

Voir les choses pour une dernière fois : les polaroids tarkovskiens, les images affectives et la mortalité dans la réalisation d'une fiction poétique

Rachel Henrie-Gouin

Pour citer cet article :

Henrie-Gouin, Rachel. 2025. « Voir les choses pour une dernière fois: les polaroids tarkovskiens, les images affectives et la mortalité dans la réalisation d'une fiction poétique », *Postures*, « Actes du colloque CIEL 2025 », hors série, en ligne, <<https://revuepostures.uqam.ca/?p=9800>>, consulté le xx/xx/xxxx.

Le cinéaste soviétique Andreï Tarkovski écrivait ceci dans son journal, en février 1974.

Une image artistique assure son propre développement, sa propre viabilité. [...] Elle est un symbole de la vie réelle, plutôt que la vie elle-même. La vie contient la mort. Une image de la vie, par contraste, l'exclue, voit plutôt en elle un potentiel unique d'affirmer la vie. [...] La création artistique est, par définition, un déni de la mort¹. (1994, 91)

Pour Tarkovski, l'image poétique, soit l'image créée intentionnellement, existe et se déploie de manière indépendante au temps, jusqu'à déjouer l'idée et la réalité de la mort. L'œuvre s'actualise, elle devient pérenne. Elle peut non seulement *vivre*, mais même *survivre* la personne qui l'a créée.

En août 1979, Tarkovski, qui n'avait jusqu'alors pas de pratique photographique connue – hors du processus cinématographique –, note dans son journal son désir d'utiliser un appareil photo Polaroid pour « prendre quelques photos depuis la fenêtre » et documenter « différents moments de la journée », comme le « paysage matinal, à l'aube² » (Tarkovski 1994, 198). Nombreux sont les portraits de sa femme, Larissa, de leur fils, Andrei et de leur chien, Dakus. Les membres de sa famille sont ainsi figés dans un décor de campagne bucolique, en Russie. Beaucoup des photos ont également été prises en Italie, alors que Tarkovski était en exil volontaire de l'Union soviétique et qu'il préparait le tournage de son avant-dernier film, *Nostalghia* (1983). Ses dernières photographies datent de 1984, et représentent surtout des espaces intérieurs et extérieurs chargés de débris, d'iconographies religieuses, et de natures mortes. Il meurt deux ans plus tard d'un cancer du poumon, à Paris. Il aura réalisé plus de 200 photographies, dont moins de la moitié est accessible au public, elles ont été regroupées et diffusées de manière posthume (Fagard 2012).

Figure 1. Andreï Tarkovski. *Sans titre*. Sans date. Photographie. Dans Chiaramonte, Giovanni, Andrej A. Tarkovskij, et Tonino Guerra, (dir.), *Instant Light: Tarkovsky Polaroids*, Londres, Thames & Hudson. 2012, p. 22.

¹ « An artistic image is one that ensures its own development, its historical viability. [...] It is a symbol of actual life, as opposed to life itself. Life contains death. An image of life, by contrast, excludes it, or else sees in it a unique potential for the affirmation of life. [...] Artistic creation is by definition a denial of death. » (Je traduis)

² « I want to take a few pictures from the window at different times of day. The morning landscape at dawn. » (Je traduis)

Figure 2. Andreï Tarkovski. *Sans titre*. Sans date. Photographie. *Instant Light*, p. 29.

Des arbres, une maison, une clôture composent le paysage d'une aube presque noyée dans l'épaisseur de la brume. L'aube ne dure que quelques minutes, et ces moments que nous retrouvons sur ces deux photographies ont évidemment passé. Seules ces images persistent.

On prend la photo du moment où un-e proche souffle ses bougies d'anniversaire, d'un premier jour d'école, du soleil se couchant au-dessus d'un lac. Une photographie peut être un objet esthétique, mais elle est aussi une image qui contient notre désir de se souvenir ainsi que notre peur de voir les choses disparaître. Ainsi, elle devient un espace où peut se déployer un rapport affectif chez celui ou celle qui la voit, que ce soit la personne spectatrice ou la personne photographe. Tonino Guerra, qui a collaboré à la scénarisation de *Nostalghia*, signe la préface du livre de photographies de Tarkovski, et dit ceci à propos des Polaroids de son ami :

Ces images laissent en nous une sensation mystérieuse et poétique : la mélancolie de voir les choses pour une dernière fois. C'est comme si Andreï cherchait une manière simple de transmettre son enthousiasme aux autres. Ces images sont quelque chose à partager, et non pas seulement une manière de concrétiser son souhait d'arrêter le temps. Et elles sont comme un tendre adieu³. (Guerra 2012, 9)

Tarkovski était un être cher pour Guerra, et l'expérience de sa mort teinte d'affects son rapport aux photographies. Pour le scénariste, elles sont comme un adieu qu'il aurait prononcé. Susan Sontag écrit que « [p]rendre une photo, c'est s'associer à la condition mortelle, vulnérable, instable d'un autre être » (Sontag 2008, 32). Mais *voir* une photo peut aussi faire surgir cette conscience de la mortalité, comme celle du sujet dans l'image, celle du photographe et celle du public. Les photos, objets de représentations d'un passé, s'adressent au présent du spectateur ou de la spectatrice. Elles convoquent cette partie sensible de nous, nos expériences, nos connaissances : elles nous confrontent

³ « These images leave with a us a mysterious and poetic sensation, the melancholy of seeing things for the last time. It is as though Andrey wanted a swift way to pass his own enjoyment to others. They are something to be shared, not only a method of making his own wish to stop time come true. And they feel like a fond farewell. » (Je traduis)

au fait que nous sommes encore en vie, mais aussi que la mort demeure pour nous un horizon.

Pour la personne qui les regarde, toujours dans *l'après*, toujours trop tard, les photos possèdent une qualité mélancolique : l'objet photographique renvoie à quelque chose ou quelqu'un qui s'est absenté depuis le temps de la prise de vue, mais dont les traces persistent. Photographier quelqu'un ou quelque chose ne pourra pas contrer le travail du temps, mais les photos peuvent devenir des objets de mémoire, et conserver en elles l'image, l'idée d'un temps intime, historique et affectif. Pour Roland Barthes la photographie « ne dit pas (forcément) *ce qui n'est plus*, mais seulement et à coup sûr *ce qui a été*. » (1980, 133. L'auteur souligne) Ce qui *est*, deviendra donc forcément ce qui *a été*, donc ce qui n'est plus, éclipsé tôt ou tard par le temps, l'oubli, la mort, le silence.

Le (père) photographe

En voyant les photos qu'un père a prises de sa famille, je pense au mien, décédé du même cancer que celui qui a emporté Tarkovski. Les photographies d'une famille permettent, selon Sontag, de « pérenniser, réaffirmer de façon symbolique, la continuité menacée et l'étirement aux limites de la disparition familiale » (Sontag 2008, 23). Intimes et personnelles, ces images visent souvent le public restreint de la famille qui est représentée et de ses proches, qui les investissent d'un regard affectif (Fort 2007, 148-49). D'ailleurs, Barthes, en parlant d'une photo signifiante de sa mère défunte qu'il ne dévoilera jamais, dit : « Je ne puis montrer la Photo du Jardin d'Hiver. Elle n'existe que pour moi. Pour vous, elle ne serait rien d'autre qu'une photo indifférente, l'une des mille manifestations du "quelconque" ». (Barthes 1980, 115) Pourtant, celles de Tarkovski m'émeuvent: elles me rappellent – ou peut-être qu'elles interpellent – mon propre deuil. Ses photos de famille sont celles qui me touchent le plus. Elles dépassent leur cadre intime pour aller rejoindre l'autre. Elles portent une information composite qui contient son vécu, le mien, mais aussi la charge historique, même politique, dans laquelle ces vécus s'inscrivent. Elles appellent au manque. La photographie m'intéresse surtout en tant que trace affective à interpréter, comme un outil de documentation.

Figure 3. Andreï Tarkovski. *Sans titre*. Sans date. Photographie. *Instant Light*, p. 31.

Figure 4. Andreï Tarkovski. *Sans titre*. Sans date. Photographie. *Instant Light*, p. 41.

Si, à sa mort, Tarkovski a laissé une abondance de documents, de journaux, de photographies, mon père, décédé il y a longtemps déjà, en a laissé très peu. Puisqu'il ne pratiquait pas vraiment la photographie, il est impossible de savoir quels clichés auraient pu être produits par lui. De plus, la majorité de ses brefs écrits ont été détruits, empêchant les survivant·es d'accéder à son expérience sensible du monde. Dans mes archives familiales, il y a un creux qui m'empêche de retracer le regard de mon père, et cette vacuité est au centre d'un projet de recherche-crédation qui n'existe pas encore tout à fait, soit le récit poétique d'un homme qui pose un dernier regard sur le monde qui l'entoure.

Dans la réalisation de ce projet, qui prendra la forme d'un recueil de poèmes et de fragments, les Polaroids de Tarkovski seront considérés comme des indices dont le sens me permettra de formuler un récit parallèle à la vie du cinéaste. Utiliser les faits photographiques me permettrait non pas de reconstruire quelque chose de perdu, mais plutôt de *projeter* une mémoire qui serait celle de mon père. À travers un regard affectif qui alimente leur mise en écriture, les photos de l'un peuvent devenir des traces fictionnelles qui donnent accès à un regard mélancolique relayant celui du disparu.

Le fait que les archives de mon père soient étiolées, manquantes, informe ma propre réflexion sur l'objet photographique en tant qu'archive, toujours menacé d'un manque : « Si la réalité est opaque, dit Carlo Ginzburg, il existe des zones privilégiées – des indices – qui permettent de la déchiffrer » (Ginzburg 1980, 29). Il faut considérer les lacunes, aux côtés des éléments visuels, comme faisant partie de l'interprétation nécessaire des faits, mais, pour cela, il faut tout de même un appui matériel, réel, sur lequel créer.

Il y a bien une image qui me reste. C'est une photographie de deux femmes. Elles sont assises sur le perron d'une maison de campagne. Le regard de l'une est levé, le bleu clair de ses yeux complimente celui des volants d'une fenêtre derrière elle. On ne verrait que ça, si ce n'était de cette fenêtre. On ne voit pas à travers, on ne voit que ce qu'elle

reflète. Un ciel uni, lumineux, et le reflet d'un homme debout, positionné au centre de la vitre. C'est mon père, tenant une caméra dans ses mains.

Cette photo donne à voir des éléments tangibles, banals, *quelconques* : des gens vêtus de gilets, des mains tenant des verres à moitié vides. Une tache floue en bas, à gauche, créée par un doigt – un défaut, une marque du corps photographiant. Le contexte de la prise de vue m'est inaccessible. Ce devait être un rassemblement à l'automne ou au printemps, mais je n'en suis pas certaine, puisque je n'y étais pas. Je ne reconnais de l'image que ce qui entre en écho avec mes repères, soit le visage paternel. Tout comme devant une photographie de Tarkovski, je n'ai pas l'appui narratif du souvenir pour m'expliquer ce qui s'est passé à ce moment-là. Je ne vois que ce qui *a été*, dont celui qui s'est figé dans l'acte de la prise de vue. Les photos peuvent *prouver* l'existence de quelqu'un ou d'une chose, mais elles peuvent également devenir un outil de connaissance (Didi-Huberman 2003, 121). Je fais appel à mon regard de spectatrice et d'endeuillée pour faire cette lecture des choses tangibles, et pour me rappeler que, bien que la photographie est *une* version matérielle de la vérité (Morris 1978, 633) ou du réel, elle pointe surtout vers autre chose : elle appelle à une connaissance qui échappe à l'image.

Dans l'absence, un nœud : le punctum et l'écriture

« C'est à l'écriture que sera donnée la tâche de composer avec le réel perdu, se faisant claire et image du réel », dit Sophie Létourneau (2009, 83). Le texte écrit ne pourra évidemment pas ramener le regard du père perdu, mais il peut s'appuyer, voire construire un regard poétique, qui actualise les éléments des photos. Au seuil du regard photographiant de Tarkovski et du regard perdu de mon père existe le mien, qui vacille entre la photographie, la mémoire et l'écriture. Pour Michel de Certeau, « [l]'écriture et le vestige renvoient l'une à l'autre, s'appellent et s'altèrent » (2002, 61. Cité dans Létourneau 2009, 89). Il faut donc, pour raconter quelque chose de juste, pour s'approcher d'une vérité, laisser les dégâts du temps et de la mort agir sur les preuves, tout comme le projet tente de laisser la poésie agir sur elles.

On le sait, l'oubli menace de faire disparaître une seconde fois les morts, et à elle seule, la photographie est insuffisante pour conserver la mémoire. Les sujets, devenus

objets sur l'image, demeurent muets, malgré l'entreprise documentaire et le geste d'archivage, comme le remarque Alex Noël : « Il y a toujours ce quelque chose d'eux qui se perd devant moi, refuse de faire un autre pas vers l'avant, recule dans l'ombre d'où mon regard les tire » (2024, 41). La mort demeure un point aveugle. Pour Barthes, certaines photographies possèdent d'ailleurs quelque chose qui échappe au regard du photographe, qui est seulement remarquable aux yeux de la personne qui en est saisie. Il nomme ce phénomène le *punctum*; c'est une « piqûre, [un] petit trou, [une] petite tache, [une] petite coupure – et aussi [un] coup de dés. Le punctum d'une photo, c'est le hasard qui, en elle, me point (mais aussi me meurtrit, me poigne) » (Barthes 1980, 49). C'est un élément qui, par la contingence des expériences et des repères visuels, entre en contact direct avec des affects, convoque la subjectivité, et appelle l'Autre. L'expérience du punctum « pourvoie [la] photo d'un champ aveugle » dit Barthes (1980, 91). Il lui impose une brèche, aussi minime soit-elle, dans laquelle il est possible, peut-être même nécessaire, d'y induire un sens.

Je pense à la photographie des deux femmes, prise par mon père. Je pense à cette fenêtre qui me renvoie son visage penché vers la caméra, à son regard jusqu'alors encore en vie, *immortalisé*, en quelque sorte. Cette apparition pourrait être un accident : il aurait pu ne pas s'être rendu compte qu'il se photographiait – après tout, la présence de son doigt dans le coin inférieur de l'image laisse penser à une action rapide et inattentive; mais peut-être qu'il était concentré sur autre chose, comme la composition du portrait, afin qu'il y prenne place au centre. La présence de mon père dans cette photo ne constitue pas pour autant un punctum. Ce qui « me point » et « me poigne », pour reprendre les mots de Barthes, c'est l'incertitude qui naît dans ma lecture de l'image. Le punctum prend forme dans le fait de ne pas savoir si mon père était conscient, ou non, qu'il se photographiait. Là se joue, dans la photographie, le hasard, le coup de dés. Son intention derrière ce geste n'existe que dans l'incertitude. J'y perçois une idée ou un désir : soit produire un document de mémoire ou créer une image. J'aimerais qu'il ait voulu entreprendre un projet esthétique, aussi petit soit-il. J'aime penser qu'il a amorcé une entreprise poétique qui aurait, comme l'écrit Tarkovski, le « potentiel unique d'affirmer

la vie » (Tarkovsky 1994, 91. Je traduis). En cadrant, il a peut-être, pendant un bref instant, déjoué sa mortalité, et s'est placé du côté de la vie.

Je crois que c'est dans le punctum que la rencontre entre Tarkovski et mon père, mais aussi entre la photographie et l'écriture peut se produire. À travers cette ouverture de l'image photographique, il est possible de réinterpréter des indices déjà existants, qui détonnent, raisonnent dans l'image, qui convoquent le regard poétique.

Creuser la « petite coupure » que je vois dans l'image, c'est m'outiller d'une affection théorique, c'est faire parler les indices. Dans sa thèse, Sophie Létourneau affirme que « [à] la littérature, [la photographie] s'offre comme ouverture. La photographie se meut comme elle émeut, elle circule, elle travaille, elle déchire. Il faut voir l'image comme creux et manque, béance. L'image photographique ouvre le sens du tableau » (Létourneau 2009, 150).

Ce que le poème peut dire (et montrer)

Les motifs dans les images tarkovskiennes, comme la brume, le garçon, la maison de campagne et le chien deviennent des indices qui font écho à des éléments qui existent également dans ma mémoire : elles deviennent alors des repères. Juxtaposés aux photographies, mes souvenirs et mes affects deviennent à leur tour des matériaux. La maison de campagne sur la photographie de mon père peut, par exemple, être déployée à travers les représentations et la texture de la campagne sur les Polaroids. Les photos de Tarkovski sont des fragments, des bribes d'un regard. La main posée du garçon sur le chien, le bras plié, le pli bleuté des tissus sont des éléments d'un regard formulé, d'un texte à écrire. Mon projet d'écriture sera forcément un texte dépouillé, presque disloqué dont chaque poème constatera de la manière banale et souffrante par laquelle on voit les choses, lorsqu'on croit que ce sera pour la dernière fois. Il tracera le parcours morcelé de la fin de la vie d'un père, dont le corps est rongé par la maladie. Le père, le personnage, s'accroche au présent de la vie avec une vigilance nouvelle, et se la représente sous forme de scènes, d'images. Par exemple, à son réveil, ses vêtements lui font mal à la peau. Il enlève difficilement le haut de son pyjama, l'accroche à un ceintre près de la fenêtre ouverte, et regarde le vêtement onduler dans le courant d'air. Ou, c'est ce père, qui voit

son enfant grandir, jouer avec leur chien. Il lui en veut peut-être parfois, d'être si vif, si fort. Le chien mordra un voisin, il devra être euthanasié, mais ce sera plus tard, il est impensable pour l'instant que l'homme songe à une autre mort que la sienne. Ses yeux, les yeux du père, du personnage, se ferment souvent, c'est pourquoi il faut qu'il garde une trace de sa vue.

Ce projet, ce recueil sera évidemment une fiction, un amalgame d'événements, et d'effacements, qui nouent dans le temps des poèmes les éléments de la vie du père et du cinéaste. La fragmentation comme procédé obligera à porter une attention aux détails et aux motifs qui se tissent *entre* les poèmes. Le sens se manifestera dans l'ensemble, de la même manière qu'on se construit une trame narrative à partir de plusieurs photos, même sans connaître le contexte de leur prise de vue.

Ce regard poétique ne peut pas prétendre être celui de mon père, qui est définitivement disparu, mais il se calque sur le mien, marqué par la mélancolie, par ma propre expérience de sa perte. À partir de la béance dans la trace photographique se créeront les images artistiques, poétiques, ainsi qu'une pensée qui, pour Tarkovski, est indéniablement ancrée du côté de la vie. Tracer au lieu de retracer, c'est produire des éléments qui répondent à la blessure, dans un relais qui l'actualise, qui s'adresse à la mort, ou même qui, toujours selon Tarkovski, la contredit. Elle s'assure que le regard, continuellement présent, jusqu'à ce qu'il disparaisse, puisse saisir un objet fuyant, tout en saisissant ses propres lacunes. La lecture ainsi que la production poétique peuvent questionner, mobiliser les affects et le statut de l'archive, afin de les élargir, et les considérer dans leur opacité. Pour *voir*, pour revoir ou pour projeter, il faut ressentir le manque, travailler avec lui, et se donner le droit de lui répondre.

Bibliographie

Barthes, Roland. 1980. *La chambre claire : Note sur la photographie*. Édition de l'Étoile : Gallimard : Éditions du Seuil. Cahiers du cinéma Gallimard. Paris.

- Chiaromonte, Giovanni, Andrej A. Tarkovskij, et Tonino Guerra, éd. 2012. *Instant Light: Tarkovsky Polaroids*. Repr. Londres: Thames & Hudson.
- Didi-Huberman, Georges. 2003. *Images malgré tout*. Paradoxe. Paris: Minuit.
- Fagard, Gawan. 2012. « The Polaroids of Andrei Tarkovsky, 1979-1983 ». *East European Film Bulletin* 17.
<https://eefb.org/retrospectives/the-polaroids-of-andrei-tarkovsky-1979-1983/>.
Consulté le 5 avril 2025.
- Fort, Pierre-Louis. 2007. *Ma mère, la morte: l'écriture du deuil chez Yourcenar, Beauvoir et Ernaux*. Paris: Imago.
- Ginzburg, Carlo. 1980. « Signes, traces, pistes: Racines d'un paradigme de l'indice ». *Le Débat* 6 (6): 3-44. <https://doi.org/10.3917/deba.006.0003>.
- Guerra, Tonino. 2012. « A Fond Farewell ». In *Instant Light: Tarkovsky Polaroids*, Repr, 6-9. London: Thames & Hudson.
- Létourneau, Sophie. 2009. « La mélancolie même de la photographie : Roland Barthes », thèse de doctorat, Département de littératures de langue française, Université de Montréal.
- Morris, Wright. 1978. « In Our Image ». *The Massachusetts Review* 19 (4): 633-49.
- Noël, Alex. 2024. « Les boîtes noires ». *Liberté*, n° 341, 33-41.
- Sontag, Susan. 2008. *Sur la photographie*. Traduit par Philippe Blanchard. Œuvres complètes, titre 88. Paris: C. Bourgois.
- Tarkovsky, Andrey. 1994. *Time Within Time: The Diaries 1970-1986*. Traduit par Kitty Hunter-Blair. Londres, Boston: Faber and faber.