



Le miroir

Zerkalo
de Andreï Tarkovski

Fiche technique

URSS - 1974 - 1h50

Couleur

Réalisateur :

Andreï Tarkovski

Scénario :

Andreï Tarkovski

Alexandre Micharine



Margarita Terlhova (la mère et Nathalie)

Musique :

Edouard Artemiev et
extraits de **Bach,**
Pergolèse, Purcell

Interprètes :

Margarita Terlhova

(la mère et Nathalie)

Ignat Danilcev

(Alexis et Ignat)

Larisa Tarkovskaja

(Petrovna)

Alla Demidova

(Elisabeth Pavlona)

Résumé

Un homme de quarante ans, frappé par la maladie, se penche sur son passé. D'abord l'image de la mère attendant ce père que les enfants ne verront jamais. Puis surgit l'image de sa femme dont il est séparé. Enfin le fils paraît à son tour.

Critique

Film introspectif. Tarkovski se cherche, se regarde, s'interroge au milieu de sa vie. Mais il cherche, regarde et interroge aussi la Russie, cette Russie éternelle qui souffre, comme le narrateur, de n'avoir pas de père. Car l'homme est absent de cette vie dominée par deux femmes et un enfant. Aucune réponse, aucune solution à la fin, mais seulement la forêt dans laquelle se perd la caméra.

Jean Tulard
Guide des films

Le miroir est, dans ce film, moins médiateur de reflet ou voie de transgression, que barrage : il est placé comme un mur, par le cinéaste, entre lui et un monde qu'il refuse de voir et de discuter, placé comme un mur par un être qui refuse de regarder devant, en avant, au-delà, qui refuse l'Histoire, le Discours : le miroir ne lui restitue du monde

L E E F R A N C E

LES AMIS DU BON CINÉMA

que ses propres images mentales à lui, produits de son passé vécu, passé individuel et collectif, le collectif étant reflété comme idée générale d'éternité, d'immortalité, et non comme Histoire d'un peuple. Le miroir est un barrage d'un type particulièrement efficace.

Mais quel est donc ce monde d'horreur qu'on ne voit pas, mais quelle est donc cette monumentale Horreur, pour qu'on lui refuse aussi radicalement droit de cité dans la représentation ?

C'est la terre bien sûr du cinéaste, de Tarkovsky, c'est l'URSS. L'URSS, pays de la parole claire, de l'idéologie monolithique, de l'idéologie causaliste, de l'Histoire en marche. En marche vers quoi ? Tarkovsky se refuse à discuter cela : ce film de résistance à l'URSS ne se donne pas un objectif qui consisterait à dénoncer (par exemple les camps de concentration) ; il se veut plus radical encore, il veut refuser la notion même d'Histoire en marche, la notion même de marche, de progrès, d'avancée.

Le miroir montre, selon, en gros, le principe de l'association d'idées, les souvenirs du cinéaste enfant et adulte liés à sa mère et à sa femme - jouées par la même comédienne -, entrecoupés d'images de bandes d'actualité du passé récent, du passé vécu, faites de mort et de souffrance : l'Histoire est ainsi donnée, d'une part comme élément de destruction et non de progrès (et ça continue : musique futuriste sur ces images), et d'autre part comme petites pièces intempêtes qui interdisent au puzzle de l'Individu, qui interdisent à une nostalgie bienfaisante que secréterait un passé individuel bien cohérent, de se constituer.

Ce n'est ainsi pas œuvre anti-marxiste que fait Tarkovsky en refusant le Discours, mais œuvre profondément amarxiste : aucun savoir, aucune Maîtrise de type gauchiste ne sont ici appelés à la rescousse, ce qui serait se situer encore dans la même logique que l'idéologie dont Sartre dans ses moments de lucidité tragique disait qu'elle «*fait du question-*

né l'objet d'un savoir absolu» tout en «*éliminant le questionneur*».

Quel est le questionné ? C'est quelque chose comme «la Russie éternelle», dont la verdoyance vive et soufflée par le vent (par quel vent ?) est un véritable leitmotiv du film. La «*Russie éternelle*», c'est quoi ? Je n'en sais, moi qui parle d'ici, trop rien. Mais ce dont on se souvient, c'est que Dostoïevski, référence explicite dans le film, le sentait déjà comme une forme de résistance possible à l'occidentalisation dont le communisme, qui se revendique ouvertement universel, sera - est, dans la Russie où vit Tarkovsky - un des plus beaux fleurons (cf. *Journal d'un écrivain*). Cette Russie, cette autre Russie, aussi étrange si ça se trouve à eux qu'à nous, image possible d'autre chose que de l'horreur présente, Tarkovsky, sans discours de Maître, mais questionneur, essaie de la retrouver, de la retenir, en deçà du miroir-barrage. Le miroir révèle son existence (sa pérennité), le barrage peut la retenir.

Et cela nous donne de très belles, très religieuses, images mentales. Le film - Maurice Clavel l'esquisse bien dans un fort beau texte qui est distribué à chaque spectateur du **Miroir** dans les salles parisiennes - pourrait se lire, se décrypter comme on dit, sur le plan de ses référents religieux voire mystiques : cela pour dire que rien, dans ce non-discours, n'est l'effet passif du hasard. Si Tarkovsky ne contre-structure pas le monde, ça ne veut pas dire que son refus est silence : il est dans un lieu - un lieu qu'**Andrei Roublev** et **Solaris** nous ont assez montré comme profondément spirituel, et que le **Miroir** d'ailleurs solidifie psychanalytiquement (mère/femme, barrière, lit blanc, soubresauts de la lumière, plâtres, forêt, etc.) -, et c'est ce lieu dont, ce lieu d'où, il parle, ce lieu qu'il filme.

La spiritualité, ça relève de la «*Russie éternelle*», cette résistance imagée, faite de vies et d'émotions, dite par les poèmes, indestructible au cœur de la protection de la Forêt, la Forêt dont chez nous Marguerite Duras nous rappelle

qu'elle fut aussi, au Moyen Age, lieu de la libération sorcière. Beau visage attentif de Margarita Terekhova, personnages du passé qui tendent les uns vers les autres, mais chez lesquels le regard porté aujourd'hui par le cinéaste ne se souvient d'aucune communication, d'aucun lien, d'aucun nœud de relation comme si aujourd'hui dans ce lieu d'URSS, l'idée même de relation entre les êtres était abolie.

Il est extrêmement difficile d'évaluer, depuis chez nous, le poids de ce type de résistance *réactive*. Aussi ne m'y hasarderai-je pas. Il reste sûr que quoi qu'il en soit il procède d'une absence totale de compromission avec l'état de choses présent - avec l'Etat présent. Ce qu'on peut dire de ce film aussi insaisissable que l'a été le langage du maquisard Soljenitsyne après qu'il se fut libéré, c'est que jamais l'écran n'y est le pauvre médiateur d'une réconciliation avec les causes de la souffrance. La beauté éperdue du **Miroir** nous fait mal, très loin.

Jacques Grant

Cinéma 78 n°231 - Mars 1978

Le «je» parle, le «je» voit, «je» est une conscience, mais «Je» ne me vois pas, «Je» suis pour moi-même physiquement absent sauf si, précisément un miroir s'offre à mon regard.

Après son monumental et magnifique **Andrei Roublev**, Tarkovsky poursuit, reprend (il y a eu **Solaris** entre les deux) son interrogation sur l'artiste ; car, en l'occurrence, le «je» du film est son auteur : Andreï Tarkovsky, fils d'Arseni Tarkovsky, grand poète russe. Et si physiquement il est absent de l'image, ce qu'il donne à voir est son «parler» et son «vu» d'artiste. Film entièrement subjectif, mais pas à la manière du **8 1/2** de Fellini où l'«autobiographié» s'inscrit en clair sur l'écran : personnage à la troisième personne du singulier que la convention désigne comme première. Pas non plus à la manière de **La nuit américaine** de Truffaut où le cinéma

s'autodécrit, se regarde - techniquement - faire. Mais film subjectif dans le sens plutôt d'une caméra subjective, d'un montage subjectif ; ces outils techniques étant pris comme partie du « moi filmant », et donc eux aussi physiquement non désignés, mais vécus au travers du sens qu'ils produisent. Une pratique qui concerne déjà l'expression cinématographique dans ce qu'elle a d'essentiel. Le film déploie donc le vécu d'une conscience : de là toute la difficulté pour une lecture cartésienne : mais à la tendance esthétique-narcissique du « voici comme le monde qui m'entoure fait vibrer tout mon être ! » il ne cède pas non plus. Immensément ambitieux, le film a tout bonnement pour sujet la question de l'être et de son rapport au monde ; pas moins. L'être, c'est lui, Tarkovsky, ni démiurge ni réceptacle frémissant, c'est vous, c'est moi dans la salle ; son rapport au monde, c'est son regard et sa parole, c'est le film sur l'écran. On pourrait parler du « stream of consciousness » (flot de la conscience) cher à Virginia Woolf : après une séquence d'introduction qui montre un jeune bègue retrouvant l'usage de la parole et déclarant pour la première fois de sa vie sans un accroc : « Je veux parler ! », prend sa source un kaléidoscope, une fabuleuse orchestration de séquences en couleurs, en noir, et en teinté. Visions et « auditions » au sens le plus large. Car cette conscience n'exclut pas la subconscience et ses tableaux fantasmatiques s'enchaînant par associations d'idées. Il en surgit de partout ; du présent, du passé récent, de l'enfance, du vécu, du raconté, de l'imaginé, comme un flot incontrôlable, plein à rasbord, une logorrhée visuelle, un épanchement d'une richesse inappréciable où l'on sent l'auteur aussi avide que nous d'y saisir çà et là une bribe de vérité, une clef. Car qui est ce « je » pour éclater soudain en une infinité de discours disparates ? Où se situe le dénominateur commun ; pour Tarkovsky, de lui-même, et pour nous, du film dont la

provenance - au sens ou une voix provient de quelque part - demeure jusqu'au bout cachée. Où est l'identité ? Où est celle de ces Espagnols installés depuis quarante ans en URSS, qui évoquent la corrida comme si c'était hier, mais dont la fille, Russe à part entière, ne fait que parodier le fandango. Pas de répit, aucune réponse, seule certitude : l'insécurité.

Et puis il y a le « tu ». Le « tu » c'est l'autre, l'autre sexe car d'hommes il n'est que peu question. La femme donc ; c'est la maman et la putain, la mère adorée et l'épouse qui va se remarier avec un autre, toutes deux interprétées par la même superbe Margarita Terekhova. Amour difficile, amour contrarié par l'ombre du père, cet alter ego, artiste lui aussi, dont les poèmes sont lus en voix off. La gloire littéraire comme figuration de l'Edipe. Mais le « tu » c'est surtout cette femme-objet du regard, cet interlocuteur qui répond ou ne répond pas, ce visage sur lequel se lit toute la distance du « je » au « tu », cette femme qui réunit en un seul visage celui du passé et celui du présent. La projection et le réel : toi, c'est l'idée que je me fais de toi. L'autre, c'est aussi soi-même enfant, avec la nostalgie, cette coupure radicale d'avec tout ce qui a été. Et avec le regard qui se porte alors sur le monde extérieur de l'époque pour en faire à son tour un interlocuteur. Monde chargé d'un mouvement, d'une vie propres : herbes, arbres ondulant sous le vent, gouttes de lait éclatant en étoiles, objets tombant d'une table, rideaux gonflés de courants d'air ; ou bien sinon chargé de vie animée, habité par la vertu d'un travelling ou d'un panoramique scrutateurs, à l'affût d'un signe, d'une acceptation : intérieurs, forêts. Du rêve, du souvenir tout cela ? Non : le dehors hante, obsède sans jamais se laisser pénétrer ne serait-ce qu'une fois. L'enfant du rêve ne parvient pas à franchir le seuil de l'isba de rondins noircis. C'est que le monde d'alors a définitivement vécu. Vivant, le monde des origines ne l'est

que dans le souvenir, la racine est déterrée. Reste seul alors le « tu » qu'est le film, le film poème, cet objet qui est aussi un peu moi, qui à l'extérieur de moi parle de mon dedans, me montre en se laissant voir : un miroir. Il était question au début de ces lignes d'une interrogation sur l'artiste.

Du « nous » enfin il faut parler. Le « nous deux » (mère-enfant, femme-homme) est essentiellement, on l'a vu, une affaire de mémoire, de quête sans fin : sinueux travellings qui traquent la comédienne dans son imprimerie sans jamais la fixer en un lieu. Le « nous deux », c'est-à-dire peuple russe d'abord, humanité ensuite. Peuple russe, terre russe, avec la même ferveur, Tarkovsky décrit pour la femme et son pays un poème d'amour : paysages intérieurs, couleurs, lumières, climat ; et avec la même attention inquiète il tente d'atteindre l'âme du peuple. Par là alors, on voit prendre toute son ampleur et largement dépasser le cadre autobiographico-psychanalytique au thème initial. « Je », « tu », c'est nous les Russes, qu'est-il advenu de notre identité nationale ? Qui sommes-nous une fois larguées les amarres d'avec l'isba et la forêt de bouleaux. Même incertitude d'un « nous » qui se défait. Et puis « nous », c'est aussi « nous l'humanité » ; et là quelques réponses sont apportées, sous la forme de bandes d'actualités : la guerre d'Espagne, New York un jour de liesse, la bombe atomique, la Chine de Mao. C'est la multitude décervelée, embrigadée, aliénée : la faillite de la conscience individuelle. Et voilà placé sous son éclairage définitif ce qui est tout sauf une complaisance passiste ; ce qui est un cri d'alarme, une prise de position sans ambages. Voilà pourquoi sans doute, au-delà de l'officielle accusation d'« esthétique décadent », **Le miroir** rencontre l'hostilité des autorités soviétiques depuis sa sortie en 1974. Mais avec sa construction ultra compliquée, **Le miroir** n'est pas qu'un poème hermétique pour intellectuels avertis ; et c'est cela qui compte avant tout. Car la

mosaïque est belle de bout en bout, inventive, riche, pleine d'une matérialité visuelle et sonore non dépourvue d'humour (le bruit surprenant de la douche) et toujours surprenante ; pour cela seulement il est déjà un trésor pour les sens, un événement esthétique, un plaisir du cinéma sans partage.

Jean-Louis Cros
Revue du Cinéma n°326 - Mars 1978

Le réalisateur

C'est à Paris qu'Andreï Tarkovski est mort, dans la nuit de dimanche à lundi, d'un cancer généralisé. Il avait 54 ans et son œuvre - seulement huit films - était tenue pour l'une des plus importantes du cinéma contemporain. En 1984, après avoir tourné **Nostalghia** en Italie, Tarkovski avait décidé de ne pas rentrer en URSS où, depuis longtemps, une lutte sourde l'opposait aux autorités. Ni dissident brisé, ni exilé de luxe, Tarkovski poursuivait en Europe son œuvre de plus en plus traversée par une interrogation véhémement et solitaire sur l'avenir de l'homme dans un monde qui lui paraissait, à l'Est comme à l'Ouest, spirituellement infirme. Il y a une sorte d'ironie noire dans cette mort survenue à un moment où le paysage culturel soviétique semblait s'éclaircir. Bondartchouk et les hommes qui firent tout pour que les films de Tarkovski soient le moins vus (et le moins primés) possible ont perdu le pouvoir à Moscou (où Yermash vient d'être remplacé à la tête du Comité d'Etat au cinéma par un certain Kamchalov). On ne saura jamais si de cette "libéralisation" Tarkovski aurait su tirer profit. Ni si des conditions de vie et de travail à l'Ouest, il aurait su s'accommoder. A vrai dire, la force singulière de ses derniers films, vient de ce qu'il ne semblait plus s'accommoder de rien.

Document inconnu

Filmographie

Court-métrage

Katok i Skripka 1961
Le rouleau compresseur et le violon

Long métrage

Ivanovo Detstvo 1962
L'enfance d'Ivan

Andreï Roublev 1966
Andreï Roublev

Solaris 1972
Solaris

Zerkalo 1974
Le miroir

Stalker 1979
Stalker

Nostalghia 1983
Nostalghia

Offret 1986
Le sacrifice