plein sommeil, ou évoqués dans un état de demi - veille, Isaak Borg tient compte au point de changer consciemment son comportement. Ils l'induisent à considérer la vie dans son potentiel commencement.

C'est exactement ce que *Le Miroir* dit : les rêves provoquent un sentiment qui est omniprésent dans l'enfance où *tout a origine, tout peut devenir encore possible* (1h12 ou 1h14). Des mots que le narrateur prononce lorsque, enfant, il essaie de remettre en marche les rêveries qui l'ont rendu heureux.

Persona (1966) de Bergman est l'histoire d'une femme dénuée d'affection qui, à l'aide d'une infirmière, dans la solitude d'une île, essaie de guérir de graves troubles psychologiques. Dans ce rapport exclusif et très strict, elles finissent toutes les deux par s'identifier, se confondre, ne former qu'une seule personne. À un certain moment les visages de deux femmes fusionnent. Imagination, rêve ou désir ? Qui sait. De la même manière, Tarkovski, dans *Le Miroir*, opère une métamorphose

fusionnelle : sa mère, jeune, devant un miroir, se voit déjà vieille et allonge sa main vers la surface réfléchissante en essayant de toucher sa figure (19'). Peut-on inverser le passage du temps, le faire avancer ou revenir en arrière ? C'est le même geste que celui que l'enfant dans *Persona* fait vers l'image de sa mère incapable d'affection dans l'espoir que ce rejet maternel cesse. Ces films en tant que miroirs, surfaces réfléchies, donnent voix à cette complexité : dans *Persona* de Bergman, la pellicule est considérée comme une glace qui regarde, brûle et se replie sur elle-même ; dans le film de Tarkovski, les miroirs restituent des images qui découpent et isolent un moment spécifique de la réalité factuelle. La matière et la technique ne sont pas seulement des instruments, mais l'artiste les considère des éléments constitutifs de la pensée.

Tarkovski retient également la leçon d'un autre grand artiste : Kurosawa.

Dans son film *Rashômon* (*Rêves*, 1950), Akira Kurosawa fait correspondre le sens de sa vie aux souvenirs oniriques sortant de l'imaginaire collectif japonais. Il y montre comment ses rêves personnels ne sont qu'une émanation des mythes, des archétypes, des croyances de la collectivité japonaise. Il ne distingue pas le visible et l'invisible, le tangible et l'imaginaire. Ainsi, fables et expressions artistiques dialoguent avec la vie vécue, comme Kurosawa le montre dans le passage dédié à Van Gogh.

C'est dire que l'imaginaire est tellement inhérent à notre organisme, tellement absorbé et vécu, comme l'explique Starobinski en se référant à l'art figuratif en général, qu'un spectateur qui regarde une scène onirique d'un tableau ou d'un film a une sensation de déjà vu (Starobinski J. 1974 : 127-162).

3. Le temps chronologique

Le fil conducteur de *Le Miroir* n'est pas la *fabula*. Il se tient parce que chaque image ou séquence est en soi signifiante, réverbérant à la fois le passé et l'avenir et établissant un lien profond avec tous les autres moments du film.

Un premier rêve, ou remémoration, voit la mère assise sur une palissade (6') devant une vaste prairie où apparaît au loin un homme qui s'avérera être un médecin de campagne. Il s'assoit à côté de la jeune femme. La palissade craque. Embarrassée d'être tombée à terre à côté de cet inconnu, la femme lui dit qu'elle est en train d'attendre son époux et se tourne vers ses enfants qui jouent dans le jardin. L'homme réplique en souriant qu'elle n'a pas de mari (il ne reviendra en effet jamais). Cet épisode a une origine autobiographique : la mère d'Andreï Tarkovski, qui s'imaginait une vie de couple harmonieuse, sera destinée à élever seule ses enfants. C'est le fil rouge de la vie de Tarkovski. On aperçoit dans le film cette tension, cette force du destin et le désir de s'en

soustraire. Tout le film est construit sur l'idée d'un temps messianique, d'un renversement de ce qui fut. Les événements qui se sont produits dans la réalité factuelle ne pourront jamais effacer ce potentiel.

Et cela, même s'il faut constater que de plus en plus dans notre contemporanéité, – affirme Tarkovski – le présent fusionne avec le futur, et les désirs que l'on avait autrefois ne peuvent même plus être envisagés, fantasmés. C'est ainsi qu'est anéanti le lien entre les actions de l'homme et le destin qu'il souhaiterait avoir (Tarkovski A. 2014 : 272).

C'est la thématique du film *Stalker* (*L'Harceleur*, 1979) où le présent porte en lui toutes les prémisses de l'inévitable catastrophe future.

Pour obtenir des résultats performatifs et non représentatifs, Tarkovski n'a jamais dévoilé aux acteurs « la fin de l'histoire » (*ibid.* : 169).

4. Histoire d'amour

Si l'amour de ses parents est destiné à s'éteindre, Tarkovski ne pourra jamais oublier son intensité. Dans l'une des premières séquences (16'ss), Tarkovski se voit enfant dans un rêve en noir et blanc : il se réveille et murmure « papa » en voyant dans la chambre d'à côté son père, filmé de profil, qui verse de l'eau sur les cheveux de sa mère, penchée sur une bassine d'eau, dont le visage est caché par ses cheveux mouillés. Dès qu'elle relève la tête, elle apparaît radieuse dans cette intimité. À juste titre Jean-Christophe Ferrari évoque l'érotisme de cette scène. C'est le temps suspendu du désir. La caméra tourne autour de la nuque de Maroussia. Il s'agit d'une scène sur laquelle Andreï Tarkovski revient vers la fin du film (1h29), lorsque nous regardons dans le même lieu le corps de sa mère léviter. Si Tarkovski connaît les faits – à savoir que cet amour finira –, l'imaginaire et les rêves demeurent en lui éternels.

« L'érotisme est un mode du temps. L'érotisme, c'est quand le temps se dérobe sous nos pieds. [...] Ce n'est pas l'expérience directe du corps [...]. Les corps sont érotiques par la façon même dont ils nous échappent, par ce qui en eux est inaccessible à toute possession, à toute présentation » (Ferrari J.- Ch. 2009 : 73).

Dans la scène qui suit, sa mère, très jeune, sourit de cette plénitude. En avançant dans la chambre, le plafond tombe en morceaux derrière elle sans qu'elle s'en rende compte. De l'eau coule dans la maison (nombreuses sont les maisons où il pleut dans les films de Tarkovski, marquant à chaque fois un rapport d'interdépendance entre l'intérieur et l'extérieur). Devant un miroir l'image de sa mère se métamorphose, et on y voit apparaître une femme âgée enveloppée dans un châle : désormais toutes les douleurs sont inscrites sur son visage. Elle essaie de toucher sa propre

image dans le miroir (une scène clé qu'on a déjà évoquée). Dans le *hic et nunc* de cette rencontre heureuse germe déjà un avenir obscur, exactement comme dans le film *Persona* de Bergman.

Adulte, Tarkovski remet en marche dans son film ses émotions. L'amour entre ses parents, désormais finis depuis longtemps, ne l'empêche pas de revivre ces moments lumineux, pétris d'espoirs et d'attentes.

La séquence suivante se déroule dans un appartement moscovite, où Aleksander / Alioscia (Tarkovski même : on voit une affiche de son célèbre film *Andreï Roubliov* sur la paroi) parle au téléphone avec sa mère.

Il est dans le moment présent c'est-à-dire à l'âge qu'il a lors du tournage du film, quarante-trois ans environ.

5. Eisenstein

Pour que ce sentiment d'un éternel présent vive, Tarkovski empêche que le film n'avance vers un épilogue quelconque. L'art, selon Tarkovski, comme le haïku japonais (Tarkovski A. 2014 : 125 et 133), a pour objectif de provoquer une réflexion strictement interne à tout phénomène.

Aucun montage ne doit être utilisé pour enchaîner, dans une logique serrée, des moments différents. Aucun ratio *a posteriori* ne doit jouer un rôle sur l'explication des rêves.

Comme Tarkovski le souligne, l'image artistique n'a pas pour but de solliciter directement la moindre association d'idées (*ibid.* : 132), elle ne doit pas transmettre de logique, ne doit pas signaler la ressemblance ou l'interdépendance des phénomènes.

À cette fin, Tarkovski ne veut pas que le sens de son film sorte d'un langage rendu signifiant par la logique du montage à la manière de Sergueï Eisenstein, qui part de l'intelligence du metteur en scène pour l'appliquer extérieurement à un film. Tarkovski travaille pour faire émerger l'énergie interne propre à chaque moment :

Le rythme d'un film ne réside donc pas dans la succession métrique de petits morceaux collés bout à bout, mais dans la pression du temps qui s'écoule à l'intérieur même des plans. Ma conviction profonde est que l'élément fondateur du cinéma est le rythme, et non pas le montage comme on a tendance à le croire. [...] Le montage est anticipé au cours du tournage, il est pré-supposé dès le départ par la nature de ce qui est filmé (*ibid.* : 142-143).

La logique du montage telle que définie par Eisenstein s'inscrit en effet dans la conception d'un espace et d'un temps structurés et finalisés *a priori*, dans une perspective prédéterminée. Par

contre, pour Tarkovski, chaque image, chaque passage, chaque séquence contient en soi une énorme puissance qui ne se construit pas (ou ne se construit pas nécessairement) en relation avec le reste.

Tarkovski refuse une logique causale qui sorte de la dialectique qui alterne des actions, comme dans la vision calculée d'Eisenstein, qui mobilise de l'extérieur, on l'a dit, notre prise de conscience. Le cinéma d'Eisenstein à vocation scientifique (d'une science démonstrative) crée des images de support à des modèles qui ont déjà été *pensés*. Ses films constituent la dernière frontière d'une connaissance qu'il a déjà expérimentée en pratique. En définitive, Eisenstein applique le même automatisme que la perspective *more geometrico* où l'artiste met en scène un point de vue, qui n'est que le résultat d'une algébrisation du réel.

La vision rationaliste d'Eisenstein coexiste parallèlement à une autre pensée très vivante et très populaire en Russie : la culture contemplative des icônes, qui prend ses distances de la perspective mathématique.

Pavel Florensky physicien, mathématicien, philosophe (fusillé en 1937) théorise que [dans le monde réel] « il y a des angulations, il n'y a pas des *scorci*, les *scorci* proviennent du subjectivisme, comme des gestes hostiles à la réalité » (Florensky P. 2012 : 105)⁶. Tarkovski mentionne l'œuvre de Florensky à propos de l'iconostase et de la perspective inversée (Tarkovski A. 2014 : 96). Ainsi, partageant la même conviction, il rapproche dans la contiguïté des moments venant de temporalités différentes. Cette contiguïté n'entend pas non plus générer des associations dans une logique prédéterminée.

Les œuvres de Tarkovski trouvent une unité parce que chaque image, chaque séquence a été cueillie et reprise dans son énergie unique, dans sa force au *statu nascendi*. Tarkovski raconte qu'à un certain moment du montage (ou collage) du film, une force magnétique a attiré toutes ces séquences qui apparaissaient comme hétérogènes et disparates : « Un beau jour, écrit Tarkovski, alors que j'avais imaginé une dernière variante, le film apparut, le matériau se mit à vivre, les différentes parties du film à fonctionner ensemble, comme si quelque système sanguin les réunissait » (*ibid.* : 138-139).

Avoir cueilli au moment du tournage dans chaque image, dans chaque séquence, leur niveau symbolique et leur temps potentiel, a permis *après* que tout s'harmonise naturellement.

⁶ Le mot *scorcio* (en italien dans le texte) correspond dans les arts figuratifs à la représentation en perspective d'une figure disposée, par rapport à celui qui la regarde, comme vue d'en-dessous, d'au-dessus, de côté, ou couchée et dont le peintre donne la perception en profondeur.

Le film procède par parataxe, la continuité n'étant pas due au montage, mais plutôt dans la récurrence des mêmes images tout au long du film, images qui souvent appartiennent au monde de la nature : l'eau, le feu, le vent, ancrages incontournables des êtres humains à la terre.

6. Le refus d'un espace-temps euclidien – kantien

Dans *Le Miroir*, j'ai essayé de faire ressentir que Bach, Pergolèse, la lettre de Pouchkine, les soldats fonçant dans le Sivas, comme les intimes événements de la chambre, avaient tous, en un certain sens, la même valeur d'expérience humaine. Au regard de l'expérience spirituelle de l'homme, ce qui a pu arriver à un seul hier soir a le même degré de signification que ce qui a pu arriver à l'humanité il y a un millénaire (*ibid.* : 226).

Tarkovski évite qu'un raisonnement déductif puisse se produire, il empêche que les rêves ne soient vus selon une logique explicative, utilitaire, qu'ils ne soient considérés comme des 'révélateurs', des fenêtres, et aussi que tout ce qui est contradictoire puisse être aplati à travers une argumentation linéaire.

Dans *Le Miroir*, aucune réflexion en perspective ou en abîme de ses/ces songes n'apparaît.

Au moment du tournage, Tarkovski se trouve *nel mezzo del cammin di nostra vita*. Il a déjà beaucoup vu et vécu, et cependant rien ne pourra ni changer le sentiment d'antan, ni anéantir la puissance des espoirs et l'aspiration à un modèle idéal.

Les racines d'une partie de la culture russe sont byzantines, inspirées de la philosophie de la connaissance platonicienne : le monde existe déjà, il est fini, on peut à travers des fragments, à travers des lueurs en cueillir des pathophanies. Ce n'est pas, donc, notre regard orienté qui ouvre la porte du savoir.

La tradition russe se révèle être très proche de la théorie de la vision du mystique de Maître Eckhart (1260-1328), théologien et philosophe dominicain, et de celle de Nicolas de Cues (1401-1464). De Cues, dans l'essai la *coincidentia oppositorum* (du traité *De la docte ignorance*, 1440), évoque (en opposition avec la pensée aristotélicienne) la philosophie pythagoricienne selon laquelle l'être implique nécessairement ses contraires, en se positionnant au-delà du rapport de cause à effet. Les catégories de l'espace et du temps dans cette vision des opposés sont liées à la notion d'éternité.

Ce temps non kantien est au cœur de la pensée de Pavel Florensky (+1937), qui imagine pour les rêves, comme pour la perspective, un temps inversé :

[...] Dans le rêve, le temps passe, et il passe rapidement, à la rencontre du présent, à l'inverse du mouvement de la conscience de l'état de veille. Le premier se retourne sur lui-même et avec lui se renversent toutes les images concrètes. [...]

Dans ce monde renversé, dans ce monde ontologiquement réfléchi dans un miroir, nous ne reconnaissons pas le plan imaginaire, même si l'on considère plutôt comme imaginaire ce monde qui est le nôtre pour ceux qui se sont renversés sur eux-mêmes, qui se sont mis à l'inverse, en parvenant au centre de leur propre monde spirituel, qui est plus authentiquement réel (Florensky P. 1977 : 30-31).

Dans ces mêmes années 1920, Malevitch critique l'art illusion, l'art simulacre, l'art répétition. Selon Malevitch, ce qu'il appelle la *catacombe cunéo-prospectiviste* avec sa conception euclidienne de l'espace et des lois de la perspective scientifique a conditionné la manière de percevoir notre expérience : « Le coin en perspective a déjà une grande influence sur la conscience humaine » (Malevitch K. 1974 : 107).

On retrouve les mêmes concepts, formulés différemment, chez Boulgakov.

Mikhaïl Boulgakov possédait le livre *Les imaginaires en géométrie* de Florensky. Un exemplaire a été trouvé dans sa bibliothèque, souligné, commenté et annoté par des points d'exclamation. Si on lit le roman *Le Maître et Marguerite* de Boulgakov à la lumière des idées de Florensky, on y reconnaît une claire influence. Lorsque le roman raconte le dernier voyage des deux protagonistes vers un monde de repos (de stase, où il n'y a plus de progression, ni de pôles opposés) on y trouve, totalement renversée, l'idée que les événements peuvent se succéder logiquement (un exemple pour tous : Pilate, grâce à l'intervention du Maître, est finalement délivré de son remord). L'historicisme, donc, apparaît tout à fait insensé. La rupture des conventions de l'espace et du temps dans le final du roman dériverait de l'interprétation scientifique-philosophique du voyage de Dante et de Virgile de la *Commedia* de Dante que Florensky commente dans le paragraphe 9 de *Imaginaires en géométrie* (Florensky P. 2016 : 105-106).

Florensky, selon l'écrivain Prichvine (+1954), considère que « les mathématiques parlent des relations entre les choses, mais pas des choses elles-mêmes, dont l'homme établit la signification qu'il cherche seulement par rapport à lui-même » (*ibid.* :107). Par analogie, nous pouvons affirmer la même chose dans le domaine des sciences humaines.

Si le monde est fini et si toute entité y existe comme une monade, l'artiste ne doit qu'essayer de saisir la puissance et la perfection de ces microcosmes.

Tarkovski ne veut pas, exactement comme Florensky, montrer les rapports entre les choses, il veut tout simplement *montrer les choses*, c'est-à-dire chaque élément en soi, dans sa plénitude. Seul un rapport de résonance, d'écho les relie, jamais un rapport de causalité.

Pour Florensky, ni le temps ni l'espace ne peuvent être considérés comme des catégories abstraites où inscrire notre expérience réelle (Florensky P. 2012 : 239)⁷. Lorsque Florensky refuse la conception d'un espace homologué, c'est à l'idée d'un espace considéré identique pour tous qu'il critique. Les codes à travers lesquels la science parle, les théories qu'elle élabore, rendent trop souvent inconciliables les prémisses formelles avec les images réelles (*ibid.* : 234).

Le Miroir s'inscrit dans ces convictions. Le temps se renverse sur soi, à tel point que la conséquence semble déterminer la cause. Alexis F. Lossev, l'un des disciples de Florensky, écrit qu'en devançant la vitesse de la lumière, un corps s'effondre sur lui-même : « sa surface se plie à l'intérieur de lui, se retourne à l'inverse, à travers lui, et le temps se met à s'écouler à l'envers c'est-à-dire que la conséquence précède la cause... La cause se transforme en but, en idéal » (Florensky P. 2016 : 105).

On retrouve cette vision telle quelle dans l'une de dernières séquences de *Le Miroir* : les parents de Tarkovski, en plein air, sont très heureux (on ne peut pas ne pas songer à la dernière séquence du film de Bergman le *Fraises sauvages* où Isaak Borg dans un rêve se voit vieux – à l'âge qu'il a dans le film – en regardant au loin ses parents joyeux sur le rivage d'un lac ; sa jeune cousine à coté : son présent est revécu dans un passé heureux) ; la mère de Tarkovski, enceinte, sourit de cette épiphanie. Le commencement n'est plus la cause et se révèle être l'effet de tout le film. C'est-à-dire que la vie d'après détermine cette image du commencement. « La cause et l'effet sont alors, au niveau moral, inversés. Et l'homme retourne en ce sens dans son passé » (Tarkovski A. 2014 : 70).

Le couple est allongé sur l'herbe, – écrit Ferrari – [...] La musique de Bach s'élève. Tout autour du domaine, la grand-mère (coiffée d'un chignon) s'amuse à attraper ses deux petits-enfants (ceux qui viennent donc d'être conçus !). Tous trois décrivent en riant de grands cercles concentriques autour du couple amoureux pendant qu'un travelling aller-retour les perd et les retrouve. L'acte sexuel est contemporain de ce qui l'a rendu possible (la grand-mère) et de ce qu'il génère (les petits-enfants). L'acte de chair ouvre le monde à un temps mis à-plat et dilaté, à ce qui est sans doute pour Tarkovski l'essence du temps (Ferrari J.-Ch. 2009 : 77).

⁷ Florensky écrit qu'« au-delà des perceptions empiriques, l'espace ne sert à rien. Entre autres, l'analyse des perceptions-mêmes montre que dans l'espace euclidien il n'y a pas, et il ne peut pas y avoir de lieu pour elles, et la forme kantienne de la perception se révèle vide alors que les perceptions se disposent dans leur propre forme non kantienne. Évidemment, le point de départ devrait être l'étude de l'espace tel que perçu dans l'expérience et ensuite une construction des faits-mêmes de la biologie sur la base de laquelle l'espace des processus et des formes biologiques ne soit pas séparé de l'espace de l'expérience réelle » (Florensky 2012 : 239).

Dans cette scène, l'enfant qui suit sa grand-mère émet un cri sauvage dans le même champ de seigle que celui où le film a commencé, lorsque sa mère-jeune, assise sur une palissade, attendait – sans y croire vraiment – que son mari apparaisse au loin. Dans cette dernière séquence qui renvoie au début du film, l'enfant crie comme on le fait parfois en plein air. Un oiseau répond. Le lien à la nature, l'un des fils rouges du film, se trouve être, à la toute fin de l'histoire, l'appel le plus fort à la vie.

À plusieurs reprises dans le film, un oiseau s'envole, métaphore de notre possibilité de dépasser l'espace géométrique.

Sur cette dernière séquence Heurtebise observe :

Le film s'achève sur une scène dans laquelle la mère, avant la naissance de son fils, voit littéralement son futur sur deux échelles de temps différentes : l'enfant à venir et sa vieillesse signalant l'enfant devenu grand. Comme s'il fallait penser le temps, à la fois comme quelque chose qui s'étend à partir du présent vers le passé et le futur en même temps et comme le glissement l'un sur l'autre du passé et du futur à travers chaque moment (Heurtebise J.-Y. 2014 : paragraphe 22)

Le rêve montre enfin une vérité que la perception qui s'arrête aux expériences empiriques ne peut pas voir.

7. La réalité à deux niveaux

L'eau, le feu, le vent, la lumière, les marais, les fleuves, les pluies, sont omniprésents dans l'œuvre de Tarkovski, dans leur éternel mouvement, transformation, circularité. Ils existent, ils nous précèdent, nous ne pouvons pas les emprisonner dans une narration close qui les *justifie* (De Baecque A. : 1986).

L'œuvre de Tarkovski s'ouvre et termine sur la vision d'un arbre. « L'ouverture de l'un [*L'enfance d'Ivan*] et la conclusion de l'autre [*Le sacrifice*] se répondent par-delà les années : chacune associe la figure de l'enfant au motif de l'arbre, décrit par un travelling ascendant, remontant le long tronc du tronc jusqu'aux branches » (Macheret M. 2020).

Vérité, réalisme ne signifient ni naturalisme, ni lecture sans filtre de ce qu'on voit, et pour le cinéma, il n'existe pas d'état naturel. Tarkovski évite que le sens ne vienne de l'extérieur, de notre regard. La nature a sa force intérieure. *La natura naturans* est partout dans tous les films de Tarkovski. Le champ de seigle où il a tourné la scène de sa mère assise sur la palissade, l'a été recréé

par Tarkovski tel qu'il existait dans son enfance. Ce qui nous préexiste, la nature, – c'est-à-dire le *vrai*, le *réel* –, dans les films de Tarkovski, est comme un souffle qui s'insinue partout.

Dans son article, « La maison où il pleut », Michel Chion remarque à ce propos qu'on peut « toujours [être] perturbé par le souci d'un vrai » (Chion M. 1984 : 43).

Rêves et réalité factuelle sont interchangeable.

Des personnes de sa famille jouent dans le film : Arsenij, père d'Andreï (vivant au moment du tournage +1989) prononce ses propres vers – d'ailleurs magnifiques – ; la mère (grand-mère dans le film) est la vraie mère d'Andreï Tarkovski ; sa seconde femme, Larisa Tarkovskaya, joue le rôle de la sage-femme ; enfin, c'est sa belle-fille qui assume le rôle de la jeune fille dont le narrateur adolescent est amoureux.

Un autre aspect important dans *Le Miroir* (comme dans tous les films de Tarkovski) regarde la faculté de l'homme d'apprivoiser, d'intégrer dans ses propres moyens de connaissance ce que l'héritage culturel a transmis : Leonardo, Giorgione, Pouchkine sont les yeux et la voix de Tarkovski.

Comment façonner cette conviction ?

Un exemple parmi d'autres : Tarkovski a été élevé par sa mère qui a exercé un rôle de femme en même temps douce et autoritaire. Le portrait de Ginevra Benci de Leonardo, d'une féminité inquiétante, belle et en même temps distante, angélique et diabolique (Tarkovski 2014: 127) interprète bien le sentiment de Tarkovski envers sa mère. Il montre cette peinture en parallèle des expressions de sérénité ou d'inquiétude dans le film de sa mère (1h05 – 1h10 et 1h28'1h29').

Aussi la séquence, introduite comme une vision, dans laquelle une femme indique à Igot de chercher un livre d'Alexandre Pouchkine dans la bibliothèque de l'appartement familial, témoigne de ce tribut à l'histoire de la culture. Igot à la suite de cette suggestion lit donc une lettre de Pouchkine (45'), celle du 9 octobre 1836 où il écrit à Pyott Čaadaev : « Nous possédions notre vocation singulière. La Russie et ses immenses espaces absorba l'invasion tartare-mongole. Les Tartares n'osèrent pas poursuivre au-delà de nos frontières occidentales [...] » (Borin F. 2004 : 184-185). Le sentiment de Tarkovski d'appartenance à la Russie trouve dans les paroles de Pouchkine une résonance profonde. La Russie s'est toujours sentie protégée, en quelque sorte, par ses propres frontières. C'est une enclave très vaste, mais cela reste une enclave.

Ainsi, on ne pourrait pas comprendre *Le Miroir* sans l'inscrire dans le berceau de cette terre et de cette culture (Salvestroni S. 2005 : 235) qui en ont forgé images et langue.

Comme le dit Andreïj Rublev dans le film homonyme (Tarkovski A. 1966) : nommer une chose signifie la pénétrer. Le réel existe s'il est nommé. Nous pouvons nous approprier le réel en le nommant.

Ce n'est pas par hasard, je crois, que *Le Miroir* commence avec la séquence au cours de laquelle celui qui interprète le fils de Tarkovski regarde à la télévision une séance d'hypnose où – comme on l'a dit au début – l'état de conscience du jeune homme soigné par un médecin commence avec les mots « Je peux parler ».

Se nommer et être nommé, avoir la faculté de parler, c'est là une conquête de l'homme, c'est là le commencement en tant qu'*être humain*.

Le nom – écrit Florensky – est le prédicat de ce que nous espérons, il est ce qui se dit sur le non-dit, de ce qui est le sujet comme dévoilement par le nom, par une série de noms, par le rythme des noms. C'est l'unité de la substance dans la multiplicité de ses manifestations et qui contient et forme l'existence même de la chose. Si le but de la dialectique est de nommer le nom de la réalité, cette activité est seulement la conclusion de l'entreprise commencée à travers la demande (Florensky P. 2001 : 79, voir aussi à la même page la note 68).

Au commencement était le Verbe.

8. La réalité comme songe

Deux séquences documentaires dans *Le Miroir* viennent des archives soviétiques de la Seconde guerre mondiale. Dans l'une des deux, on voit le passage à travers la mer de Syvach (ou Sivas), en Crimée, de soldats soviétiques, lorsqu'ils avaient l'espoir de surmonter cette immense palude. Les pieds enfoncés dans la boue, traînant de lourdes armes et des chars de guerre, ils sourient en regardant la caméra dans ces circonstances extrêmes. L'opérateur mourra le jour-même de ce tournage. Tous mourront. Pourtant à jamais nous pourrions regarder et garder ces images d'un moment où l'espoir était encore vivant. « La vérité, fixée ici avec précision et simplicité, imprimée sur la pellicule, cessait de seulement ressembler à la vérité. Elle se métamorphosait en une image de l'action héroïque et du prix du sacrifice. Elle devenait l'image d'un tournant historique payé à un prix inimaginable » (Tarkovski A. 2014 : 155).

En voix off les vers d'Arsenï Tarkovski : « J'ai jeté mon sort en travers de la selle, et dans le temps futur pareil à un gamin, je m'arc-boute sur mes étriers ... [...] la mort n'existe pas,/ Tous

et tout sont immortels,/ Tu ne dois pas craindre la mort ni à dix-sept ans,/ Ni à soixante-dix ans,/ N'existent que présence et clarté/ Il n'y a ni ténèbres ni mort ici-bas/ [...] »⁸ (57').

Tarkovski raconte que des spectateurs ont cru que c'était une reconstitution, tellement intense et cohérent était (est) le sentiment qu'on pouvait (on peut) ressentir à la limite de la réalité, comme quelque chose d'orchestré.

9. Enfin le titre : Zerkalo

« L'intelligence du peintre – souligne Léonard de Vinci – veut être similaire au miroir, lequel se modifie toujours dans la couleur de la chose qu'il a pour objet, et autant de similitudes se combinent, que de choses lui sont opposées » (Leonardo 1890 : 53) Les artistes de l'Humanisme voyaient dans le miroir un instrument capable de percevoir le reflet dans le moment-même de l'acte de réfléchir, espace et temps se rejoignant dans l'exactitude.

Après la Renaissance se sont multipliées les études sur la cathodique, le secteur de l'optique qui s'occupe des reflets, et aux miroirs ont été attribuées des propriétés de connaissance. Leon Battista Alberti dans *De pictura* considère le miroir comme un juge et un instrument incontournable pour la peinture (Alberti L.B. 1436 : 29). Et presque tous les philosophes du XVII^e siècle se sont risqués dans cette branche du savoir.

Le film est constellé de miroirs.

Le titre *Zerkalo* a été choisi par Tarkovski après d'autres suggestions (*Confessions, Un jour blanc*, d'après un poème de son père). Ce titre *Zerkalo* pourrait correspondre à l'idée que pour

⁸ « Calomnie, poison sur moi n'ont pas de prise,/ La mort n'existe pas, / Tous et tout sont immortels,/ Tu ne dois pas craindre la mort ni à dix-sept ans,/ Ni à soixante-dix ans,/ N'existent que présence et clarté/ Il n'y a ni ténèbres ni mort ici-bas/ Voilà nous sommes tous sur la côte/ Je suis de ceux qui halent le filet/ Quand la mort remonte du fond/ Habitez vos foyers, les foyers tiendront bon/ Je convoque un siècle au hasard. J'y entre, j'y bâtis ma demeure/ C'est pourquoi j'ai à table avec moi/ Vos enfants, vos épouses/ Et même assiette pour l'aïeul et petit-fils-/ Ici maintenant s'accomplit le devenir/ Car si je lève la main/ Les cinq rais restent pour vous/ Les jours révolus je les ai tous épaulés/ De mes clavicules –étais./ J'ai mesuré le temps à la chaîne d'arpenteur/ Et comme l'Oural je l'ai traversé de part en part./ Car j'ai choisi un siècle à ma taille/ Nous descendions au Sud, la poussière montant sur la steppe/ La ronce fumait, le criquet polissonnait/ Venant tâter de la moustache nos sabots et chuchoter des prophéties/ Pour moi c'était la mort, foi de prier/ J'ai donc jeté mon sort en travers de la selle/ Et dans le temps futur pareil au gamin,/ Je m'arc-boute sur mes étriers./ J'ai assez de mon immortalité/ Pour qu'aïlle mon sang couler d'un siècle à l'autre,/ Pour un coin sûr où il ne fait pas froid/ j'eusse volontiers donné ma vie/ Encore que sa pointe aillée est le fil/ Qui me conduit sur les routes du monde [...] » (57').

connaître, on doit s'arrêter, réfléchir à un moment donné. C'est l'une des hypothèses avancées (Synessios 2001 : 84). En somme, se regarder, se reconnaître dans sa propre image et son imaginaire est un travail de construction de soi dans l'actuel.

Plusieurs miroirs traversent le film : dans la chambre où son père fait couler l'eau sur les cheveux de sa mère ; dans la séquence suivante où l'on voit sa mère passer devant le miroir dans lequel elle se voit vieillie (18'33''; 19') ; lorsque sa mère se regarde dans un miroir en parlant à son père des conséquences de leur séparation (37'39''; 1h8'; 1h24) ; enfin lorsqu'Andreï enfant s'observe dans le miroir : 1h30.

Ces surfaces réfléchissantes ouvrent-elles ou referment-elles l'espace ?

Grâce au miroir, le regard s'observe lui-même. Objet idéal pour Tarkovski pour montrer sur une surface lisse sans mémoire que c'est le regard du narrateur qui est réfléchi. C'est Tarkovski narrateur qui montre qu'un souvenir et un rêve permettent la vision d'une vie, grâce à la conscience du sujet pensant, au seuil d'un monde intermédiaire. Jamais les miroirs dans le film ne jouent avec la profondeur, comme dans le jeu du miroir dans le miroir qui est virtuellement infini. Il est probable que pour Tarkovski le miroir soit le cinéma même, capable de saisir en simultanéité une figure, un visage dans leur *hic et nunc*, en se positionnant entre existant et inexistant (l'image fictive réfléchie).

Des ténèbres, l'homme sort en énonçant des mots comme le jeune bègue du début qui, une fois guéri, parle distinctement. Ainsi, pour Tarkovski, l'homme avance dans un processus de reconnaissance complexe grâce aux moyens dont il se dote et qui préfigurent déjà une intelligence artificielle au sens premier du terme, c'est-à-dire culturelle, où l'activité du rêve joue un rôle basilaire.

Bibliographie

Leon Battista ALBERTI (1436), *De Pictura*, traduit par Alberti même en 1436 en italien de la version originale en latin du 1435:

<<http://www.ousia.it/SitoOusia/SitoOusia/TestiDiFilosofia/TestiPDF/Alberti/DePictura.pdf>>

Ingmar BERGMAN (1987), *Laterna magica*, trad. du suédois par Carl-Gustaf BJURSTRÖM et Lucie ALBERTINI, Paris, Gallimard.

Raymond BELLOUR (2009), *Le corps du cinéma, hypnoses, émotions, animalité*, Paris, P.O.L.

Interview : <https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-39ed3796f6d5aaf28c2ee09a8a2aff¶m.idSource=FR_E-e982fc8a28e3169ba0ac32f7fc999751>

- Ludwig BINSWANGER (2012 [1930]), *Rêve et existence*, trad. et préface de Françoise DASTUR postface d'Elisabetta BASSO, Paris, Vrin.
- Fabrizio BORIN (2004), *L'arte dello specchio. Il cinema di Andrej Tarkovskij*, Rome, Jouvence.
- Michel CHION (1984, avril), « La maison où il pleut », in *Cahiers du cinéma*, n. 358.
- Leonardo DA VINCI (1890), *Trattato della pittura*, v. 2, Rome, Unione cooperativa editrice.
- Antoine DE BOECQUE (1986), « L'homme de terre », 23-25, *Cahiers du cinéma*, n. 386.
- Jean-Christophe FERRARI (2009), *Le miroir de Andreï Tarkovski. Le drame d'Éros*, préf. d'Antoine DE BAECQUE, Belgique, Crisnée.
- Pavel FLORENSKY (1977 [1922]), *Le porte regali. Saggio sull'icona*, dir. Elémire ZOLLA, Milan, Adelphi.
- (2012 [1993]), « La costruzione e la composizione nelle opere di arte figurativa », 16 maggio 1924, 87-131, in ID., *Lo spazio e il tempo nell'arte*, Milan, Adelphi.
- (2001) *Stupore e dialettica*, a cura di Natalino VALENTINI trad. di Claudia ZONCHETTI, Lavis (Tn), Quodlibet.
- (2016), *Les imaginaires en géométrie*, préf. di Cédric VILLANI, trad. di Françoise LHOEST e Pierre VANHOVE, à partir de la traduction provisoire de Sophia Ivanovna OGNEVA-KIREEVSKAYA revue par Sœur Svetlana MARCHAL, Zones sensibles.
- Sigmund FREUD, *L'interprétation du rêve*, trad. et présentation de Jean-Pierre LEFEBVRE, Paris, Éditions du Seuil, 2010. [1899].
- Jean-Yves HEURTEBISE (2014, 3 octobre), « Fugue du temps : Le Miroir d'Andreï Tarkovski », in <www.senspublic.org>.
- Julien JAYNES (1990 [1977]), *The Origin of Consciousness in the Breakdown of the Bicameral Mind*, Boston, Houghton.
- Mathieu MACHERET (2020, 20 août), « Andreï Tarkovski ou les frondaisons de la mémoire », Paris, Le Monde.
- Kasimir MALEVITCH (1974), « Des nouveaux systèmes dans l'art », Vitebsk, 1919, 75-123, in ID., *De Cézanne au Suprématisme, 1915-1932*, tr. par Jean-Claude et Valentine MARCADE, avec la collaboration de Véronique SCHILTZ, préface et présentation de Jean-Claude MARCADE, Losanne, Slavica – Écrits sur l'art, Éd. L'Âge d'homme.
- Simonetta SALVESTRONI (2005), *Il cinema di Tarkovski e la tradizione russa*, Magnano (Bi), ed. Qiqajon.
- Natasha SYNESSIOS (2001), *Mirror. The film Companion*, London-New York, I.B. TAURIS.

Jean STAROBINSKI (1974), « La vision de la dormeuse », 127-164, in ID., *Trois fureurs*, Paris, Gallimard.

Andrej TARKOVSKI, (1995) *Scolpire il tempo*, (a cura di Vittorio NADAI), Milan, Ubulibri.

– (2014), *Le temps scellé*, traduit du russe par Anne KICHILOV et Charles H. DE BRANTES, Paris, Éditions Philippe Rey.

Benjamin THOMAS (2014), « La géographie onirique d'Andreï Tarkovski », pp. 161-171, *Ligeia*, vol. 129-132, no. 1.