

## Compte rendu

---

Ouvrage recensé :

TARKOVSKI, Andrei, *Le temps scellé. De l'enfance d'Ivan au sacrifice*

par Lucien Pelletier

*Laval théologique et philosophique*, vol. 47, n° 1, 1991, p. 135-137.

Pour citer ce compte rendu, utiliser l'adresse suivante :

<http://id.erudit.org/iderudit/400598ar>

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

---

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <http://www.erudit.org/apropos/utilisation.html>

---

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : [erudit@umontreal.ca](mailto:erudit@umontreal.ca)

contextes différents et par des personnes singulières. En cela, il invite son lecteur à faire à son tour, et à sa manière, l'expérience toujours inédite de la vie spirituelle.

Jean-Claude BRETON  
Université de Montréal

**Évaluer la technique.** Aspects éthiques de la philosophie de la technique. Édité par Gilbert Hottois. Coll. «Pour Demain», Paris, J. Vrin, 1988, 175 pages.

Ce petit livre reproduit le texte de dix exposés présentés au colloque international sur les Aspects éthiques de la philosophie de la technique, qui s'est tenu à Bruxelles en septembre 1987. Ces exposés sont de valeur et d'intérêt fort inégaux. Ils considèrent la technique surtout dans ses grandes généralités et leur approche philosophique en fait le plus souvent une réalité bien abstraite. Mais ils témoignent, malgré tout, du retour en force à notre époque de la question de l'éthique. S'ils rappellent tous à leur manière l'urgente nécessité de considérer la question de la fin des initiatives et des productions humaines, ils attirent aussi l'attention sur le fait que la technique n'est pas seulement de l'ordre de la production mais qu'elle a atteint à une réelle autonomie qui la soustrait en quelque manière au vouloir humain. Le problème éthique qu'elle pose alors n'est plus celui des seuls actes humains individuels mais celui des choix sociaux et des buts collectifs et celui de la possibilité de leurs contrôles.

Jean-Claude PETIT  
Université de Montréal

Andrei TARKOVSKI, **Le temps scellé. De L'enfance d'Ivan au Sacrifice**, traduit du russe par Anne Kichilov et Charles H. de Brantes, Éditions de l'Étoile / Cahiers du cinéma, 1989, Paris, 239 pages.

La parution en français de l'ouvrage posthume du grand cinéaste Andreï Tarkovski constitue un véritable événement. C'est un livre important aussi bien pour l'histoire du cinéma que pour l'histoire de l'art en général, et pour l'esthétique. C'est de ce dernier point de vue que nous le considérons ici.

L'ouvrage est bien présenté, préfacé par Larissa Tarkovski, épouse de l'auteur, et orné de seize pages

de photographies, et d'annexes biographiques brèves mais d'autant plus importantes que l'auteur se montre discret sur ce point. Sa rédaction s'étend de 1970 à 1986, c'est-à-dire jusqu'aux derniers jours de l'auteur (p. 202, on trouvera une poignante allusion à sa maladie). Cette rédaction a été occasionnée à l'origine par les longues périodes de chômage imposées à Tarkovski par la direction du cinéma soviétique. La longue période de rédaction a eu des répercussions sur le contenu du livre, dont les différents chapitres montrent une évolution thématique. Seuls les deux derniers chapitres parlent directement d'œuvres du cinéaste, en l'occurrence *Nostalgia* et *Le sacrifice*, alors que les quatre premiers cinquièmes de l'ouvrage traitent de questions d'esthétique, et les références aux œuvres cinématographiques (*L'enfance d'Ivan*, *Andreï Roublev*, *Solaris*, *Le miroir* — pour lequel Tarkovski éprouve manifestement une prédilection, à cause des principes esthétiques qu'il est parvenu à y mettre en œuvre — et *Stalker*) ont alors valeur d'illustration. Ce déplacement du centre de gravité de l'ouvrage est expliqué dans la conclusion: «Il m'apparaît actuellement beaucoup plus important, plutôt que de l'art en général ou de la prédestination du cinéma en particulier, de réfléchir sur la vie en tant que telle. L'artiste qui n'en appréhende pas le sens, ne peut être en mesure de se rendre intelligible dans la langue qui est la sienne, celle de son art» (p. 213). Ces réflexions sur le sens de la vie reprennent pour l'essentiel les thèmes développés dans *Nostalgia* (où l'eudémonisme de l'Occident est contrasté avec la quête du sens) et *Le sacrifice* (sur la nécessité de la foi, du sacrifice personnel, et sur le miracle). Quel que soit l'assentiment que l'on accorde à ces réflexions, on ne peut manquer d'y sentir l'expérience vivante qui les inspire, et l'on y trouvera d'innombrables sujets de méditation.

L'importance de cet ouvrage tient néanmoins surtout à ses considérations théoriques. L'auteur expose d'abord sa conception du rôle de l'art; puis, comme beaucoup de grands artistes qui ont écrit sur leur pratique, il s'efforce de déterminer la place que tient l'art cinématographique parmi les autres arts.

Les réflexions sur l'art et son rôle pourront sembler datées, à cause de leur idéalisme manifeste. Pour Tarkovski, l'art est la «nostalgie de l'idéal», il est expression et communication du spirituel dans l'homme. La subjectivité du créateur ou du spectateur s'y subordonne à un idéal, qui est défini parfois comme beauté, comme image de l'infini, mais surtout en termes éthiques: «L'art est un métalangage, par lequel les hommes essaient de communiquer entre eux, de se connaître et d'assimiler les expériences

des uns et des autres. Il ne s'agit nullement de chercher quelque profit pratique, mais de concrétiser l'idée de l'amour, qui n'a de sens que dans le sacrifice. Le contraire donc du pragmatisme. Je ne parviens tout simplement pas à croire qu'un artiste puisse créer uniquement pour "l'expression de soi". Cette idée d'une expression qui ne tienne pas compte de l'autre est absurde» (p. 40). L'art est communication de la dimension profonde de l'existence humaine, et n'a donc pas à imposer des idées (c'est pourquoi un artiste et théoricien tel qu'Eisenstein est fermement récusé dans ce livre): «La fonction de l'art est ... de préparer l'homme à sa mort, de labourer et d'irriguer son âme, et de la rendre capable de se retourner vers le bien. Mis en présence d'un chef-d'œuvre, un homme commence à entendre la voix même qui a amené l'artiste à le créer» (p. 43). Cette approche reconnaît le moment de vérité, d'accord avec soi du sujet esthétique. Mais parce qu'elle a tendance à ne l'interpréter qu'en termes d'authenticité, elle s'empêche en même temps de rendre compte de ce qu'elle décrit. Elle postule dans l'homme une instance spirituelle ou éthique qui n'est peut-être pas si universelle, ou qui n'a peut-être pas à être décrite en ces seuls termes. Il n'est pas certain que le procès de communication esthétique ait pour fonction unique ou première de symboliser la moralité. La communication esthétique est aussi un mode de circulation des intensités désirantes. C'est pourquoi il eût été sans doute préférable de s'en tenir au travail matériel exercé par l'art sur la sensibilité humaine et son langage. Or c'est précisément en cela que l'approche de Tarkovski s'avère très féconde. En inscrivant l'art dans la totalité de l'existence, il s'interdit de l'identifier à une fonction provisoire. L'art exerce dès lors un rôle fortement *critique* et *spéculatif*, non pas en vertu d'un principe métaphysique, quoi que l'auteur en ait, mais parce qu'il rend la matière vivante à son dynamisme profond et véritablement universel, celui qui seul permet le jugement de vérité: *la temporalité*.

Tarkovski raconte comment c'est en parvenant à comprendre la nature fondamentalement temporelle du cinéma qu'il en a acquis une conception propre, qui a orienté tout son travail ultérieur. Sa grande idée est que l'art cinématographique scelle le temps (p. 89). Il ne se contente pas de l'utiliser, comme le fait la musique par exemple, mais il l'observe et le représente dans toute sa concrétude, sa factualité. «Sous quelle forme le cinématographe fixe-t-il le temps? Je la définirais comme une forme factuelle. Le fait peut être un événement, un geste, un objet, qui peut même être immobile, dans la seule mesure où cette immobilité existe aussi dans le cours réel du temps. Voilà où réside la spécificité de l'art ciné-

matographique» (p. 60). Ce temps factuel est le temps vivant. «Le temps est nécessaire à l'homme de chair pour réaliser sa personnalité. Je ne considère pas ici le temps linéaire, qui signifie avoir le temps de faire quelque chose, de réaliser tel ou tel acte, qui est un résultat. Je m'intéresse, quant à moi, à la cause, à ce qui féconde l'homme au sens moral» (p. 55). La préférence de l'auteur pour la conception morale du temps vient de ce qu'elle est pour lui la plus concrète, la plus riche, et donc la mieux appropriée à l'expérience cinématographique. Mais elle n'est pas la seule. Tarkovski n'est pas que le cinéaste des grands moments de l'âme, il est aussi, et plus profondément, celui qui a appris au cinéma moderne à fixer sur pellicule toute l'intensité de la vie présente dans des faits apparemment anodins, comme l'eau qui coule. Tous les principes techniques de Tarkovski (exposés de façon jamais ennuyeuse dans le chapitre intitulé «De l'image au cinéma»), tous ses principes esthétiques (sur la réception dans le chapitre «L'auteur à la recherche du spectateur», sur la création dans le chapitre «De la responsabilité de l'artiste»), sont fondés sur ce principe de la temporalité cinématographique comme moyen d'exprimer et de communiquer la vie humaine. C'est grâce à lui qu'il peut délimiter le cinéma par rapport aux autres arts, et surtout à la littérature. C'est encore grâce à lui qu'il pose une exigence de sincérité au créateur, et qu'il le dégage du souci de plaire: face au temps scellé par la pellicule, le spectateur est libre et renvoyé à sa propre temporalité. Tarkovski est allergique au verbiage interprétatif, qui prévient le déploiement de cette temporalité. Le cinéma, écrit-il, est apparu au moment où la subjectivité moderne était asservie aux contraintes de la vie sociale et de la technique: l'engouement qu'il a tout de suite connu vient de ce qu'il permettait au sujet de «combler les lacunes de sa propre expérience», de «rattraper un temps perdu», de «remplir le vide creusé par les conditions de la vie moderne» (p. 79). Le malheur, poursuit-il, c'est que pour conserver cet enthousiasme des masses, le cinéma s'est transformé en divertissement. Avec la maturation des goûts du public, seuls ceux qui acceptent de n'avoir qu'un auditoire restreint peuvent aujourd'hui créer des films véritablement artistiques.

La place qu'a prise chez Tarkovski la temporalité en a fait l'un des plus grands maîtres du cinéma contemporain, de ce que Deleuze a appelé l'image-temps. L'importance de ce principe vient de ce qu'il donne accès à la source de l'expérience humaine, dans toute son ampleur. Comme l'a reconnu J. Poullain, cette source est le temps du jugement: le temps nécessaire au vivant humain pour juger de la vérité ou de la fausseté des pensées, des désirs et des actions

qui lui adviennent. L'exigence d'authenticité, si tangible chez Tarkovski, tient à la nécessité qu'a le jugement humain de se donner ce temps: telle est la loi de vérité. Par là, tous les télescopes idéologiques sont à terme récusés. Y compris ceux de Tarkovski lui-même. Car le temps que l'on scelle ne débouche pas uniquement et nécessairement sur les thèmes kierkegaardien si douloureusement évoqués par l'auteur de *Stalker*, de *Nostalghia* et surtout du *Sacrifice*. Le temps vivant n'est pas d'abord celui du repli solipsiste sur sa propre authenticité. Il est le temps qui meut la dynamique spéculative du désir de bonheur, le temps de l'espérance, si merveilleusement manifesté par l'art. Il est le temps qui permet la vie. Or pour cela il ne suffit pas de vouloir être généreux. On ne peut faire l'économie du jugement de vérité, on ne peut éviter d'entrer en rapport avec autrui, si l'on consent aux complications infinies de la charité. Ce dont, du reste, la vie et l'œuvre d'Andrei Tarkovski offrent le plus éclatant témoignage.

Lucien PELLETIER

Henri-Paul CUNNINGHAM, **Les impasses de la raison — Le véritable athéisme**, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1989, 297 pages (14 × 20,5 cm).

Henri-Paul Cunningham est surtout connu pour ses travaux en philosophie de la nature. Il a consacré sa thèse de doctorat à la finalité naturelle et publié avec le professeur Michel Delsol un ouvrage sur l'évolution: *Négation de la négation. À propos de «hasard» et de «nécessité»*. Aussi, de prime abord, son dernier livre, *Les impasses de la raison*, pourrait-il causer une certaine surprise. Le plan suivi est presque théologique: Le discours, Dieu, L'homme, La nature. La méthode qui y est employée, celle des apories, appartient, dans sa forme générale, à la métaphysique. L'allusion à l'athéisme, en sous-titre, paraîtra pour le moins anachronique. Disons tout de suite que par «apories» il faut entendre ici, non les problèmes à résoudre ou les questions à débattre, mais les doutes qu'on peut soulever au sujet du mode de la science elle-même. L'auteur dénonce en effet les difficultés que les scientifiques et philosophes ne cessent de dresser contre leur propre démarche rationnelle: préjugés, raccourcis simplificateurs, manières de s'exprimer inappropriées, paralogismes, etc. La science, dont il faut préciser la méthode contre les représentations courantes, n'est autre que la philosophie de la nature. Cet ouvrage «intempestif», au

sens nietzschéen de l'expression, a, sans contredit, une portée épistémologique.

À nous qui nous intéressons à la finalité dans la nature, les esprits avertis ne manquent pas d'adresser de sévères reproches. Les questions de «signifié» et de «sens» seraient, selon eux, hors de notre portée. Il faudrait nous contenter de vérités strictement vérifiables. Ils mettent aussi en garde contre l'ingérence des croyances religieuses, les poids des manières de penser non critiques, le danger de confondre le mouvement des idées et le mouvement des esprits, ou encore la projection des désirs et les formes modernes de l'animisme. La religion et une tendance non réfléchie à humaniser le cosmos seraient à la source de toutes les spéculations dites «finalistes». Bien loin de chercher à infirmer ou à confirmer des croyances religieuses, l'auteur, qui est de formation aristotélienne, entend à juste titre s'en tenir à une méthode rigoureuse et respectueuse des choses naturelles. Il estime que la religion doit vénérer la science et que la théologie ne peut que se réjouir de pouvoir compter sur les sciences humaines et la philosophie comme sur «de libres approches du vrai accessible à l'intelligence» (pp. 75-76). L'athéisme qu'il combat se définit par «la non-croyance en un sens quelconque de l'univers» (p. 64). À ses yeux, cet athéisme est le fruit amer de l'appauvrissement du savoir et du dépérissement de la culture.

À cet égard, le thème du rapport de l'homme à la nature est particulièrement galvaudé. Les procédés auxquels certains scientifiques ont recours en sont la cause: définitions exclusivement programmables, comparaisons abusives (cerveau humain / calculatrice électronique), rapprochements indus à prétention explicative (pensée humaine / connaissance animale), réduction du supérieur à l'inférieur (toutes les sciences humaines ramenées à la biologie) ou encore, à l'opposé, exaltation de l'homme coupé de la nature et doué supposément d'un pouvoir démiurgique. Henri-Paul Cunningham fait remarquer, avec raison, que la science qui laisse de côté les différences ou les accentue hors de toute proportion n'est plus en mesure de rendre justice à l'homme et de déterminer la place qu'il occupe dans le cosmos.

Deux apories de la section *La nature se rapportent* à l'ouvrage de Jacques Monod: *Le hasard et la nécessité*. Il convient de s'y attarder. Henri-Paul Cunningham a bien vu que les principes mêmes que Jacques Monod «met en œuvre conduisent fatalement à la finalité de droit» (p. 221). Il renvoie à la page 33 de *Le hasard et la nécessité*, où Jacques Monod affirme péremptoirement: «L'objectivité cependant nous oblige à reconnaître le caractère téléonomique des