

Nicolae Sfetcu

**Le film *Solaris*, réalisé
par Andrei Tarkovski**

Aspects psychologiques et philosophiques

Collection ESSAIS

MultiMedia Publishing

**Le film *Solaris*, réalisé par Andrei Tarkovski - Aspects psychologiques et
philosophiques**

Nicolae Sfetcu

03.12.2019

Sfetcu, Nicolae, « Le film *Solaris*, réalisé par Andrei Tarkovski - Aspects psychologiques et philosophiques », SetThings (3 décembre 2019), MultiMedia Publishing (ISBN: 978-606-033-332-6), DOI: 10.13140/RG.2.2.20367.53929, URL = <https://www.setthings.com/fr/e-books/le-film-solaris-realise-par-andrei-tarkovski-aspects-psychologiques-et-philosophiques/>

Email : nicolae@sfetcu.com



Cet article est sous licence Creative Commons Attribution-NoDerivatives 4.0 International. Pour voir une copie de cette licence, visitez <http://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/>.

Une traduction partielle de :

Sfetcu, Nicolae, « Filmul *Solaris*, regia Andrei Tarkovsky – Aspecte psihologice și filosofice », SetThings (2 iunie 2018), MultiMedia Publishing (ed.), DOI: 10.13140/RG.2.2.24928.17922, URL = <https://www.setthings.com/ro/e-books/filmul-solaris-regia-andrei-tarkovsky-aspecte-psihologice-si-filosofice/>

Abstract

Dans cet essai, je souligne les principaux aspects psychologiques et philosophiques détachés du film *Solaris* réalisé par Andrei Tarkovski, ainsi que les techniques cinématographiques utilisées par le réalisateur pour transmettre ses messages aux spectateurs. Dans mon exposé, je m'appuie sur les travaux d'Andrei Tarkovsky (*Sculpting in Time: Reflections on the Cinema*), (Andrey Tarkovsky 1996) Simonetta Salvestroni et R. M. P. (*The Science-Fiction Films of Andrei Tarkovsky*), (Salvestroni 1987) Thomas P. Weissert (*Stanislaw Lem and a Topology of Mind*), (Weissert 1992) Vladimir Tumanov (*Philosophy of Mind and Body in Andrei Tarkovsky's Solaris*), (Tumanov 2016) David George Menard (*A Deleuzian Analysis of Tarkovsky's Theory of Time-Pressure*), (Menard 2003) Elyce Rae Helford (« *We are only seeking Man* » : *Gender, Psychoanalysis, and Stanislaw Lem's Solaris*), (Helford 1992) Manfred Geier (*Stanislaw Lem's Fantastic Ocean: Toward a Semantic Interpretation of Solaris*), (Geier 1992) Daniel McFadden (*Memory and Being: The Uncanny in the Films of Andrei Tarkovsky*) (McFadden 2012) et Richard Duffy (*Sculpted in time: Heterotopic space in Andrei Tarkovsky's Solaris*). (Duffy 2003) Dans « *Introduction* », je présente brièvement les éléments pertinents de la biographie de Tarkovski et un aperçu du roman *Solaris* de Stanislaw Lem et du film *Solaris* réalisé par Andrei Tarkovsky. Dans « *Technique cinématographique* », je parle du rythme spécifique des scènes, du mouvement radical déclenché par Tarkovski dans le cinéma moderne, du rôle des éléments symboliques et iconiques et des affinités avec le fantastique domaine de la littérature russe. Dans « *Aspects psychologiques* », j'analyse la question de la communication dans une société humaine de l'avenir considéré par Tarkovski comme rigide, de l'obsession de la maison et de l'évolution personnelle de Kris, Hari et de leurs relations. Dans « *Aspects philosophiques* », le film est analysé à travers la philosophie de l'esprit (dualisme cartésien, réductionnisme et fonctionnalisme), le problème de l'identité personnelle, la théorie des espaces hétérotopiques développée par Michel Foucault et les interprétations sémantiques pouvant être déduites du film. J'analyse également la question de l'identité personnelle à travers la philosophie de

Nicolae Sfetcu : Solaris, par Andrei Tarkovski - Aspects psychologiques et philosophiques

Locke. Les « *Conclusions* » montrent les idées générales de cet essai, à savoir que les tentatives de l'homme pour classer et maintenir des formes d'interaction avec des entités inconnues seront toujours condamnées à l'échec et refléteront une erreur majeure du monde panoptique dans lequel nous vivons. Dans ce cadre d'analyse de la philosophie de l'esprit, le fonctionnalisme semble être le plus intuitif. Solaris est toutefois un film qui commence par une recherche de réponses et vient apporter à ces réponses toute une gamme de questions différentes.

Mots-clés : Solaris, Andrei Tarkovsky, film, technique cinématographique, psychologie, philosophie, dualisme corps-esprit, identité personnelle, hétérotopie

Introduction

Andrei Tarkovski (1932 - 1986) est né en Russie. Tarkovsky a réalisé les cinq premiers de ses sept films (*L'Enfance d'Ivan* (1962), *Andrei Roublev* (1966), *Solaris* (1972), *Le Mirroir* (1975) et *Stalker* (1979)) en Union Soviétique ; ses derniers films, *Nostalghia* (1983) et *Le Sacrifice* (1986), ont été produits en Italie et en Suède.

Andrei Rublev, *Solaris*, *Le Mirroir* et *Stalker* figurent régulièrement sur la liste des plus grands films de tous les temps. Ingmar Bergman aurait déclaré :

« Tarkovsky est pour moi le plus grand [d'entre nous tous], qui a inventé un nouveau langage, qui est fidèle à la nature du film, car il capture la vie en tant que reflet, la vie comme un rêve ». (Bielawski 2018)

L'historien du cinéma Steven Dillon a déclaré qu'une grande partie des films suivants ont été profondément influencés par les films de Tarkovsky. (Dillon 2006)

Tarkovsky a développé une théorie de la cinématographie, qu'il a baptisé « le temps scellé ». À travers cela, il a voulu mettre en valeur la particularité unique du cinéma en tant qu'environnement, aborder notre expérience du temps et la changer. Le film irrégulier transcrit le temps en temps réel. À l'aide de longs plans et de coupes dans ses films, il a cherché à donner au spectateur une idée du temps, du temps perdu et de la relation entre différents moments de temps.

Solaris (Lem 2012) est un roman philosophique de fiction écrit en 1961 par l'écrivain polonais Stanisław Lem. Le livre se concentre sur les thèmes de la nature de la mémoire humaine, de l'expérience et de l'inaction de la communication entre les espèces humaines et non humaines. Le roman a été transposé trois fois cinématiquement : en 1968, réalisé par Boris Nirenburg, suivant de près le livre et mettant l'accent sur la planète plutôt que sur les relations humaines ; en 1972, réalisé par Andreï Tarkovski, respectant vaguement le livre et mettant l'accent sur les relations humaines ; et en 2002, réalisé par Steven Soderbergh, avec George Clooney et produit par James Cameron, abordant également les relations humaines et en négligeant les thèmes suggérés par Lem. En effet, Lem lui-même a noté qu'aucune des versions du film ne se concentrait sur l'océan Solaris :

« ... d'après ce que je sais, le livre n'est pas consacré aux problèmes érotiques des personnes vivant dans l'espace ... en tant qu'auteur de *Solaris*, je me permettrai de répéter que je voulais seulement créer une vision d'une rencontre humaine avec quelque chose qui existe certainement de manière forte, mais ne peut être réduite à des concepts humains, des idées ou des images. C'est pourquoi le livre s'intitulait « *Solaris* » et non « Amour dans l'espace cosmique ». »

- Stanislaw Lem, *Station Solaris* (8 décembre 2002) (Lem 2006)

Tarkovsky a reconnu ces différences et a dit :

« En contradiction avec l'idée initiale de Lem, parce que je m'intéressais aux problèmes de la vie intérieure, des problèmes spirituels pour ainsi dire, et qu'il s'intéressait à la collision entre l'homme et le Cosmos, l'Inconnu avec une grande lettre. Au sens ontologique du terme, au sens du problème de la connaissance et des limites de cette connaissance - c'est ce dont il s'agit. Il a même dit que l'humanité était en danger, qu'il y avait une crise de la connaissance quand l'homme ne sent plus... Cette crise grandit, une boule de neige, prend la forme de diverses tragédies humaines, y compris des scientifiques. » (Jerzy et Neuger 1985, 21)

La différence est également évidente dans l'explication de Tarkovsky sur le processus de transposition de *Solaris*. Tarkovsky a commenté le roman de Lem :

« Le livre m'a attiré juste parce que j'ai rencontré pour la première fois une œuvre que je pourrais dire : expiation, c'est une histoire d'expiation. Qu'est-ce que l'expiation ? - Remission. Au sens simple et classique du terme, lorsque nous nous souvenons des péchés du passé, les péchés devient réalité. C'est pour cette raison que j'ai réalisé un tel film. » (Jerzy et Neuger 1985, 21)

En 1972, Tarkovsky achève le film *Solaris*. Il a travaillé sur le script avec Fridrikh Gorenshstein.

Les personnages du *Solari* sont Natalia Bondarchuk (Hari), Donatas Banionis (Kris Kelvin), Juri Järvet (Dr. Snaut), Vladislav Dvorzhetsky (Henri Berton), Nikolai Grinko (le père de Kris Kelvin), Olga Barnet (la mère de Kris Kelvin) Solonitsyn (Dr. Sartorius) et Sos Sargsyan (Dr. Gibarian).

Le film est un drame psychologique se déroulant à bord d'une station spatiale en orbite autour de la planète *Solaris*. Les trois membres de l'équipage ont des problèmes psychologiques. Le psychologue Kris Kelvin est envoyé là pour évaluer la situation, mais il fait face aux mêmes phénomènes mystérieux que les autres.

Tarkovsky et Lem ont collaboré à l'adaptation cinématographique du roman.

Nicolae Sfetcu : *Solaris*, par Andrei Tarkovski - Aspects psychologiques et philosophiques

Tarkovsky se concentre sur les sentiments de Kelvin envers sa femme, Hari, et sur l'impact de l'exploration spatiale sur la condition humaine.

La bande originale du film est le prélude au chœur pour orgue de Johann Sebastian Bach, *Ier ruf 'zu dir, Herr Jesu Christ, BWV 639*, interprété par Leonid Roizman (le thème central du film), et une composition électronique d'Eduard Artemiev. Hari a son propre sous-texte musical, un cantus firmus d'Artemiev inspiré de la musique de J. S. Bach, qui est entendue à la mort de Hari et à la fin du film. (Artemyev 1991)

Solaris a fait ses débuts au Festival de Cannes en 1972 et a remporté le Grand Prix Spécial du Jury étant nominé pour la Palme d'Or. Une liste de 100 films cinématographiques, les meilleurs du monde, établie par le magazine *Empire* en 2010, a classé *Solaris* de Tarkovsky à la 68ème place (Empire.com 2017).

Stanisław Lem a affirmé que « je n'ai jamais aimé la version de Tarkovski. » (Lem 2012) Tarkovsky aurait réalisé *Crime and Punishment* plutôt que *Solaris*, en omettant les aspects épistémologiques et cognitifs de son livre. Pour Tarkovsky, le conflit existentiel exposé par Lem n'était que le point de départ du développement de la vie intérieure des personnages. (Jerzy et Neuger 1987, 137-160)

1 Technique cinématographique

Tarkovsky s'est opposé au montage et a considéré que la base de l'art cinématographique (l'art du film) est le rythme interne des images. Il a considéré le cinéma comme une représentation des courants distinctifs ou des ondes de temps, transmis dans le film par son rythme interne. Le rythme est au cœur du « film poétique ». Un rythme comme un mouvement dans le cadre (« la sculpture dans le temps »), pas comme une séquence d'images dans le temps. (Menard 2003) Comme a dit Donato Totaro, le montage regroupe des séquences déjà remplies de temps. (Totaro 1992, 24) Le temps passé dans le cadre exprime quelque chose de significatif et de vrai, qui dépasse les événements eux-mêmes et est reçu différemment par chaque spectateur. Le rythme n'est pas

déterminé par la longueur des séquences, mais par la pression du temps qui les traverse. (Menard 2003)

Dans une déclaration énonçant les similitudes entre le modèle de Deleuze, Tarkovski et le modèle hétérotopique¹ de Foucault, (Foucault 1971) Deleuze a déclaré :

« L'image du temps a le pouvoir d'influencer notre façon de penser en coupant le flux ordonné du temps chronologique, la continuité sur laquelle l'unité et l'intégrité du sujet sont basées. L'image du temps nourrit la pensée et la pousse à la limite où se forment de nouveaux concepts et de nouvelles formes de subjectivité et les manières d'être dans le monde. » (Deleuze 1985)

Pour Ian Christie, qui aborde les problèmes du formalisme dans la cinématographie, le film de Tarkovski a produit un mouvement radical dans le cinéma moderne, car il libère le film des contraintes du réalisateur, lui permettant de vivre à son rythme :

« Le formalisme ... contrairement aux méthodologies structurelles et psychanalytiques, implique de manière cruciale un spectateur actif ... Bordwell propose une théorie « constructiviste » qui relie la perception et la connaissance de Tarkovsky [Deleuze] ... Le concept le plus influent du Bakhtin est, probablement le « dialogisme », qui a émergé spécialement de son étude des romans de Dostoïevski ... il implique la distinction entre le discours direct d'un auteur et ses personnages ... Bakhtin a montré comment ces genres interagissent avec les genres littéraires pour définir une « mémoire de genre » [Tarkovsky] qui fixe des limites à chaque genre ... Maya Turovskaya (1989) a utilisé le concept de chronotop pour mettre en valeur l'idée du cinéma d'Andreï Tarkovsky en tant que « temps imprimé ». » (Christie, Hill, and Gibson 1998)

Deleuze a écrit à propos du texte de Tarkovski sur la « figure cinématographique » comme suit :

« ... Tarkovsky affirme que l'essentiel est de savoir comment le temps s'écoule en séquences, sa tension [c'est-à-dire le temps-pression] ou sa raréfaction, la « pression du temps en séquence ». Il semble souscrire à l'alternative classique, séquence ou montage, et opter pour la séquence (« la figure cinématique » n'existe que dans la séquence). » (Christie, Hill, and Gibson 1998)

L'intérieur de la station spatiale est décoré de reproductions complètes du cycle de peinture *Les mois* (*Chasse à la neige, Journée ensoleillée, Récolte de foins, Ramasseurs* et *Retour du*

¹ L'hétérotopie est un changement évolutif de la disposition spatiale du développement embryonnaire d'une existence, complémentaire de l'hétérochronicité, un changement du rythme ou du moment d'un processus de développement.

Nicolae Sfetcu : Solaris, par Andrei Tarkovski - Aspects psychologiques et philosophiques (*troupeau*) en 1565 de Pieter Brueghel l'Ancien, et de détails du *Paysage* avec la chute d'Icare et *Chasseurs dans la neige* (1565). Le film fait également référence au film précédent de Tarkovsky en 1966, *Andreï Roublev*, en plaçant l'icône d'Andreï Roublev dans la chambre de Kelvin. Les références et les allégations de Tarkovsky dans le film sont des tentatives du réalisateur de donner une perspective historique à l'art cinématographique pour évoquer le sentiment du spectateur que le cinéma est un art mature. (Jerzy and Neuger 1987, 137–60)

Tarkovsky a opposé, dans le film, la Terre comme une source de vie et la station spatiale obsolète et inerte, ainsi que des images dynamiques de plantes sous-marines, de feux, de neige et de pluie. Le contraste est évident également entre les scènes originales (visite de la maison de son père avec un étang animé et des arbres en fleurs) et la scène finale au même endroit, mais lorsqu'il fait froid dehors, l'étang est gelé et les arbres sont nus.

Tarkovsky a inclus des scènes de lévitation pour leur valeur photogénique et leur inexplicabilité magique. (de Brantes 2008) L'eau, les nuages et les reflets ont été utilisés par lui pour leur beauté surréaliste, pour leur valeur photogénique et pour leur symbolisme. (Bellis 2008)

Solaris a des affinités précises et créatives avec le fantastique domaine de la littérature russe.

Les interactions métaphoriques, les bipolarités, les miracles ambigus que nous rencontrons aussi chez Boulgakov, Dostoïevski, Gogol et Strougatski, Tarkovski les transfèrent à l'image. Dans le film, le dialogue entre l'homme et la planète se manifeste exclusivement par le biais d'images, illustrant de manière originale et complexe la manière dont l'image communique et contribue au développement des connaissances. (Salvestroni 1987)

Tarkovsky a fait appel à toute une galerie de peintures célèbres accrochées aux murs de la station et soigneusement insérées, ainsi que trois encarts de film : l'enquête de Berton; le message de Gibarian avant le suicide, et un film d'enfance tourné par son père. Ces séquences, aussi comme les produits de l'inconscient de l'océan, agissent comme une téléportation dans le temps, défiant la causalité et permettant le retour du passé et même des morts (Gibarian, la mère de Kris, le chien de

Nicolae Sfetcu : *Solaris*, par Andrei Tarkovski - Aspects psychologiques et philosophiques (Kris dans son enfance). Bien que certains scientifiques et philosophes ont eu l'idée que l'on ne puisse jamais imaginer une réalité défiant la causalité, cet argument peut amener la fiction sur un pied d'égalité avec la « réalité ». (Sfetcu 2018)

La critique de cinéma Maya Turovskaya affirme que le passé a une signification particulière pour Tarkovski, il est toujours sur un pied d'égalité avec le présent. Le monde de l'imagination coexiste avec le monde réel. Ce que Tarkovsky présente sous forme de rêves, d'imaginations, de souvenirs, est le « flux individuel de temps » du personnage. Dans cet ordre de choses, tous les moments dans le temps sont égaux, ils coexistent avec l'intrigue apparente. (Turovskaya 1989)

2. Aspects psychologiques

Le film de Tarkovsky est un « drame de douleur et de récupération partielle » axé sur la psychologie de l'équipe de la station Solaris. Tarkovsky voulait aborder plus profondément et intellectuellement le genre scientifique-fantastique, considéré par lui comme superficiel.

Le film traite un phénomène central de l'analyse psycho-critique de la perception humaine de Klaus Holzkamp: les conditions de la perception du monde humain sont significatives pour l'homme. (Geier 1992) Dans la perception, les êtres humains sont orientés vers un sens objectif que possèdent les objets par rapport à l'activité vitale de l'homme. En vertu de cette qualité, la localisation des sens dans les objets est exclusivement une caractéristique du monde humain. (Holzkamp 1989, 119) « Le monde humain » est significatif en ce qu'il est une objectivation de l'appréciation de l'utilité et donc du pouvoir humain. Dans ces circonstances, *Solaris* ne peut pas avoir aucun sens, en désorientant la société humaine.

Solaris est une espèce noétique complexe - une espèce avec la propriété de la pensée (Griffin 1998) qui a évolué dans des conditions complètement différentes de la nôtre. Dans notre système métaphysique, bien que deux espèces atteignent le niveau intégratif noétique, leurs sous-niveaux

Nicolae Sfetcu : *Solaris*, par Andrei Tarkovski - Aspects psychologiques et philosophiques particuliers peuvent être différents et elles ne pourront jamais communiquer si l'écart entre elles se situe en dehors de la fenêtre de contact de l'autre. (Weissert 1992)

Le film se concentre sur le problème de la communication, dans une société humaine du futur, considérée par Tarkovski comme rigide. Cette société refuse d'accepter la diversité, à la fois un refus dogmatique de vérifier les témoignages de l'astronaute Berton et l'intention de détruire ce qu'il ne comprend pas. (Salvestroni 1987) Le spectateur déduit les caractéristiques de cette société future, mais qui ressemble beaucoup à la réalité soviétique de Tarkovsky, mais indirectement, à la suite du déroulement de l'enquête de Berton, la métaphore du monde mécanique induite par la nature impersonnelle et apparemment chaotique des voitures sur l'autoroute, les déclarations de Sartorius, etc.

Tarkovski est obsédé par la maison. Des images de rêve de la maison sont présentes dans *Solaris*, comme dans *Mirror* et *Nostalgia*. Une « maison » construite comme lieu de mémoire et de désir. Le subconscient de Kelvin est constitué de souvenirs de la maison. L'idéalisation de la maison en mémoire lui permet d'échapper mentalement à la réalité conflictuelle. Beaucoup de mémoires ont des caractéristiques irréalistes (précipitations, lévitation, discontinuité spatiale) qui affectent toute idée que l'ontologie du passé est simple et objective. (McFadden 2012) Pour la scène de la maison paternelle de Kris, une symétrie au début et à la fin du film, en contradiction avec les évolutions technologiques, le réalisateur utilise une série d'images métaphoriques: un lac animé, la pluie, le cheval rappelant les derniers cadres d'*Andrei Rublev*.

Le critique Mark Le Fanu estime que les souvenirs du foyer dans le film se combinent « pour montrer que la mémoire ne doit pas nécessairement être éteinte ; au contraire, nous vivons dans la mesure où nous sommes prêts à embrasser les ombres de notre perte ». (Fanu 1987)

Le critique de cinéma Sean Martin observe le parallèle entre le psychique et le foyer, « comme s'il reflétait la logique du rêve ... les intérieurs de ces pièces sont toujours disposés de manière ambiguë, avec des pièces apparemment en mouvement les unes par rapport aux autres ». (Martin

2011) L'instabilité de la structure de la maison reflète le manque d'harmonie entre le conscient et le subconscient dans les films. La structure de la maison est modulable et déroutante, car les personnages eux-mêmes sont confus et n'ont aucune connaissance complète d'eux-mêmes. Lorsque les personnages font face à leur être étrange, l'illusion de la connaissance de soi est ébranlée et ils sont obligés d'entrer dans un état d'anxiété. (McFadden 2012)

Kelvin est présenté au début comme profondément incapable de comprendre correctement l'essence de la société dans laquelle il vit. Le directeur note qu'il est important de reconnaître que Kelvin

« est un citoyen ordinaire, un philistin ; il ressemble à cela, en général. Pour moi, il était important qu'il en soit ainsi. Il devrait être un homme d'une dimension spirituelle assez limitée, en moyenne - juste pour pouvoir expérimenter cette lutte spirituelle, effrayée, non pas comme un animal qui souffre et ne comprend pas ce qui lui arrive. Ce qui était important pour moi était simplement que l'être humain se force inconsciemment à être humain, inconscient et, dans la mesure où ses capacités spirituelles lui permettraient de s'opposer à la brutalité, il s'oppose à tout ce qui est inhumain, tout en restant humain, et bien qu'il soit, semble-t-il, un gars tout à fait moyen, il est un niveau spirituel élevé. C'est comme s'il avait été condamné, s'est plongé directement dans ce problème et s'est vu dans un miroir. » (Jerzy and Neuger 1985, 22)

Solaris perturbe profondément cette société car elle invalide les lois et réglementations habituelles. L'océan a un comportement noétique qui permet aux rêves de créer, à partir de leur propre matériel biologique, des structures géométriques temporaires à sa surface, ainsi que des versions disproportionnées de la forme humaine des personnes qui s'en sont rapprochées, à partir des empreintes digitales des scientifiques. (Weissert 1992) L'océan est donc doté d'une logique « symétrique » qui l'aide à surmonter les obstacles à la communication formelle. Selon le théorème de Gödel², une approche linguistique à méta-niveaux est nécessaire ici. Mais les astronautes ne sont pas préparés à cette prise de conscience de l'inconscient. Leur dialogue avec l'inconnu devient difficile et tendu, rejetant instinctivement et dogmatiquement ce mode de communication. Kris est le seul personnage du film capable d'évolution.

² Le théorème de complétude de Gödel est un théorème fondamental en logique mathématique, qui établit une correspondance entre la vérité sémantique et la probabilité syntaxique dans la logique du premier ordre.

Nicolae Sfetcu : *Solaris*, par Andrei Tarkovski - Aspects psychologiques et philosophiques

Dans *Solaris*, « la clé de l'interprétation est ce principe de 'symétrie' qui régit l'inconscient, y compris les rêves et les émotions. Hari, Kris et Solaris sont des êtres autonomes, distincts les uns des autres et en même temps des éléments dans lesquels la pièce est identique au tout. » (Salvestroni 1987) Hari n'est à l'origine qu'un message qui se matérialise dans la communication entre Kelvin et Solaris. Il rassemble les traits humains tirés de la mémoire de Kris concernant la femme qu'il aimait, mais également une altérité qu'elle partage avec Solaris par la manière dont elle a été créée et évoluée. Ainsi, l'un des moments les plus importants de *Solaris*, lorsque les potentialités et la ductilité du langage des images atteignent leur apogée, est le moment où Hari développe à son tour un processus interactif, utilisant des images qu'il perçoit visuellement.



Chasseurs dans la neige (1565), par Pieter Bruegel l'Ancien

Après avoir constaté dans un enregistrement les flammes rouges et chaudes d'un feu autour duquel la famille de Kris est réunie dans un paysage d'hiver enneigé, Hari observe avec une concentration intense la reproduction de *Chasseurs dans la neige* de Pieter Bruegel l'Ancien. Hari,

Nicolae Sfetcu : Solaris, par Andrei Tarkovski - Aspects psychologiques et philosophiques

une personne extraterrestre qui possède le langage naturel et les capacités cognitives d'un adulte, mais manque d'expériences matérielles, fait partie des commentaires de Ludwig Wittgenstein sur les perceptions visuelles : « Je pense à un visage et je vois soudain la ressemblance avec un autre. Je vois que cela n'a pas changé. Et pourtant, je vois les choses différemment. J'appelle cette expérience 'en regardant un aspect.' » (Wittgenstein 1953, 193) Hari observe l'élément que la peinture a en commun avec la séquence visualisée - la neige -, ce qui déclenche un processus associatif qui lui permet de voir le tableau d'une manière différente. Elle isole certaines propriétés, les associe à d'autres images et en même temps synthétise leurs détails communs afin qu'ils puissent être clarifiés et éclairés les uns avec les autres.

Dans le même temps, Bruegel, avec ses tons gris et vert et son blanc glacé, transmet une sensation de froid, de solitude, d'incommunicabilité. Les chasseurs lugubres et obscurs, qui sont supposés de tuer inutilement, semblent avoir quelque chose à voir avec la dissolution imminente de Hari dans le destroyer de Sartorius, victime d'une férocité froide qu'elle ressent mais qu'elle ne comprend pas. La peinture offre à Hari un moyen d'approcher un monde inconnu et de lier en même temps le message de la peinture à sa situation de victime et de proie. (Salvestroni 1987)

Hari est le message que la planète envoie à Kelvin, lui faisant prendre conscience de la cruauté obtuse et mécanique qui domine le monde dont il est issu : « pendant que vous considérez vos visiteurs ... je trouve que vous les appelez comme ça ... comme des ennemis extérieurs ... des obstacles. Mais vos visiteurs font partie de vous. Je suis votre conscience. » (Andrei Tarkovsky 1972, 02: 02: 13,333-02: 02: 29,808)

Ce deuxième modèle, encore imparfait, envoyé par la planète - et que Kris peut immédiatement déchiffrer - ramène le spectateur à la scène initiale du film. En regardant ce qui semble être l'eau de lac des cadres d'ouverture (qui présentent le même mouvement concentrique), la caméra se retire lentement, de sorte que nous nous rendons compte que ce que nous voyons maintenant est une île aquatique, elle-même recouverte des eaux de Solaris et de l'île, la vieille

Nicolae Sfetcu : *Solaris*, par Andrei Tarkovski - Aspects psychologiques et philosophiques
maison de Kelvin trempée dedans et dehors. L'embrassement ultérieur entre hommes de deux générations est un événement qui se produit loin de la Terre, sur la station spatiale, en tant que matérialisation de l'image mentale de Kris ; et cela signale l'acceptation d'une altérité moins fantastique que Hari ou la planète, bien que celle-ci aurait été incompréhensible pour Kris avant son extraordinaire double expérience. (Salvestroni 1987)

Quand Kris tombe malade et entre dans un rêve enfiévré, il y a une dernière séquence de mémoire. Les figures de Hari et de sa mère sont presque indiscernables, les images cachent leur visage et portent le même vêtement. Son épouse et sa mère se confondent en un personnage, un thème récurrent dans Tarkovsky, qui suggère un désir œdipien chez Kris, mis à jour par le dernier geste de Kris envers son père dans la scène finale. (McFadden 2012)

3. Aspects philosophiques

Jonathon Rosenbaum note que le *Solaris* de Tarkovsky, contrairement au roman de Lem, se qualifie davantage d'antiphysique que de science-fiction. (Rosenbaum 1990, 60)

Rosenbaum suggère que le film, tout en nous refusant le voyage archétypal dans l'espace, s'intéresse à l'investigation psychologique de son personnage central, Kris Kelvin, tout en essayant de redécouvrir une humanité perdue dans le vide de la technologie et de la science. Tarkovsky a déclaré : « Je m'intéresse avant tout au personnage capable de sacrifier lui-même et son mode de vie, que ce soit au nom de valeurs spirituelles, pour le bien de quelqu'un d'autre ou pour son propre salut, ou le tout au même endroit. » (Andrey Tarkovsky 1996, 217)

Le film d'Andrei Tarkovsky, *Solaris* (1972), peut également être abordé à partir de la philosophie de l'esprit, des questions essentielles dans ce domaine. Ces questions concernent la personnalité et la souffrance, qui couvrent au moins la période allant de René Descartes aux philosophes modernes, tels que Derek Parfit et Hilary Putnam.

Solaris apparaît comme un véhicule approprié pour explorer les défis philosophiques. Derek Parfit a envisagé un scénario de science-fiction sous le nom de l'« expérience du télétransporteur

Nicolae Sfetcu : *Solaris*, par Andrei Tarkovski - Aspects psychologiques et philosophiques pensant », avec les exigences philosophiques de la personnalité qui ressemblent beaucoup au film de Tarkovsky, car elles impliquent la reproduction de l'individu. (Parfit 1984, 200)

En fait, le film *Solaris* de Tarkovsky permet de multiples interprétations sémantiques. Ainsi, Manfred Geier voit l'océan sous l'angle de trois lexèmes métasémiques dominants, (Geier 1992) y compris une image de la sexualité féminine et une machine à miracle schizophrénique (dérivée de l'anti-œdipe de Deleuze-Guattari). Compte tenu de l'origine ontologique extraterrestre de l'océan vis-à-vis de l'homme, son « sens » ne peut être déterminé que négativement : il consiste à garder devant l'homme un miroir de ses propres limites anthropomorphiques et géocentriques. S'il existe un but / une signification pour les humains, cela consiste à tenter de conquérir Solaris, pas à Solaris lui-même.

Dans le même temps, *Solaris* présente un excellent exemple de la façon dont les espaces hétérotopiques peuvent exister en termes cinématiques.³ Le film de Tarkovsky explore la manière dont les expériences acquises dans l'espace hétérotopique offrent à l'individu la possibilité d'inverser la vision panoramique et comment ces expériences peuvent enfin nous montrer comment nous pouvons recouvrer ou restaurer notre existence en tant que sujets individuels. À travers les expériences des personnages du film, nous sommes invités à observer les nombreuses forces et discours qui ont contribué à la création de cet espace, d'un point de vue externe. (Duffy 2003)

La conscience humaine peut faire référence à des choses qu'elle ne perçoit pas directement. Les objets imaginés ou conçus peuvent être éloignés de la réalité perçue immédiate. Les concepts renvoient à des choses qui pouvaient autrefois être vécues et sont maintenant absentes ; ou à une réalité qui existe ailleurs et dont je ne doute pas, même si je ne l'ai jamais vécue ; dans un monde inexistant créé par une imagination poétique, le monde d'un film, par exemple, dont les personnages et les événements fictifs peuvent vivre tout en regardant le film comme s'il était réel; ou, enfin, à une réalité fantastique. (Geier 1992) Dans tous ces cas, l'objet de la conscience est une réalité imaginaire

³ Foucault décrit comme « espace hétérotopique » une faille unique dans le plan discursif dans laquelle l'individu se voit offrir la possibilité d'observer les éléments actifs dans les discours qui façonnent sa vie en tant que sujet individuel.

Nicolae Sfetcu : *Solaris*, par Andrei Tarkovski - Aspects psychologiques et philosophiques conceptualisée, représentée ou exprimée dans le langage. Bien sûr, la conscience est intentionnelle dans tous les cas ; je suis conscient de quelque chose.

Dans tous ces cas, la langue joue un rôle prépondérant. C'est le langage qui permet à la conscience de rester concentrée sur quelque chose. Le texte littéraire ou fantasmatique peut toutefois faire référence à une réalité qui n'existe pas. Il s'agit d'expressions fictives qui possèdent la même forme linguistique que des déclarations pouvant être vraies (Roman Ingarden parle de «quasi-déclarations » (Ingarden 1997)), mais qui ne font pas référence à des objets réels. Les déclarations ne posent pas la question de la vérité, mais seulement de la correction ou de la cohérence sémantique.

Dans *Solaris*, dans les limites de l'expérience hétérotopique, plusieurs questions théoriques et ontologiques sont explorées à travers un examen des exigences psychologiques, émotionnelles et spirituelles des individus dans cet espace. Dans *Le Temps scellé* de Tarkovsky, il a déclaré que « *Solaris* a été de gens perdus dans le cosmos et qu'ils étaient obligés, qu'ils le veuillent ou non, d'acquérir et de maîtriser une connaissance plus poussée. » (Andrey Tarkovsky 1996, 198) Berton déclare l'un des principaux thèmes philosophiques du film quand il dit à Kelvin : « Et vous voulez détruire ce que nous sommes encore incapables de comprendre? Pardonnez-moi, mais je ne plaide pas pour la connaissance à tout prix. La connaissance n'est justifiée que lorsqu'elle est fondée sur la moralité. » (Andrei Tarkovsky 1972, 00: 29: 26,099-00: 29: 42,115) Le père de Kelvin croit que son fils est un danger pour lui et pour la société, et il est d'accord avec la suggestion de Berton selon laquelle la vision utilitariste de la vie de son fils n'a aucune moralité, aucune approche humaniste essentielle.

L'océan « ne signifie rien comme objet », il existe tout simplement. L'océan ne se trouve dans aucune des approches expérimentales humaines. Aucune expérience n'est répétable, aucune généralisation déterminable. C'est quelque chose d'unique qui contredit essentiellement le langage humain, un « objet pur » sans but intelligible ou expérimental, délimitant une sorte d'optimisme épistémologique. L'océan est pour les humains une existence extraterrestre et donc

Nicolae Sfetcu : *Solaris*, par Andrei Tarkovski - Aspects psychologiques et philosophiques

incompréhensible. Il est désigné comme un océan, un cerveau, une machine protoplasmique, une gélatine, bien que tout le monde sache qu'il n'est aucune de ces concepts. (Geier 1992) Ainsi, l'océan *Solaris* peut être interprété comme un plasma (structure physique organisée, avec son propre métabolisme et mécanisme, capable d'activité orientée vers un objectif, générant de nouvelles formes éruptives, (Brockhaus and Efron Encyclopedic Dictionary 1907, 10: 356) avec des variantes telles que l'océan - ondes en mouvement rythmique, fumée et brouillard émergeant de sa surface, avec des profondeurs et des îles - une formation organique prébiotique - une structure biologique gélatineuse primitive, une seule cellule protoplasmique monstrueuse et suragglomérée - et du cerveau - d'énormes quantités d'informations, une source d'impulsions électriques sous la forme d'un monobloc gigantesque et incompréhensible, possiblement doté de conscience), en tant que symbole de la sexualité féminine (l'inconnu est transposé dans une expérience partiellement similaire; l'expérience de Berton avec l'enfant n'est rien d'autre que la naissance, même si cela semble être une création de plasma sans signification, et l'apparition des mimoides peut être interprétée comme une naissance) ou comme un mécanisme schizophrénique (une voiture de désirs, une synthèse de l'inconscient inconscient, schizophrénique - Hari, le produit de l'océan, devient l'objet d'analyse, d'examen expérimental et de réflexion. (Deleuze and Guattari 2004, 10–11)

Tarkovsky change le sujet principal du roman en réduisant l'attention sur *Solaris* et en se concentrant sur l'évolution de Hari. Une question philosophique clé est la suivante : peut-on considérer Hari comme humain ? Hari peut être analysé dans le contexte du dualisme cartésien. La vision réductionniste de Descartes sur la souffrance des animaux et de l'animal-machine s'oppose à l'expérience évolutive de Hari dans *Solaris*. Hari peut-il être considéré uniquement comme une structure amorphe extraterrestre ou son comportement doit-il être pris en compte ? Son développement émotionnel et ses souffrances, son parcours épistémologique vers la connaissance de soi et surtout sa relation intense avec Kelvin font de ce film une œuvre d'art autonome et profondément philosophique. « L'approche majeure adoptée par Tarkovski dans son film consiste en

un changement majeur de l'intention générale du récit, déterminé par la ferme conviction que l'amour et l'émotion humains ont une signification primordiale dans l'univers. » (Deltcheva and Vlasov 1997, 533)

La station spatiale sert d'espace hétérotopique à partir duquel Tarkovsky peut projeter une exploration décisive de la vie, de la mort et de l'humanité dans ce cadre isolé. La station deviendra l'élément facilitant dont dépend le récit. De plus, la station forme un territoire ontologique de personne dans lequel les éléments, à l'intérieur du récit et au-delà, entrent dans l'œuvre dans son ensemble et offrent au public l'occasion de voir une variété de discours très différents.

John Locke a imaginé ce qui se passerait si l'esprit d'un prince était transporté dans le corps d'un cordonnier en remplaçant l'esprit de ce dernier. Bien qu'à l'extérieur cela ressemble à un cordonnier, le sentiment de « l'intérieur » serait d'un prince, « car l'âme d'un prince, emportant avec lui la conscience de la vie passée du prince, entre et informe le corps d'un cordonnier ; dès qu'il a quitté son âme, tout le monde voit qu'il sera la même personne avec le prince, responsable uniquement des actes du prince. » (Locke and Winkler 1996, 142) Pour Locke, le cordonnier ne serait le prince que si toutes les expériences passées, c'est-à-dire sa mémoire autobiographique, étaient conservées lors du transfert de l'esprit. Ainsi, Locke considère la mémoire autobiographique comme l'aspect le plus important de sa personnalité, ce qui est très important pour le statut de Hari dans *Solaris*. Au début, Hari ne semblait pas posséder de mémoire autobiographique (« Tu sais, j'ai l'impression d'avoir oublié quelque chose ».) Elle échoue donc au test de personnalité de Locke. Kelvin en conclut qu'il ne peut pas être une personne humaine et l'élimine. Son action est représentative d'une culture de répression personnelle et, selon l'avertissement de Berton depuis le début du film, que Kelvin est plus que disposé à détruire ce qu'il ne comprend pas.

Mais Kelvin a une chance de réévaluer Hari dans sa deuxième itération. Le nouveau Hari commence à accumuler la mémoire autobiographique imposée par Locke, fusionnant avec Kelvin parce que c'est une émanation de son esprit. Ce paradigme « d'externalisation de la mémoire » peut

être développé sur la base de la tentative de Derek Parfit d'étendre le concept lockean de personnification :

« Il existe plusieurs façons d'étendre le critère de mémoire d'expérience à de tels cas. Je ferai appel au concept de chevauchement des expériences-mémoires en chaîne. Disons qu'entre X aujourd'hui et Y il y a vingt ans, il existe des connexions directes de mémoire si X peut maintenant se rappeler qu'il a vécu certaines des expériences que Y a eues il y a vingt ans. Pour Locke, cela ne fait que X et Y une seule et même personne. Mais même s'il n'y a pas de telles connexions directes de mémoire, il peut y avoir une continuité de mémoire entre X de maintenant et Y d'il y a vingt ans, si entre X et Y existait une chaîne superposée de mémoires directes. Dans la version révisée de l'idée de Locke, une personne présente X est identique à une personne du passé Y, s'il existe une continuité de mémoire entre elles. » (Parfit 1984, 205)

Dans *Solaris*, nous avons une telle chaîne de mémoire qui se chevauche dans le cas de Hari, car il se souvient de Kelvin. Hari parvient même à se souvenir d'un conflit avec la mère de Kelvin, un extrait tiré de la mémoire de Kelvin : « Je me souviens comment le thé a été bu et puis j'ai été jeté dehors. Je me suis réveillé et je suis parti. Et ensuite que s'est-il passé ? » La dernière question indique que la mémoire autobiographique empruntée est encore incomplète, mais qu'elle existe.

Dans une étude menée par Nina Strohminger et Shaun Nichols, ils ont conclu que le changement de la base morale d'une personne - plutôt que la perte de mémoire - est le trait le plus important de la perte d'identité. (Strohminger and Nichols 2014, 161) Les auteurs appellent cette « hypothèse auto-morale » et la proposent comme modèle de la façon dont les gens perçoivent le noyau de l'autonomie chez les autres. Dans le cas de Hari, nous pouvons affirmer que sa « base morale », identique à celle de l'ancienne épouse de Kelvin, est très clairement définie.

Parfit synthétise l'identité personnelle en tant que phénomène complexe: « l'identité personnelle se compose de [...] types de continuité psychologique, de mémoire, de caractère, d'intention, etc. » (Parfit 1984, 227) Ainsi, Kelvin découvre que Hari n'est pas une réponse vide, mais une personne avec des qualités morales et émotionnelles comme tout être humain.

Avec le temps, la copie de Hari devient une toute nouvelle personne : « Je ne suis pas Hari. Hari est mort. » Mais la continuité psychologique de la nouvelle Hari captive et convainc Kelvin de sa personnalité. Quand elle essaie de se tuer avec de l'oxygène liquide puis revient à la vie avec une

Nicolae Sfetcu : Solaris, par Andrei Tarkovski - Aspects psychologiques et philosophiques
douleur atroce, Kelvin dit : « Tu étais comme Hari. Mais maintenant, toi - et pas elle - tu es la vraie Hari. » L'épisode de suicide avec oxygène illustre le rôle crucial de la souffrance dans l'établissement de la personnalité de Hari.

Pour Sartorius, cependant, la structure non biologique, non humaine de Hari la disqualifie. Il exprime son point de vue selon lequel il est libre d'expérimenter les « invités » de la station à la recherche de connaissances. La justification de ces actions vient de la conviction qu'il n'expérimente pas avec de vraies personnes ou des animaux, mais l'apparition de la figure de l'enfant qui tente de s'échapper du laboratoire évoque l'affirmation de Berton sur la valeur ou la moralité de la recherche du savoir. L'avertissement de Kelvin, « tu devrais y aller, tu es trop impressionné » suggère que de telles considérations ne sont pas respectées à cette station. Tarkovsky a noté que « la recherche incessante de connaissances de l'homme, qui lui est offerte gratuitement, est une source de grande tension, car elle entraîne constamment anxiété, poids, douleur et déception ». (Andrey Tarkovsky 1996, 198) Snaut ajoute que les systèmes de neutrinos dont son corps est composé sont instables, une affirmation de signification symbolique, équivalente à nier la personnalité de Hari.

La stabilité du caractère est importante pour l'identité personnelle. Sans stabilité, les deux collègues de Kelvin suggèrent que Hari pourrait être détruit en tant qu'objet.

Le fameux test du canard⁴ de raisonnement inductif démontre la justesse de l'intuition de Kelvin : « Si cela ressemble à un canard, il nage comme un canard et il mâche comme un canard, alors il s'agit probablement d'un canard. » Contrairement au nain de Sartorius qui échoue au test de l'humanité. Et comme dans le cas de Snaut.

Le réductionnisme fait partie d'un mouvement de la philosophie de l'esprit qui va à l'encontre du dualisme cartésien. René Descartes soutient que les êtres humains possèdent une âme (ou un esprit en termes modernes) tout à fait séparée et qualitativement différente du corps :

⁴ Le test du canard implique qu'une personne peut identifier un sujet inconnu en observant ses caractéristiques communes. Il est parfois utilisé pour contrer des arguments brutaux, voire valables, selon lesquels quelque chose n'est pas ce qu'il semble être.

« Du fait même que nous concevons vivement et clairement la nature du corps et de l'âme comme étant différents, nous savons qu'en réalité ils sont différents et que, par conséquent, l'âme peut penser sans le corps. » (Descartes 1984, 99)

Contrairement au dualisme cartésien, qui prétend que les êtres humains ont une âme (ou un esprit) distincte (sur le plan qualitatif) du corps, le réductionnisme repose sur l'hypothèse que l'âme / l'esprit peut être réduit au corps, respectivement le cerveau produit l'esprit, et donc l'âme ne peut pas « penser sans corps ». Les fonctionnalistes - y compris Hilary Putnam - tentent de sauvegarder les éléments du dualisme cartésien dans le contexte du matérialisme moderne, (Putnam 1975, 436) en essayant de maintenir la base matérialiste du réductionnisme, sans accepter la prétention de ce dernier d'avoir une correspondance entre le physique et le mental, défiant par le problème de la douleur l'idée que les états mentaux peuvent être réduits aux états du cerveau

De ce point de vue, Sartorius est un réductionniste, ne considérant que la structure neutre de Hari. La position de Putnam, cependant, est connue sous le nom de réalisabilité multiple - l'idée que, peu importe la façon dont la douleur est réalisée, quelles que soient les structures physiques ou les processus dans lesquels la personne souffre, l'expérience de la douleur montre l'existence d'une constitution mentale. (Putnam 1975, 436) Au fond, dans la confrontation entre Kelvin et Sartorius à propos de la douleur de Hari, nous avons un débat dramatique entre réductionnisme et fonctionnalisme fondé sur des fondements éthiques.

Descartes considérait les animaux dépourvus d'âme et, par conséquent, capables de réellement éprouver de la douleur ou de la souffrance. Il les a vus comme des automates et a même fait des vivisections - du genre que Sartorius suggère à Kelvin d'interpréter Hari :

« Je n'explique pas le sentiment de douleur sans faire référence à l'âme. De mon point de vue, la douleur n'existe que dans la compréhension. Ce que je vous explique, ce sont tous les mouvements extérieurs qui accompagnent ce sentiment en nous ; chez les animaux, sont ces mouvements qui se produisent et non la douleur au sens strict. » (Descartes 1984, 148)

Descartes était un dualiste seulement en ce qui concerne les hommes. Pour les animaux, il était un réductionniste complet.

Sur la scène de la bibliothèque, après avoir été témoin de la tension et de l'hostilité entre les trois hommes de la bibliothèque et entendu Sartorius accuser Kelvin d'avoir négligé la science en sa faveur, Hari offre ce qui peut être le discours central du film :

« Hari : Je pense que Kris Kelvin est plus profond que vous deux. Dans ces conditions inhumaines, il est le seul à agir en tant qu'être humain, alors que vous considérez vos visiteurs ... il semble que vous les appeliez comme ça ... comme des ennemis extérieurs ... des obstacles. Mais vos invités font partie de vous. Je suis ta conscience. Kris m'aime ... Peut-être que je ne suis pas celui qu'il aime, peut-être que c'est juste une forme d'autodéfense pour lui. Il veut que je vive ... Mais ce n'est pas le problème. Peu importe ce qu'un homme aime. C'est différent pour tout le monde. Mais pas Kris, mais vous ... je vous déteste tous les deux !

Sartorius : Je te demanderais ...

Hari : Ne m'interrompez pas ! Après tout, je suis une femme !

Sartorius : Vous n'êtes pas une femme ! Vous n'êtes même pas un être humain. Essayez de comprendre cela, si vous êtes capable de comprendre quelque chose ! Hari n'existe pas ! Elle est morte ! Et vous ... vous n'êtes qu'une reproduction. Une reproduction mécanique ! Une copie. Un moule !

Hari [déplaçant sa main sur son visage inondée de larmes, respirant lourdement]: Oui ... C'est vrai. Mais je ... je ... deviens un être humain ! Je me sens aussi profondément que chacun de vous. Croyez-moi ... je ne peux plus vivre sans Kris. Je ... je l'aime. Je suis un être humain ! Vous ... vous êtes très cruel. » (Andrei Tarkovsky 1972, 2: 02: 02,489-02: 04: 35,893)

Hari passe le test du canard dans la bibliothèque et convainc le public. Ici, Sartorius ressemble plutôt à une machine cartésienne. Snaut oscille entre le rejet scientifique et l'acceptation émotionnelle de Hari, démontrant ainsi le dilemme inhérent à la condition humaine, entre l'émotion pure et les théories que nous construisons.

Le monologue de Snaut est le clou de la scène finale de la bibliothèque :

« Nous n'avons aucun intérêt à conquérir un cosmos. Nous voulons simplement élargir les frontières de la Terre jusqu'aux limites du cosmos. Nous n'avons pas besoin d'autres mondes. Nous avons besoin d'un miroir. Juste un miroir où nous pouvons voir notre propre intérieur. Nous luttons pour établir un contact, mais nous ne le retrouverons jamais. Nous sommes dans la malheureuse situation de personnes qui se battent pour un objectif que nous craignons et dont nous n'avons même pas besoin. L'homme a besoin d'hommes ! » (Andrei Tarkovsky 1972, 01: 59: 22,329-02: 00: 00,701)

La notion de miroir est l'élément important de l'utilisation du modèle hétérotopique par Tarkovsky.

Nicolae Sfetcu : *Solaris*, par Andrei Tarkovski - Aspects psychologiques et philosophiques

En tant que partie de la station, la bibliothèque non seulement que permet à Tarkovsky de présenter au public un cadre évitant l'exotisme, mais affirme également l'utilisation du modèle hétérotopique dans le film.

La bibliothèque représente l'alternative au discours du raisonnement scientifique réducteur qui régit le reste du discours. (Duffy 2003) En tant que site qui ouvre l'imaginaire discursif et les modèles alternatifs de « réalité », la bibliothèque est en même temps le point central du concours entre les représentations de la « vérité ». Comme de nombreux critiques l'ont souligné, la scène de la bibliothèque dans le film est en grande partie une création de Tarkovsky. (Vida and Graham 1994)

Lefanu déclare que « Tarkovsky, bien sûr, a l'intention de nous montrer le miroir - l'interdépendance de la terre et de l'espace - en définitive, un seul et même endroit filtré à travers l'imagination humaine ». (Fanu 1987, 61) La possibilité d'exister dans l'espace hétérotopique nous donne la possibilité de regarder en arrière à distance, la véritable inversion de la vision panoptique. Green dit que l'océan planétaire est celui qui nous donne l'appareil qui nous permettra de regarder directement nos propres croyances en l'humanité. Le mandat de l'appareil hétérotopique est de fournir ce « verre » ou « miroir », ce qui nous permet de voir ce qui est souvent caché à nos yeux par notre incapacité à reconnaître l'évidence. (Duffy 2003)

Conclusions

S'adressant directement à la vision de l'humanité que nous offre Tarkovski dans *Solaris*, Gilles Deleuze pose la question :

"Faut-il croire que la planète Solaris donne une réponse et qu'elle sera capable de réconcilier l'océan et les pensées, l'environnement, et qu'on verra tout de suite ce que désigne la face transparente du cristal (la femme retrouvée) et la forme cristallisable de l'univers (la demeure retrouvée) ?" (Deleuze 1985, 75)

Le problème est que l'humanité a perdu son lien avec elle-même, avec sa propre spiritualité et avec de nombreux éléments qui la lient. Sa conclusion est que *Solaris*, même s'il expose beaucoup de ses éléments, il est finalement incapable de concilier la redécouverte de l'humanité individuelle de

Kris Kelvin dans le film, en suggérant que Solaris ne répond pas à cet optimisme. Solaris est un film qui commence par chercher des réponses et qui finit par offrir des réponses avec une série de questions complètement différentes.

Le film suggère que la fiction est aussi forte que la "réalité" et que l'imagination est le seul fondement sur lequel repose la "réalité". La vie tente de se connecter à une autre vie. Les tentatives de l'homme pour classer et maintenir cette forme d'interaction seront toujours condamnés et refléteront une erreur majeure du monde panoptique dans lequel nous vivons.

Heterotopia est un espace dans lequel de telles catégories, classifications et restrictions ne s'appliquent pas. Dans ce type d'espaces nous pouvons identifier que l'existence est mieux comprise comme un champ d'imagination sans fondement, où les possibilités sont infinies, et les limites restrictives sont réduites, inefficaces. (Duffy 2003)

Par son exploitation dans l'espace hétérotopique, Kelvin a eu l'occasion de revenir sur certaines des erreurs de sa vie passées et, de cette manière, redécouvrir sa propre humanité et confirmer sa place en tant que sujet individuel libre de faire son propre choix. Certes, cette expérience doit être considérée au moins avec optimisme.

Le fait que Hari réussisse le test du canard de l'humanité pour Kelvin se reflète dans la réaction inévitable du spectateur chez l'actrice Natalia Bondarchuk - une vraie femme, elle peut afficher avec conviction la souffrance, l'amour, la compréhension et le comportement noble. Aucune moquerie scientifique ne pourrait nous convaincre que Bondarchuk n'est qu'un groupe de "neutrinos instables" ou de "spécimens". (Tumanov 2016) Notre cerveau ne nous laisse pas croire cela. Afin de réduire l'humanité de Hari, des théories - les fondements scientifiques et philosophiques de la position de Sartorius - sont nécessaires. Seules de telles théories peuvent supprimer la réponse émotionnelle naturelle de l'homme. Une telle théorie est le réductionnisme.

La tentation de renoncer à toute spontanéité dans la lumière du pouvoir conceptuel de la philosophie et les preuves accablantes des sciences pèsent bien au-delà société humaine. Bien que le

fonctionnalisme et le réductionnisme, à proprement parler, sont des théories de la philosophie de l'esprit, le fonctionnalisme semble être intuitif - une caractéristique construite ou implicite de l'esprit humain. Nous avons développé le mécanisme mental de la vie sociale - compassion, réciprocité, capacité de simuler une culpabilité, émotion juridique, etc. Nous ne pouvons pas de ne pas prendre en compte notre comportement émotionnel. Cependant, ces adaptations peuvent être rejetées ou supprimées par certaines formes de raisonnement. La négation démagogique de l'humanité et des génocides qui se répète encore et encore dans notre histoire nous ramène au poulpe de Putnam.⁵ Les contre-théories peuvent aussi aider ici. L'impliquation du raisonnement fonctionnaliste. (Tumanov 2016)

L'image finale synthétique et polysémique, avec l'île, la maison paternelle de Kelvin et l'embrassement des deux, est interprétée de manière très différente et souvent contradictoire comme "une soumission à l'autorité et aux institutions sociales traditionnelles", "l'archétype du pouvoir, la figure "du père", "une entité dure encastrée dans sa logique de conservatisme", ou un sens "oscillant entre le besoin de faire confiance à des entités supérieures capables de faire des miracles et l'ouverture d'une nouvelle vision du monde, une vision qui découvre la richesse d'une réalité pleine de possibilités", par lequel Kelvin "se projette vers un avenir dynamique dans lequel il n'y a pas de réalités statiques et absolues." (Salvestroni 1987) Dans une autre interprétation, Kris réalise qu'elle peut trouver une consolation dans la compréhension avec les gens dans ses souvenirs, au lieu de les réprimer et de les maintenir à distance, comme Hari l'avait fait au début. Une autre interprétation de la conclusion pourrait être que la surface de la planète réaffirme les souhaits de Kris sans sa présence

⁵ "le théoricien de l'identité doit spécifier un état physico-chimique afin que tout organisme (pas seulement un mammifère) ressente de la douleur si et seulement si : a) son cerveau est doté d'une structure physico-chimique adéquate ; et b) son cerveau est dans cet état physico-chimique. Cela signifie que l'état physico-chimique en question doit être une condition possible d'un cerveau de mammifère, d'un cerveau de reptilien, d'un cerveau de mollusque (les escargots sont des mollusques et ressentent certainement la douleur), etc. En même temps, il n'est pas nécessaire que le cerveau d'une créature physiquement possible qui ne puisse pas ressentir la douleur soit dans un état possible (physiquement). " (Putnam 1967, 77)

Nicolae Sfetcu : Solaris, par Andrei Tarkovski - Aspects psychologiques et philosophiques physique et que Kris que nous voyons est simplement une autre manifestation solitaire. Dans les deux scénarios, la réalisation visuelle du désir de Kris est importante. Les deux seraient constitués des mêmes souvenirs et médiums. (McFadden 2012)

La tempête philosophique déclenchée par les tentatives de lutte contre le dualisme cartésien doit finalement revenir dans le corps - peu importe à quel point Descartes a réduit notre forme mortelle. Quelle que soit sa structure de base et malgré le fait qu'il s'agisse d'une émanation de la mémoire de Kelvin, Hari est incarné - pour Kelvin et pour le public du film. Cette incarnation cinématographique (et le test associé au canard) nous mène au-delà du débat entre fonctionnalisme et réductionnisme ou du problème personnel de Locke. Et son corps sacrifie Hari pour Kelvin alors qu'elle subit volontiers l'annihilation de la part de Snaut et Sartorius. (Tumanov 2016) Le même acte similaire au Christ scelle paradoxalement Hari en tant qu'être humain sans équivoque et résout le problème de sa personnalité. La réponse finale de Tarkovsky à la question centrale du film est un soulèvement tragique.

Bibliographie

- Bellis, Aina. 2008. "English Programme Booklet for The Sacrifice." 2008.
http://people.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/AT_For_Dummies.html.
- Bielawski, Trond Trondsen and Jan. 2018. "Nostalghia.Com - An Andrei Tarkovsky Information Site." 2018. <http://people.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/>.
- Brantes, Charles de. 2008. "La Foi Est La Seule Chose Qui Puisse Sauver l'homme." 2008.
https://people.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/AT_On.html.
- Brockhaus and Efron Encyclopedic Dictionary. 1907. "ЭСБЕ/Дубасовы — Википедия." 1907.
<https://ru.wikisource.org/wiki/%D0%AD%D0%A1%D0%91%D0%95/%D0%94%D1%83%D0%B1%D0%B0%D1%81%D0%BE%D0%B2%D1%8B>.
- Christie, Ian, W. John Hill, and Pamela Church Gibson. 1998. *The Oxford Guide to Film Studies - Formalism and Neo-Formalism*. Vol. Formalism and Neo-Formalism. Oxford ; New York : Oxford University Press. <https://trove.nla.gov.au/version/39966020>.
- Deleuze, Gilles. 1985. "L'Image-Temps. Cinéma 2." 1985. http://www.leseditionsdeminuit.fr/livre-L%E2%80%99Image_temps._Cin%C3%A9ma_2-2018-1-1-0-1.html.
- Deleuze, Gilles, and Félix Guattari. 2004. *Anti-Oedipus*. A&C Black.
- Deltcheva, Roumiana, and Eduard Vlasov. 1997. "Back to the House II: On the Chronotopic and Ideological Reinterpretation of Lem's Solaris in Tarkovsky's Film." *The Russian Review* 56 (4): 532–49. <https://doi.org/10.2307/131564>.
- Descartes, René. 1984. *The Philosophical Writings of Descartes: Volume 3, The Correspondence*. Cambridge University Press.
- Dillon, Steven. 2006. *The Solaris Effect: Art and Artifice in Contemporary American Film*. University of Texas Press. <https://muse.jhu.edu/book/211>.
- Duffy, Richard Nathan. 2003. *Sculpted in Time: Heterotopic Space in Andrei Tarkovsky's Solaris*. UMI.
- Fanu, Mark Le. 1987. *The Cinema of Andrei Tarkovsky*. BFI.
- Foucault, Michel. 1971. "The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences." 1971.
<https://www.amazon.com/Order-Things-Archaeology-Human-Sciences/dp/0679753354>.
- Geier, Manfred. 1992. "Manfred Geier- Stanislaw Lem's Fantastic Ocean: Toward a Semantic Interpretation of Solaris." 1992. <https://www.depauw.edu/sfs/backissues/57/geier57art.htm>.
- Helford, Elyce Rae. 1992. "Elyce Rae Helford- 'We Are Only Seeking Man': Gender, Psychoanalysis, and Stanislaw Lem's Solaris." 1992.
<https://www.depauw.edu/sfs/backissues/57/helford57art.htm>.
- Holzkamp, Klaus. 1989. *Sinnliche Erkenntnis. Historischer Ursprung und gesellschaftliche Funktion der Wahrnehmung*. Königstein/Ts: Athenaeum Vlg., Bodenheim.
- Ingarden, Roman. 1997. *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*. M. Niemeyer.
- Jerzy, Illg, and Leonard Neuger. 1985. "I'm Interested in the Problem of Inner Freedom..." Interview w/Andrei Tarkovsky." 1985.
<https://people.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/interview.html>.
- . 1987. "The Illg/Neuger Tarkovsky Interview (1985)]." 1987.
http://people.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/interview.html#On_Solaris.
- Lem, Stanislaw. 2012. *Solaris*. Premier Digital Publishing.
- Locke, John, and Kenneth Winkler. 1996. *An Essay Concerning Human Understanding*. Hackett Publishing Company.
- Martin, Sean. 2011. *Andrei Tarkovsky*. Oldcastle Books.
- McFadden, Daniel. 2012. "Memory and Being: The Uncanny in the Films of Andrei Tarkovsky." *Verges: Germanic & Slavic Studies in Review* 1 (1).
<https://journals.uvic.ca/index.php/verges/article/view/10846>.
- Menard, David George. 2003. "A Deleuzian Analysis of Tarkovsky's Theory of Time-Pressure." 2003.
<http://offscreen.com/view/tarkovsky1>.

- Parfit, Derek. 1984. *Reasons and Persons*. OUP Oxford.
- Putnam, Hilary. 1975. *Mind, Language, and Reality*. Cambridge University Press.
- Rosenbaum, Jonathan. 1990. "Inner Space [SOLARIS]." 1990.
<https://www.jonathanrosenbaum.net/2017/07/inner-space/>.
- Salvestroni, Simonetta. 1987. "The Science-Fiction Films of Andrei Tarkovsky (Les Films de Science-Fiction d'Andrei Tarkovsky)." *Science Fiction Studies* 14 (3).
- Sfetcu, Nicolae. 2018. "Buclele Cauzale În Călătoria În Timp." ResearchGate. 2018.
https://www.researchgate.net/publication/324601633_Buclele_cauzale_in_calatoria_in_timp.
- Strohming, Nina, and Shaun Nichols. 2014. "The Essential Moral Self." *Cognition* 131 (1): 159–171.
- Tarkovsky, Andrei. 1972. *Solaris*. Drama, Mystery, Sci-Fi. <http://www.imdb.com/title/tt0069293/>.
- Tarkovsky, Andrei. 1996. *Sculpting in Time: Reflections on the Cinema*. University of Texas Press.
- Totaro, Donato. 1992. "Time and the Film Aesthetics of Andrei Tarkovsky." *Revue Canadienne d'Études Cinématographiques / Canadian Journal of Film Studies* 2 (1): 21–30.
<http://www.jstor.org/stable/24402079>.
- Tumanov, Vladimir. 2016. "Philosophy of Mind and Body in Andrei Tarkovsky's Solaris." *Film-Philosophy* 20 (2–3): 357–75. <https://doi.org/10.3366/film.2016.0020>.
- Turovskaia, Maya. 1989. *Tarkovsky: Cinema as Poetry*. Faber & Faber.
- Vida, Johnson, and Petrie Graham. 1994. "The Films of Andrei Tarkovsky." Indiana University Press. 1994. <http://www.iupress.indiana.edu/isbn/9780253208873>.
- Weissert, Thomas P. 1992. "Stanislaw Lem and a Topology of Mind (Stanislaw Lem et Une Topologie de l'esprit)." *Science Fiction Studies* 19 (2): 161–66. <http://www.jstor.org/stable/4240148>.
- Wittgenstein, Ludwig. 1953. *Philosophical Investigations*. 4 edition. Cambridge, Mass: Wiley-Blackwell.