

Ποιητικῆς ἐτ αλέθεια:
**QUAND, EN POÉSIE,
LES CHEMINS DE
TARKOVSKI ET DE
HEIDEGGER SE
RENCONTRENT.**

Kleber Mazziero¹
Victor Fajardo²

Coordenador de Pós-Graduação em Música no Centro Universitário
Belas Artes de São Paulo
Master en création cinématographique, Sorbonne Université, Paris

{RÉSUMÉ}

Cet article aborde la relation entre les concepts de Poétique (Ποιητικής) et de Vérité (αλέθεια), à partir des œuvres *Parménide* de Martin Heidegger et *Le Miroir* (Зеркало) d'Andréï Tarkovski. Selon la pensée du philosophe, nous comprenons la Vérité comme un concept lié à celui d'Être ; l'« expérience essentielle » (Wesenserfahrung) aboutirait à la connaissance véritable de la « vérité du vrai » (Wahrheit des Wahren) ; il serait alors possible de prendre le concept de vérité (αλέθεια) comme « dévoilement » (Unverborgenheit) ; Inévitablement, le *privatio* latine, indiquée par le préfixe « des- » (die Vorsilbe « Un- »), correspondant au grec « α- », imposerait le concept de λήθη, « oubli ». En évitant « l'oubli de l'être », nous trouverions « l'essence encore cachée de la vérité » (das noch verborgene Wesen der Wahrheit des Seins), pour révéler la « vérité de l'être » (Wahrheit des Seins). De la pensée du philosophe naît la question du cinéaste : « Mais qu'est-ce que la vérité ? » Il structure lui-même la réponse, fondée sur la ποιήσει de l'artiste ; dans le cas du cinéma, sur la réalisation du réalisateur ; en composant son œuvre avec le désir premier d'exprimer l'idéal de beauté, l'artiste poursuivrait sa quête de vérité. L'αλέθεια du philosophe serait atteint par le ποιήσει de l'artiste.

{ABSTRACT}

This article addresses the relationship between the concepts of Poetics (Ποιητικής) and Truth (αλέθεια), based on Martin Heidegger's *Parmenides* and Andrei Tarkovsky's *The Mirror* (Зеркало). According to the philosopher's thinking, we understand Truth as a concept linked to that of Being; "essential experience" (Wesenserfahrung) would lead to true knowledge of the "truth of the true" (Wahrheit des Wahren); it would then be possible to take the concept of truth (αλέθεια) as "unveiling" (Unverborgenheit); Inevitably, the Latin *privatio*, indicated by the prefix "des-" (die Vorsilbe "Un-"), corresponding to the Greek "α-", would impose the concept of λήθη, "forgetting". By avoiding "the forgetting of being", we would find "the still-hidden essence of truth" (das noch verborgene Wesen der Wahrheit des Seins), to reveal the "truth of being" (Wahrheit des Seins). From the philosopher's thought arises the filmmaker's question: "But what is truth?" He himself structures the answer, based on the artist's ποιήσει; in the case of cinema, on the director's achievement; by composing his work with the primary desire to express the ideal of beauty, the artist would pursue his quest for truth. The philosopher's αλέθεια would be achieved by the artist's ποιήσει.

¹ Maestro e filósofo. Pós-doutorado em Arte pela Sorbonne Université e pós-doutorado em Filosofia pela Universidade de Lisboa. Autor de 19 livros, entre eles "Estética e Poética", traduzido e publicado em 3 (três) idiomas.

² Master en création cinématographique - spécialisation en réalisation. Sorbonne Université, Paris 8.

{INTRODUCTION}

Au cours du semestre d'hiver 1942-1943, le philosophe Martin Heidegger donna à l'Université de Fribourg une conférence intitulée *Parménide et Héraclite*. L'étude du Poème doctrinal de *Parménide* par Heidegger donna lieu à la publication de l'ouvrage *Parménide*, qui permet d'observer le chemin qu'il emprunta dans sa recherche du langage de l' $\alpha\lambda\epsilon\theta\epsilon\iota\alpha$ – le concept même de la Vérité – dans le poème de *Parménide*, notamment dans le premier fragment, versets 22 à 32.

En 1990, la traduction portugaise de *Sculpter le temps* fut publiée au Brésil. Ce traité de théorie et de poétique cinématographiques – envisagée depuis le concept aristotélicien de $\pi\omega\eta\tau\iota\kappa\eta\varsigma$ – fut rédigé par le cinéaste russe Andreï Tarkovski, décédé quatre ans plus tôt. Ni les quarante années d'écart, ni la distance géographique entre l'Allemagne et la Russie, ni même les conditions historiques distinctes dans lesquelles vécurent le philosophe et le cinéaste n'empêchèrent Heidegger et Tarkovski de se rencontrer, au moins sur un point précis de leurs constructions théoriques : la recherche d'une réponse à la question : « Mais qu'est-ce que la vérité ? » (TARKOVSKI, 2002, p. 48).

Heidegger poursuit cette recherche dans une perspective philosophique ; Tarkovski également, dans la mesure où il formule la question de façon concise et, de surcroît, en cherche la réponse dans le concept – et la pratique – de la $\pi\omega\eta\tau\iota\kappa\eta\varsigma$, la poétique de la création cinématographique.

Pour déterminer le point de rencontre entre les pensées du philosophe et du cinéaste, il faudra un effort d'analyse qui considère d'abord chacune d'elles dans son propre cadre et selon son approche spécifique.

Le οδός du Philosophe

Le chemin (οδός) emprunté par Heidegger dans sa quête du langage de la Vérité ($\alpha\lambda\epsilon\theta\epsilon\iota\alpha$) dans le poème de *Parménide* commence par lier les concepts de Vérité et d'Être. En proposant que penser l' $\alpha\lambda\epsilon\theta\epsilon\iota\alpha$ signifie faire l'expérience de la vérité dans son essence, et que seule une telle « expérience essentielle » (Wesenserfahrung) conduirait à la véritable connaissance de la « vérité du vrai » (Wahrheit des Wahren), Heidegger affirme : « Contrairement au domaine des étants, la pensée des penseurs est la pensée de l'Être (Denken des Seins). » Le chemin de la pensée serait donc un chemin qui part du, et vise à atteindre le, principe essentiel, originel, le principe premier : « Nous appelons principe (Anfang) ce qui est pensé dans la pensée des penseurs. Cela signifie donc : l'Être est l'origine (das Sein ist der Anfang) » (HEIDEGGER, 2008, p. 21).

Une fois définie la relation intrinsèque entre les concepts de vérité et d'être, la pensée de Heidegger s'articule autour du lien fondamental entre la parole prononcée (Wort) et le « dit » (Spruch), c'est-à-dire « l'ensemble de ce qui est dit » (das Ganze ihres Sagens). Le dire de Parménide parlerait à partir de la parole de la déesse (θεὰ) Vérité (Göttin Wahrheit) elle-même – dans un contexte où subsisteraient encore des traces de représentation mythique (mythischen Vorstellens erhalten) au sein d'un complexe λόγος-μυθος (Vernunft-Mythos) indissociable : « Qui est la déesse ? [...] La déesse est la déesse Vérité. Elle-même – “la vérité” (die Wahrheit) – est la déesse » (HEIDEGGER, 2008, p. 18).

Heidegger indique ensuite la nécessité d'une pensée « pas encore expérimentée » (damit noch nicht erfahren) : prendre le concept de vérité (αλέθεια) comme « dévoilement » (Unverborgenheit) ; par conséquent, considérer aussi la dimension de « découverte » (Entbergung) et, inévitablement, la privatio latine, marquée par le préfixe « des- » (die Vorsilbe “Un-”), correspondant au grec « α- ». Constatant l'existence de ce préfixe privatif, le grec « α- », s'impose alors un approfondissement du concept de ληθη, lié avant tout à « l'oubli ».

Dès lors, par opposition, l'approche habituelle de la vérité (Wahrheit) trouverait sa contrepartie dans la « non-vérité » (Unwahrheit), « au sens de fausseté » (im Sinne der Falschheit) ; d'où la discussion sur le concept de « faux », de « non-vrai » (ψεύδος) :

« Terminologiquement, le découpage de α- mène à ληθής. Mais nous ne trouvons ce mot nulle part comme désignation du faux. Pour les Grecs, il s'agit plutôt de το ψεύδος. Ce mot possède une origine et une racine tout à fait différentes, et donc un sens fondamental différent, qui ne peut être établi directement. Dans la racine “λαθ” se trouve l'idée de “cacher”. Ce n'est pas ce que ψεύδος signifie, du moins pas immédiatement » (HEIDEGGER, 2008, p. 40).

Ainsi, si ληθη est principalement lié à « l'oubli » et si la racine « λαθ » se retrouve dans « cacher », la négation de l'oubli – négation déterminée par le préfixe « α- » du mot α-λέθεια – impliquerait également la négation de « cacher », présente dans la racine « λαθ » du mot ληθη. La vérité nierait à la fois l'oubli et la dissimulation.

Cependant, la question se pose : dissimulation de quoi ?

Heidegger reste engagé sur le chemin où il cherche la réponse. Dans sa recherche minutieuse, plus que sur le « faux », il insiste sur « l'oubli » et, à partir de la racine λαθ, trouve

« je suis caché » dans le terme « λἀνθάνω », dont le participe aoriste en grec est précisément le mot opposé à αληθής : λαθόν – « l'étant qui est caché » (das Verborgenseiende), ou « étant et demeurant caché » (verborgen seiend). Après tout, « les Grecs ont expérimenté l'oubli comme un événement passant par la dissimulation » (Die Griechen haben das Vergessen als ein Geschehnis der Verbergung erfahren) (HEIDEGGER, 2008, p. 50). Il est remarquable qu'à partir de cette phrase, oubli et dissimulation soient définitivement liés. Ainsi, la question pressante ne serait plus « dissimulation de quoi ? », mais « oubli et dissimulation de quoi ? ».

Heidegger suit alors un cheminement de pensée rigoureux, passant par le concept même de « chemin » (η οδός), par « la question de l'ici et du là » (Frage nach dem "hier" und "dort"), par le mythe du dernier chapitre de *La République* (Politéia X, 614 b2), et par la définition de « l'aperçu qui offre la vision de l'Être » (Anblick des Seins bietende Blicken). En abordant la vision de l'Être, le philosophe amorce une sorte de « retour » vers l'origine de sa propre pensée ; un chemin qui le conduira à la conclusion de toute l'enquête philosophique engagée.

Heidegger revient alors au concept de θεà, désormais plus vaste et plus accompli, comme « la reconnaissance de l'Être, qui rayonne depuis son intérriorité dans les étants » (der Anblick des Seins, der in das Seiende hereinblickt) et, de là, à la « pensée essentielle » (das wesentliche Denken), accomplissant « le saut dans l'Être » (der Absprung in das Sein) :

En effet, nous tombons assurément dans l'abîme, nous ne trouvons aucun fondement, tant que "nous" ne connaissons et ne cherchons un fondement que sous la forme d'un étant, sans jamais accomplir le saut dans l'Être, et tant que nous ne quittons pas le paysage familier de l'oubli de l'Être (HEIDEGGER, 2008, p. 215).

En renouant avec force avec le concept d'Être et en affirmant qu'il faut s'éloigner de la proximité de « l'oubli de l'Être », Heidegger souligne la nécessité de « dévoiler » ce qu'il appelle « l'essence encore cachée de la vérité » (das noch verborgene Wesen der Wahrheit des Seins), afin de révéler la « vérité de l'Être » (Wahrheit des Seins) (HEIDEGGER, 2008, p. 243).

Enfin, après avoir parcouru ce chemin, la pensée rigoureusement structurée du philosophe lui permet de conclure que « l'αλέθεια est l'essence du vrai : la vérité. Celle-ci réside dans tout ce qui est en vigueur et constitue l'essence de toute "essence" : l'essentialité »

(HEIDEGGER, 2008, p. 231). Ainsi, depuis le champ de la philosophie, Heidegger apportait sa réponse à la question du cinéaste : « Mais qu'est-ce que la vérité ? ».

La ποιήσει du cinéaste

Tarkovski est l'auteur de sept longs métrages et d'un livre : *Sculpter le temps*.

Publié à l'origine en Allemagne en 1985 sous le titre *Die Versiegelte Zeit*, cet ouvrage décrit, analyse et propose une construction du langage cinématographique à la fois sous l'angle théorique et sous celui de la pratique, à partir de la ποιήσει – le faire cinématographique – de l'auteur lui-même. Nous employons ici le terme ποιήσει dans le sens aristotélicien, qui définit la pratique artistique à partir des expressions dérivées du concept de « poétique » (ποιητικῆς), avec lequel il ouvre son traité sur la composition des œuvres d'art : « De l'art poétique, en lui-même, et de ses espèces, et de la fonction que chacune possède » (περὶ ποιητικῆς αὐτῆς τε καὶ τῶν εἰδῶν αὐτῆς, ἵν τινα δύναμιν ἔκαστον ἔχει). (ARISTOTE, 2015, p. 35). Tarkovski utilise également le terme « poétique » dans le sens de « faire artistique », le « faire » propre à un artiste. On retrouve cette approche lorsqu'il précise, en comparant la nécessité d'intercaler certaines scènes au montage à l'époque du cinéma muet et à celle du cinéma sonore : « En général, il n'est nullement nécessaire de recourir à de tels expédients ; ces plans semblent être un vestige de la poétique du cinéma muet » (TARKOVSKI, 2002, p. 81). Plus loin, le cinéaste réaffirme son lien avec le concept aristotélicien de « poétique » (ποιητικῆς) : « Avant tout, il faut qu'une personne sache ce qui l'a conduite à choisir le cinéma, et non une autre forme d'art, et ce qu'elle entend exprimer à travers la poétique du cinéma » (TARKOVSKI, 2002, p. 148), c'est-à-dire à travers son propre faire cinématographique.

Ainsi, Tarkovski fonde sa réflexion sur le champ de la « poétique », du faire artistique. Toutefois, il ne néglige pas l'existence ni la nécessité de prendre en compte le champ de l'esthétique. Comme nous l'avons affirmé ailleurs : « Nous partons du principe que le parcours d'une manifestation artistique s'achève dans le champ de l'esthétique » (MAZZIERO, 2024, p. 107). Le cinéaste étend donc sa réflexion jusqu'à la réception de l'œuvre cinématographique par le spectateur :

Cependant, le profond manque de spiritualité de ceux qui voient l'art et le condamnent, ainsi que leur absence de volonté et de disposition à réfléchir, dans un sens plus élevé, au sens et à la finalité de leur existence, se trouvent souvent masqués par l'exclamation vulgairement simpliste : « Je n'aime pas ça ! », « C'est ennuyeux ! ». Ce n'est pas un argument

qui se prête à la discussion, mais cela ressemble plutôt à la réaction d'un aveugle à qui l'on décrit un arc-en-ciel (TARKOVSKI, 2002, p. 48).

L'appréciation esthétique serait dépourvue d'une quête que le cinéaste considère comme essentielle : « La beauté se dérobe aux yeux de ceux qui ne cherchent pas la vérité, pour qui elle est contre-indiquée » ; et, dans une certaine mesure, ce « désengagement » vis-à-vis d'une telle quête rejoaillirait du champ de l'esthétique vers celui de la poétique : « L'homme contemporain reste simplement sourd à la souffrance de l'artiste qui tente de partager avec autrui la vérité qu'il a atteinte » (TARKOVSKI, 2002, p. 48).

Ainsi, puisque le champ de l'esthétique se trouverait détaché de la quête menée par l'artiste – la quête de la vérité –, il en résulterait une dissociation complexe entre l'artiste et le spectateur de l'œuvre. C'est cette dissonance entre les processus de création et de réception, entre les instances de la création et de l'appréciation, entre l'Esthétique et la Poétique, qui conduit Tarkovski à poser la question : « Mais qu'est-ce que la vérité ? » (TARKOVSKI, 2002, p. 48).

Ce serait là le point où la pensée du cinéaste Tarkovski rejoindrait celle du philosophe Heidegger, scellant ainsi la réponse. Pourtant, le cinéaste précise qu'il ne cherche pas cette réponse dans la philosophie : « La philosophie cherche la vérité, en définissant le sens de l'activité humaine, les limites de la raison humaine et le sens de l'existence, même lorsque le philosophe conclut à son absurdité et à la vanité de tout effort humain » (TARKOVSKI, 2002, p. 48).

Dès lors, la question inévitable se pose : si, pour Tarkovski, la réponse à la question de la Vérité ne vient pas de la philosophie, d'où viendrait-elle ? Il y répond lui-même : de la ποιήσει de l'artiste ; dans le cas du cinéaste, du faire cinématographique du réalisateur :

La tâche du réalisateur est de recréer la vie : son mouvement, ses contradictions, sa dynamique et ses conflits. Il est de son devoir de révéler toute parcelle de vérité qu'il a découverte – même si elle n'est pas acceptée par tous (TARKOVSKI, 2002, p. 226).

C'est au point que, pour Tarkovski, la Vérité réside dans son faire artistique, comme il le souligne à propos d'un exemple parmi tant d'autres où il a cherché à la traduire dans ses films : « C'était le thème d'Andreï Roublev. À première vue, il semble que la cruelle vérité de la vie, telle qu'il l'observe, soit en flagrante contradiction avec l'idéal harmonieux de son œuvre » (TARKOVSKI, 2002, p. 202).

Le rapprochement entre αλέθεια et ποιήσει

Après ce bref parcours, une autre question s'impose : si la réponse à la question de la Vérité provient de perspectives distinctes, de la philosophie pour Heidegger et du faire artistique pour Tarkovski, les pensées du philosophe et du cinéaste seraient-elles vouées à ne jamais se rejoindre ? Voyons.

Il existe au moins deux voies de rapprochement à partir du constat de Heidegger, pour qui la Vérité se trouve dans l'Être, car « elle est l'essence du vrai ». En précisant le facteur « essentiel », le philosophe situe la Vérité dans l'Être essentiel, la qualifiant d'« essentialité » ; cependant, il ne définit pas un chemin unique pour y accéder. S'il indique la philosophie, il n'exclut pas, par exemple, le faire artistique comme l'une des voies possibles vers la Vérité. C'est là qu'apparaît un premier point de contact entre les pensées du cinéaste et du philosophe. Tarkovski affirme : « Mon devoir est de dire aux gens la vérité sur notre existence commune, telle qu'elle se révèle à la lumière de mon expérience et de ma compréhension » (TARKOVSKI, 2002, p. 225). Ce premier « chemin de rapprochement », qui prend néanmoins en compte l'instance esthétique de la réception de l'œuvre d'art, est délimité avant tout par l'instance poétique, celle du faire artistique.

Il est significatif que Tarkovski vise l'instance essentielle lorsqu'il emploie l'expression « notre existence commune », car il ne s'agit pas d'une vérité particulière, mais universelle. Le cinéaste affirme : « Un artiste qui ne cherche pas la vérité absolue, qui ignore les objectifs universels au profit de choses secondaires, n'est rien d'autre qu'un opportuniste » (TARKOVSKI, 2002, p. 202). Par ailleurs, en utilisant deux fois le pronom possessif « mon », pour se référer à la fois à l'expérience et à la compréhension, Tarkovski reste attaché à son propre faire artistique, à sa ποιήσει. L'œuvre d'art aspire à l'essence, à son caractère universel, même si elle procède du faire particulier d'un être humain limité à sa propre expérience et compréhension. Le cinéaste avait déjà déclaré : « Au cinéma, la condition essentielle de toute composition plastique, son critère décisif, est de savoir si un film est crédible, spécifique et réel ; c'est ce qui le rend unique » (TARKOVSKI, 2002, p. 83). Essentiellement, la composition plastique se définit par la recherche de la Vérité dans le faire cinématographique ; ce « critère décisif » confère au film son caractère unique et universel.

Il existe également un second « chemin de rapprochement », qui tient compte de l'instance poétique, celle du faire artistique, mais qui est délimité avant tout par l'instance esthétique, celle de la réception de l'œuvre d'art. On le trouve dans un passage de son livre où Tarkovski commence par associer « l'idéal » au « beau » comme critère artistique : «

Nous avons presque entièrement perdu de vue le beau comme critère artistique ; autrement dit, nous avons perdu de vue le désir d'exprimer l'idéal. » Il constate ensuite : « Chaque époque est marquée par la recherche de la vérité », et relie les concepts de vérité et d'éthique : « Sa reconnaissance est le signe de la santé d'une époque et ne peut jamais entrer en contradiction avec l'idéal éthique. » Enfin, il oriente l'idéal, le beau, la vérité et l'éthique vers l'instance esthétique, celle du spectateur :

Tenter de cacher la vérité, de la dissimuler et de la tenir secrète, en l'opposant artificiellement à un idéal éthique déformé, en supposant que ce dernier sera rejeté aux yeux de la majorité par une vérité impartiale, ne peut signifier que ceci : les critères esthétiques ont été remplacés par des intérêts idéologiques. Seul un témoignage fidèle de l'époque à laquelle vit l'artiste peut exprimer un véritable idéal éthique (TARKOVSKI, 2002, p. 202).

Ainsi, l' $\alpha\lambda\epsilon\theta\epsilon\iota\alpha$ pourrait être atteinte par la $\pi\omega\eta\sigma\epsilon\iota$ de l'artiste, pour peu que celui-ci compose son œuvre avec pour premier désir d'exprimer l'idéal du beau. L'idéal et le beau sont intrinsèquement liés à la recherche de la vérité ; cette vérité, déterminée par l'éthique à la fois de celui qui crée et de celui qui reçoit l'œuvre, ne saurait être dissimulée par un artiste éthique, car ce faisant il priverait le spectateur d'un témoignage fidèle de son temps. Ainsi, par la $\pi\omega\eta\sigma\epsilon\iota$ de l'artiste éthique, celui qui cherche à inscrire dans son art l'idéal, le beau et la vérité, les domaines de la poétique et de l'esthétique peuvent se rapprocher de la vérité, qui « habite tout ce qui est en vigueur et constitue l'essence de toute “essence” : l'essentialité » (HEIDEGGER, 2008, p. 231) ; ils peuvent faire l'expérience, poétiquement et esthétiquement, de l' $\alpha\lambda\epsilon\theta\epsilon\iota\alpha$.

En poésie, la rencontre de la $\alpha\lambda\epsilon\theta\epsilon\iota\alpha$ et de la $\pi\omega\eta\sigma\epsilon\iota$

En 1949, le philosophe Martin Heidegger publia l'essai poétique intitulé *Le Chemin de campagne* (*Der Feldweg*). Ce texte, d'inspiration autobiographique, emploie le langage du poème pour aborder le problème de l'Être. Contrairement aux nombreuses pages nécessaires à la construction d'une pensée strictement philosophique, Heidegger trouve, dans la forme du poème, la force de la synthèse et l'économie des mots, sans rien perdre de la rigueur philosophique.

Dans la première partie, le philosophe décrit le lieu de son enfance et l'époque où s'éveilla son amour de la connaissance, de la philosophie ($\Phi\iota\lambda\omega\text{-}\sigma\omega\phi\iota\alpha$). À la fin de ce passage,

commence la pensée philosophique : « grandir signifie : s'ouvrir à l'immensité des cieux, et en même temps s'enraciner dans l'obscurité de la terre » (wachsen heißt : der Weite des Himmels sich öffnen und zugleich in das Dunkel der Erde wurzeln) (HEIDEGGER, 1969, p. 68) ; puis, à la fin du paragraphe suivant, le philosophe présente le concept de « Même » (*Selben*) : « autour du chemin de campagne, toujours et de toutes parts, se fait entendre l'appel du Même ».

En continuité avec sa propre pensée, Heidegger substantivise le démonstratif « même », au sens qu'il lui avait déjà donné dans *Parménide* : « Le penseur essentiel doit toujours dire, de manière primordiale, le même, l'ancien, le plus ancien possible, le commencement primordial » (HEIDEGGER, 2008, p. 115). Dans ce même *Parménide*, le philosophe ne laisse aucun doute sur ce à quoi il renvoie lorsqu'il emploie le nom « Même ». Si, dans le texte poétique, « l'appel du Même se fait entendre toujours et de tous côtés », dans le texte philosophique, l'appel vient de l'Être (*des Seins*) : « En tant qu'attention à l'appel que l'être adresse à l'homme, la "philosophie" est primordialement le soin de l'être » (HEIDEGGER, 2008, p. 174). Le Même et l'Être sont le même ; le second est philosophique, le premier poétique.

À mi-parcours du poème, déjà immergé dans la philosophie, Heidegger affirme la nature de l'amour du savoir : « Du chemin de campagne s'élève, dans l'air variable au gré des saisons, la sérénité connaissante (die wissende Heiterkeit) » (HEIDEGGER, 1969, p. 70). Et, vers la fin du poème, il réitère le lien entre la connaissance philosophique de cette « sérénité connaissante », le « commencement primordial » et « l'appel de l'Être » : « La sérénité connaissante est une porte vers l'éternel » (Die wissende Heiterkeit is a Tor zum Ewigen) (HEIDEGGER, 1969, p. 71).

En concluant sa philosophie en forme de poème, Heidegger reprend à rebours le chemin de campagne et ne laisse aucun doute : « L'appel du chemin de campagne est désormais tout à fait clair ». Le chemin appelle à la rencontre avec l'Être, se confond avec l'Être et, pour une large part, est l'Être, puisque « l'appel du Même se fait entendre toujours et de tous côtés ». Le poète, le poème, le chemin, l'appel, tout est Être, l'Origine (*Herkunft*) : « L'appel nous fait de nouveau habiter une Origine lointaine » (HEIDEGGER, 1969, p. 72).

En prose, Tarkovski parle de la poésie et de son rapport intrinsèque au faire cinématographique. Toutefois, avant d'établir ce lien, il tient à écarter la confusion entre la poésie au cinéma, ou la poésie du cinéma, et l'expression « cinéma poétique » ; celle-ci impliquerait un appauvrissement de la langue du cinéma comme de la poésie, en éloignant le cinéma de lui-même. Les symboles et les allégories écarteraient le cinéma des « images qui lui sont inhérentes » ; en un mot, ils l'éloigneraient du Même :

« Cinéma poétique » est une expression devenue courante. On entend par là un cinéma qui, dans ses images, s'éloigne résolument de tout ce qui est effectif et concret, proche de la vie réelle, tout en affirmant sa propre cohérence structurelle. Cependant, un danger guette lorsque le cinéma s'éloigne de lui-même. En règle générale, le “cinéma poétique” engendre des symboles, des allégories et autres figures du même ordre ; autrement dit, des choses qui n'ont rien à voir avec les images qui leur sont inhérentes (TARKOVSKI, 2002, p. 75).

La confusion étant écartée, Tarkovski s'attache à établir un lien et à ouvrir la voie vers la rencontre avec la pensée de Heidegger. Il construit le lien entre poésie et cinéma en se référant à la forme des haïkus : « Bien que je sois très prudent dans les comparaisons avec d'autres formes d'art, cet exemple précis de poésie me semble très proche de la vérité du cinéma » ; la rencontre avec la pensée du philosophe se précise lorsque Tarkovski affirme que ce type de poésie s'approche au plus près de la vérité, l' $\alpha\lambda\epsilon\theta\epsilon\alpha$, du cinéma. Un seul élément de langage distingue la poésie du cinéma : « par définition, la poésie et la prose se servent de mots, tandis qu'un film naît de l'observation directe de la vie » (TARKOVSKI, 2002, p. 77).

Cependant, si la différence entre l'élément fondamental du langage (le mot, en poésie ; l'« observation directe de la vie » exprimée par l'image, au cinéma) permet de distinguer clairement ces deux formes d'art, le genre poétique précisé par Tarkovski a ceci de particulier : par les mots, il donne au lecteur à voir une image, puisqu'il « observe la vie » d'une manière très spécifique : « Ce qui me fascine dans le haïku, c'est son observation de la vie, pure, subtile et indissociable de son sujet » (TARKOVSKI, 2002, p. 76). Le cinéaste cite quelques exemples de haïku, dont celui-ci :

La rosée est tombée.
Des épines du prunellier
De petites gouttes pendent.

Il définit ensuite le lien entre poésie et cinéma :

C'est l'observation à l'état pur. Quelle que soit la sensibilité d'une personne, la justesse et la précision des vers lui feront sentir la puissance de la poésie et reconnaître — pardonnez la banalité — l'image vivante que l'auteur a saisie (TARKOVSKI, 2002, p. 76-77).

Plus loin dans son livre, Tarkovski cite d'autres exemples, notamment des haïku de Bashô. Il s'exclame alors : « Avec quelle simplicité et quelle précision la vie est observée ! Quelle discipline de l'intellect et quelle noblesse de l'imagination ! » Puis il rattache ce type de poésie au cinéma : « Les vers sont beaux parce que l'instant, saisi et fixé, est unique et se projette dans l'infini » (TARKOVSKI, 2002, p. 124). L'instant saisi, tel un plan cinématographique capturé par la caméra, définit, délimite et immortalise le temps que le cinéaste sculpte :

Une découverte artistique se présente chaque fois comme une image nouvelle et irremplaçable du monde, un hiéroglyphe de vérité absolue. Elle surgit comme une révélation, comme un désir fugace et passionné de saisir, intuitivement et d'un seul coup, toutes les lois de ce monde : sa beauté et sa laideur, son humanité et sa cruauté, son infinité et ses limites (TARKOVSKI, 2002, p. 40).

L'image, la « vérité absolue », la révélation, « toutes les lois du monde », le chemin, l'appel, l'Origine, le Même, l'Être. En poésie, la rencontre de la Vérité et de la ποιήσει, de la ποιητική et de l'αλέθεια, des chemins de pensée de Tarkovski et de Heidegger.

Considérations poétiques

En 1975, un an avant la mort de Heidegger, Tarkovski sortit le film *Le Miroir* (Зеркало). Dans le film, la rencontre entre la vérité de Heidegger et la poétique de Tarkovski est rendue explicite par plusieurs traits : à l'instar du poème du philosophe, l'œuvre est résolument autobiographique ; le cinéaste y recourt au langage du poème ; et, tout au long du film, Arseni Alexandrovitch Tarkovski, père du réalisateur, y récite des poèmes qu'il a lui-même écrits.

Cette rencontre est aussi suggérée poétiquement dès la première scène : on entend la voix d'un narrateur dire « Le chemin de la gare passait par Ignatievo et faisait un détour près de la ferme où nous passions nos étés avant la guerre » ; et l'on voit un personnage regarder un autre s'approcher d'elle le long d'un chemin de campagne.

{RÉFÉRENCES}

ARISTÓTELES. Poética. São Paulo: Editora 34, 2015.

HEIDEGGER, M. O caminho do campo. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1969.

_____. Parmênides. Petrópolis: Editora Vozes, 2008.

_____. Parmenides. Vittorio Klostermann GmbH: Frankfurt am Main, 1982.

_____. Der Feldweg. Vittorio Klostermann GmbH. 11ª. Ed.: Frankfurt am Main, 2006).

MAZZIERO. Estética e Poética. São Paulo: UICLAP, 2023.

PLATÃO. A República. Edição bilingue. 5ª edição. Belém-Pará: Ed.UFPA, 2023.

TARKOVSKI, A. Esculpir o tempo. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

Texto enviado em: junho de 2025

Texto aceito em: agosto de 2025

{...}