Solaris de Steven Soderbergh (2002)

Contemplation et vertige du temps

Floriane Lopez

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/1381>

DOI : 10.4000/doublejeu.1381

ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2009

Pagination : 29-40

ISBN : 978-2-84133-341-7

ISSN : 1762-0597

Référence électronique

Floriane Lopez, « *Solaris* de Steven Soderbergh (2002) », *Double jeu* [En ligne], 6 | 2009, mis en ligne le 05 juillet 2018, consulté le 26 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/1381> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/doublejeu.1381>

Double Jeu est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

SOLARIS

DE STEVEN SODERBERGH (2002)

CONTEMPLATION ET VERTIGE DU TEMPS

Au début du film, un homme (Chris Kelvin, interprété par George Clooney) marche dans la rue, se prépare un repas, écoute la détresse des autres hommes et laisse la solitude imprégner le moindre de ses mouvements, tissant une toile grise entre lui et le reste du monde. Mais l'infini sidéral lui livre un message et brise le cours de sa vie ordinaire. Son ami, le professeur Gibarian, sollicite son aide, le suppliant de le rejoindre sur Solaris. Une fois sur place, le psychiatre découvre une station désertée : les derniers survivants s'emmurèrent dans leur cabine et son ami est mort. Dès la première nuit, Chris Kelvin reçoit une étrange visite : des années après sa disparition, sa femme (Rheya) est là, surgie de nulle part. Le protagoniste tente alors de la rejeter dans l'abîme de l'espace mais la jeune femme revient. Après la terreur et la mort renaît l'amour, universel et unique. Impossible, il défie la solitude et la rationalité scientifique.

Inspiré du roman de Stanislas Lem paru en 1961, *Solaris* de Steven Soderbergh (2002) conserve les principales lignes du récit originel en lui conférant une couleur et une lumière nouvelles. La perspective scientifique s'efface au bénéfice de l'histoire d'amour, à peine esquissée par l'auteur polonais. En privilégiant la dimension psychologique, Soderbergh se distingue également du film de Andreï Tarkovski (datant de 1972) et nous propose une version profondément personnelle. Épicentre de la dramaturgie, la planète Solaris forme un écran nébuleux où se projettent les ombres de l'âme humaine. Gravitant autour du noyau de la psyché, le récit est toujours rythmé par des actions, bien sûr (il y a un début, une fin, un devenir du film), mais des actions d'un type particulier, des actions « réminiscentes » dont la définition ordinaire est subvertie. En effet, dans *Solaris*, les actions s'invaginent dans le passé au lieu d'être orientées vers l'avenir, elles sont des images, souvenirs projetés par la planète et n'engagent donc plus un libre arbitre. Le protagoniste devient spectateur de son propre destin :

en retrait de son existence présente, il se perd dans la contemplation, cette dernière définissant à la fois une action et un regard singuliers. Requérant un effort particulier, une ferveur, l'intensité d'une méditation, la contemplation est loin d'être passive (comme l'indique d'ailleurs le suffixe -tion) mais développe une dimension spécifique de l'action, non plus extensive mais intensive. Plus complexe qu'un simple antagonisme, la relation action/contemplation développée par le film n'est pas sans incidence. Elle affecte les choix esthétiques et les structures narratives de l'œuvre, générant un espace-temps singulier et une redéfinition de l'Homme.

UN BOULEVERSEMENT DES NORMES NARRATIVES

Dès les premiers plans, le film se construit autour d'un vide, d'une vacance. Il n'y a rien de particulier à voir. Marqué par la prédominance d'un brun terne, le film installe immédiatement le spectateur dans l'attente, exigeant son attention comme une prémisse essentielle à la contemplation. Expérience du temps s'imprégnant de chaque minute, de chaque seconde, la contemplation recherche le souffle d'une transcendance, au-delà des apparences superficielles.

Immobile, la caméra s'attache au parcours de la pluie sur la fenêtre. Spectacle ordinaire et lancinant d'une dépression qui permet déjà au réalisateur de tracer les grandes lignes de son projet narratif : le récit ne repose pas sur la prévalence dynamique de l'action, réduite à sa forme minimale mais se déploie à partir des spectres et des images du passé.

À des années-lumière du monde concret, seul importe le regard du protagoniste, un regard perdu dans le film immatériel de son passé. Le dos courbé, Chris reste replié dans le mystère de ses pensées. Visuellement, rien ne se passe. Une voix seule retient notre attention, présence fantomatique flottant dans la pièce. Malgré le présent auquel elle se conjugue, cette voix est celle de la réminiscence et des regrets. De fait, le temps semble suspendu, figé, à l'instar du protagoniste.

L'emploi d'une voix subjective, la prostration du personnage tout comme le rythme lent de la séquence permettent dès les premières minutes de présenter les enjeux du film : construire un monde d'images et de fantômes intérieurs qui désarmerait l'action en son sens ordinaire.

En effet, l'action est généralement ancrée dans le présent ; elle tend vers l'avenir, développant une conception dynamique de la temporalité. À contre-courant de cette perspective, le réalisateur privilégie une temporalité paradoxale, fondée non plus sur la succession univoque des instants mais sur leur coalescence. Le temps linéaire se consume au fil des répétitions : chassée dans l'espace, Rheya revient inexorablement et la mort elle-même

se dérobe, déroutée par l'amour de Chris. Après avoir absorbé de l'oxygène liquide, Rheya renaît, amarrée aux souvenirs de son mari.

Au creux de la réminiscence, passé et présent ne se distinguent plus et tissent la trame de l'éternité. Ce phénomène de coïncidence des instants est notamment mis en valeur par un traitement spécifique du son. Une séquence, en particulier, éclaire ce parti-pris. De retour sur Solaris, Rheya fait face à la planète et finit par se perdre dans ses volutes bleues et nébuleuses. La jeune femme devient alors spectatrice de son propre passé, de ce repas entre amis auquel elle participa jadis, absence vague parmi des convives qui l'ennuyaient. La continuité des dialogues traversant alors le cadre spatio-temporel tend à suggérer l'interpénétration des épisodes. Les corps disparaissent, certes, mais les voix demeurent, débordent du temps. En témoignent les paroles de Chris, flottant entre deux espaces, deux temporalités :

Moi j'encaisse tout, tu sais. Tes... tes sautes d'humeur, tes... ton agitation... que tu changes de boulot tous les trois mois... tout ça... Ce que je supporte pas, c'est que tu me fuies. Pourquoi tu fais ça ?

Ces propos soulignent la porosité du présent, contaminé par l'intensité de la réminiscence. Désignant un souvenir très spécifique, cette dernière impose en effet ses images comme une effraction dans le présent. Principal objet de la contemplation, la réminiscence permet ainsi d'éclairer les ambiguïtés de cette dernière, partagée entre action (l'inconscient est matière première des images) et passivité (les images se matérialisent grâce à l'aura énigmatique de la planète).

Solaris est donc le récit d'une impuissance, non pas singulière mais généralisée, excédant la seule existence du protagoniste. En effet, l'accablement de ce dernier n'est pas un fait isolé et touche au contraire le plus grand nombre, ainsi qu'en témoigne le début du film, lors de la séance de thérapie collective. Rassemblés autour du psychiatre, des hommes et des femmes confient leur détresse. Au-delà de leur différence, ils sont hantés par une même souffrance, démultipliant le désarroi du protagoniste. En ce sens, le destin de Chris Kelvin prend sans doute une portée universelle. Oublions un instant la fantasmagorie d'une planète démiurgique, la mort interdite et la résurrection de Rheya. Ne reste plus que la souffrance pétrifiant toute tentative d'action, l'éternité de l'amour contemplé au-delà du temps et les vers de Dylan Thomas¹, cités par les deux protagonistes lors de leur première rencontre.

1. Dylan Thomas, « L'empire de la mort n'aura aucune place », in *Collected Poems 1934-1953*, Londres, Phoenix, 1993, p. 56 : « Et la Mort n'aura pas d'empire / Les cadavres dénudés ne

À travers l'histoire de Chris Kelvin se profile celle de la condition humaine. En ce sens, *Solaris* témoigne des enjeux profonds de la science-fiction. Ainsi, pour un auteur tel que Baudrillard, par exemple, ce genre propose « une projection démesurée du réel »² dont elle ne se différencie pas qualitativement. De même, un auteur tel que Ollivier Dyens envisage la science-fiction comme une mise à nu du réel en affirmant notamment :

Ce genre artistique ne parle pas du futur mais résonne des problèmes, préoccupations et espoirs de son époque. La science-fiction matérialise les angoisses contemporaines, les rend visibles, présentes, vivaces. En les projetant dans un avenir possible, la science-fiction apprivoise les bouleversements de la société³.

En reléguant l'action au second plan de la trame narrative, le réalisateur n'obéit donc nullement à une impulsion gratuite mais s'attache au contraire à mettre en lumière la prévalence du regard au cœur de la modernité. Ainsi, le sociologue David Le Breton évoque-t-il la « dominance du regard »⁴ qu'il considère en outre comme « le sens hégémonique de la modernité »⁵. Corrélativement, les autres sens perdent de leur importance : le monde n'est plus touché, senti, appréhendé dans un corps à corps immédiat mais maintenu à distance, dans un éloignement vécu comme une perte.

PUISSANCE DU REGARD ET ÉMERGENCE DES « NON-LIEUX »⁶

Démultiplié par les écrans omniprésents, le monde perd son caractère d'évidence. L'espace concret s'efface au profit de reflets immatériels. La séance de thérapie collective, par exemple, permet à Soderbergh de mettre en scène un espace sans coordonnées ni corps. Ainsi, dès les premières

formeront plus qu'un / Avec l'homme dans le vent et la lune d'ouest / Quand leurs os blanchiront et partiront en poussière / Ils auront les étoiles au coude et au pied / Même s'ils deviennent fous ils seront raisonnables / Même s'ils sombrent dans la mer, ils se relèveront / Même si les amants se perdent, l'amour restera / Et la mort n'aura pas d'empire. »

2. Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée (Débats), 1981, p. 178.
3. Ollivier Dyens, *La condition inhumaine. Essai sur l'effroi technologique*, Paris, Flammarion, 2007, p. 195.
4. David Le Breton, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, PUF, 2008, p. 162.
5. *Ibid.*
6. D'après le titre d'un ouvrage de Marc Augé : *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil (La librairie du XXI^e siècle), 1992.

secondes, le réalisateur s'attache à renverser nos repères. Le plan ne suit plus une ligne d'horizon imaginaire à hauteur de regard mais paraît écrasé par le plafond filmé en contre-plongée. L'homme n'est plus mesure de l'espace. De fait, baignant dans une lumière froide, le début de la séquence esquisse un univers aseptisé, clinique, où l'homme ne semble plus avoir sa place. Sans repères ni points d'accroche, le plan ne délimite plus un espace structuré par des corps mais une zone abstraite excluant toute possibilité d'action. En effet, la séquence repose exclusivement sur le dialogue, la souffrance s'extériorise de façon verbale mais les corps, eux, restent immobiles. Réunis en cercle, les patients restent sagement assis, figés dans leur détresse.

À cet égard, l'œuvre renverse le partage habituel entre action et contemplation : la première n'incarne plus le noyau essentiel de l'existence humaine et – par effet de résonance – le ressort primordial de la narration. Dans *Solaris*, au contraire, la diégèse gravite autour de l'image, témoignant de la puissance du regard. Ainsi, les immenses verrières construisent un espace diffracté dont la matérialité se perd au fil des reflets démultipliés. Irradiées par la clarté, elles esquissent un écran dont les figurants se seraient échappés, présentant une fiction dont le psychiatre serait l'unique spectateur.

Composé d'une longue série de lucarnes, le plafond confirme lui aussi la prolifération des écrans précipitant la déréliction du réel. Celui-ci n'est plus le « résistant continu »⁷, tel que l'envisage le philosophe Michel Henry. Il perd son caractère d'évidence matérielle et se formule sous un angle problématique. À ce titre, la remarque de la seconde intervenante (« Plus je vois les images et moins ça m'affecte, moins ça me paraît réel ») est essentielle car elle tend à éclairer une possible corrélation entre suprématie du regard, sentiment de déréalisation et difficulté de l'acte.

Marquée par la répétition anaphorique de l'expression « je vois », les propos de la femme mettent en avant la prédominance du regard. Originellement caractérisé par une mise à distance du monde, le regard devenu tout-puissant provoque une réduction esthétique, soit une minoration des autres sens. Le corps n'établit plus de relation directe avec un monde paraissant inaccessible, vécu dans son inépuisable éloignement. Sous l'emprise du regard, l'homme ne parvient plus à habiter le monde, à s'impliquer dans son environnement. À l'origine de cette attitude de repli se cache un traumatisme si violent qu'il ne peut être qu'effleuré : de fait, les « tee-shirts commémoratifs » évoqués par le premier intervenant présupposent un choc originel dont le présent porterait toujours les stigmates. Les attentats du 11 septembre 2001 ont laissé une blessure indélébile au creux

7. Michel Henry, *Philosophie et phénoménologie du corps*, Paris, PUF (Épiméthée), 1965, p. 115.

des consciences qui semblent ne plus avoir de prise sur le réel chargé de menaces. La détresse et l'effroi ont construit des châteaux de verre autour des individus. Déchirée entre deux extrêmes – l'inertie et l'hyperesthésie (« elle explose n'importe quand », avoue le premier patient à propos de sa femme ») – l'action révèle une même impuissance.

ADIEU AU CORPS : LE VOYAGE DE CHRIS

En ce sens, le film de Soderbergh se présente comme un miroir où se reflètent les traits de l'homme contemporain, marqué par l'importance croissante du regard. Amorcé avec la modernité et l'émergence de l'individu, ce mouvement trouve en effet son paroxysme dans les sociétés actuelles, notamment sous l'influence du cinéma. Le regard semble désormais incarner l'alpha et l'oméga de nos existences, dans un monde où s'affiche le pouvoir des technologies audiovisuelles et virtuelles. L'œil devient centre de gravité du corps : l'expérience ne trouve d'intensité qu'*a posteriori*, grâce aux images. Un nouveau rapport au corps se dessine peu à peu, se traduisant par la déliquescence de l'action. Ainsi, Chris Kelvin ne fait pas l'expérience physique de la distance séparant Solaris de la Terre. Son voyage ne dure que le temps d'un rêve, quelques minutes éphémères à peine, vécues simultanément par le protagoniste et le spectateur. Au sommeil du premier fait écho la figure de l'ellipse, tous deux privilégiant une approche synthétique du temps et de l'espace. Dès lors, l'un et l'autre se dessinent sous une forme abstraite : le corps ne constitue plus l'origine primordiale du mouvement. En ce sens, la séquence du voyage repose sur une pulsion désincarnante : l'espace se présente comme un néant de matière. Le ciel est métaphysique, entendu dans son acception la plus stricte comme au-delà des corps matériels : ne subsistent plus que les étoiles évanescentes et la nuit à l'arrière-plan. Ainsi, le vaisseau avance au fil des nébuleuses. Plus qu'un parcours marqué par une tension entre deux lieux, le film met en scène une errance sans départ ni arrivée (l'un comme l'autre sont éludés) inventant sa propre logique. Sans heurts, la dérive du protagoniste lorsqu'il se rend sur Solaris a la couleur et les accents d'un rêve, nourri à la fois par la musique et la lumière bleutée nimbant toute la séquence. La tonalité onirique semble essentielle : à travers elle, le spectateur perçoit l'importance de l'image affranchie du système de causalité et la déliquescence du monde physique qui en est corollaire dans le film. En effet, le corps n'est plus le moteur du mouvement et de l'action, comme le suggèrent notamment les premiers plans dans l'espace, marqués par l'usage d'un fondu enchaîné. Le voyage de Chris Kelvin trouve son origine dans les yeux de Gibarian, l'infini de l'espace naît d'abord dans son regard.

PUissance de Solaris, suprématie de l'Image

Toute action orientée vers l'avenir semble désormais impossible. De ces cendres naît la contemplation portant son regard vers un objet à la fois proche et inaccessible : le passé. L'importance de ce dernier est mise en exergue par la récurrence des flash-back contribuant par ailleurs à éclairer les traits spécifiques de la contemplation. Cette dernière se caractérise ainsi par un vertige de la distance : attiré par une absence qui lui devient familière, l'œil s'exile hors de son quotidien. Dès lors, proche et lointain se troublent dans un processus de réversibilité généralisée. Autour de Solaris se déploie un espace contradictoire : à la fois présente et lointaine, sans lieu ni coordonnées géographiques, la planète projette le spectateur et les personnages dans un ailleurs inaccessible échappant à la rationalité humaine. La contemplation se présente donc comme un excès du regard. Trop lointaine, elle plonge le regard dans un abîme de solitude, mettant le monde hors de sa portée ; trop proche, elle se manifeste sous la forme d'un vampirisme.

Pour mieux comprendre ce phénomène, sans doute faut-il revenir brièvement à l'analyse du vampire par le critique et théoricien Philippe Arnaud :

C'est un revenant au corps, et non un fantôme éthéré ou un démon. Deuxièmement, il sort de sa tombe diurne et sa vie nocturne est dédiée à la succion du sang des mortels, il prolonge par ce moyen son existence posthume⁸.

Bien sûr, l'image ne s'abreuve pas littéralement du sang de l'être charnel ; elle se nourrit en revanche de sa vitalité. L'image s'anime quand l'être vivant se fige, le corps en état de latence spectatorielle. Dès lors, Rheya n'est plus qu'un regard mis en valeur par l'usage du gros plan. Dans le face-à-face entre la jeune femme et son double passé se profile donc un transfert d'énergie et d'intensité. La première semble s'éteindre, happée par l'image ressuscitée. Le passé contemplé s'impose avec une intensité que ne possède pas le présent. Fasciné, le sujet est alors absorbé corps et âme par ce qu'il regarde.

En ce sens, le récit repose non plus sur les actions des personnages mais sur leur passivité, prenant une forme concrète dans le sommeil. Endormi, Chris Kelvin n'est plus qu'un « pantin », selon les termes du professeur Gibarian, entre les mains de Solaris. Ainsi, l'importance de la planète est

8. Philippe Arnaud, *Les Paupières du visible. Écrits de cinéma*, Crisnée, Yellow Now (Côté cinéma), 2001, p. 64.

mise en évidence dès l'arrivée du protagoniste, et ce grâce à la récurrence de plans de plus en plus resserrés : Solaris dévore peu à peu l'écran, plongeant le spectateur au creux de son rêve grâce à ses nuances bleutées.

De même, le rôle de la planète est mis en valeur par l'alternance des plans Chris / Solaris puis Rheya/Solaris. Par le montage, le réalisateur tend ainsi à suggérer le lien profond qui se tisse entre le protagoniste et la planète : en dernière instance, celle-ci est la matrice de ses rêves. Les visions du psychiatre émanent des nébuleuses de Solaris. À l'origine des actes, il n'y a plus la liberté, la volonté d'un individu mais un principe extrinsèque : le regard de l'autre. Cet état de dépendance transparaît notamment dans la panique que montre Rheya lors de sa première apparition sur Solaris, lorsque Chris tente de s'éloigner d'elle. À l'origine de sa détresse, il y a en effet l'intuition confuse de son inconsistance et de sa vanité : Rheya ne peut exister par elle-même. Sa vie tout entière est une illusion nourrie par les rêves de son compagnon, comme le souligne d'ailleurs Gordon en observant avec violence : « C'est un miroir qui reflète une partie de votre esprit. Et c'est vous qui fournissez la formule. »

En fin de compte, son identité est une fiction écrite par les souvenirs de Chris et, dès lors, soumise à ses erreurs, à ses défaillances. Nourrie par la détresse du protagoniste, Solaris tisse un écran immatériel et ambigu : permettant la résurrection du passé, il est également un masque mensonger dissimulant la mort et l'absence derrière des copies inexactes. Dans les volutes bleutées de la planète surgissent ainsi des « souvenirs-écrans » au sens littéral (le passé fait défiler ses images face aux protagonistes) mais aussi au sens psychanalytique. À bien des égards, la présence de Rheya témoigne d'un retour du refoulé, matérialisant les remords du héros. La jeune femme est le fruit d'une mémoire meurtrie qui ne parvient pas à inhumer le passé.

CONTEMPLATION ET TROUBLE DU TEMPS

L'action, entendue comme manifestation d'un libre arbitre engageant son énergie en vue de transformer le monde et le visage du temps, devient donc impossible. Elle persiste néanmoins sous une autre forme, à travers la contemplation. Excédant un antagonisme simpliste, cette dernière génère donc une action pervertie dans sa positivité, une action au carré qui ne se tourne plus vers l'avenir mais se contente de réitérer un drame déjà écrit. À ce titre, la contemplation consacre la mort du temps : prisonnier de la répétition, le présent n'est plus qu'un écho désespéré du passé. L'apparition de Rheya bouleverse radicalement la représentation du temps. L'action,

entendue dans son sens originel, ne réinvente plus le monde mais duplique une situation antérieure. Ainsi, l'absence de rupture, de transition distinctes (notamment lors de la première nuit du protagoniste sur Solaris) tend à suggérer la continuité des baisers. Grâce à la fluidité du montage, l'étreinte de la première rencontre se confond peu à peu avec les retrouvailles des deux amants. En effet, l'usage récurrent de gros plans permet d'effacer les différences pour ne conserver que les ressemblances, la similitude des corps enlacés. Dès lors, le rêve crée son double réel au creux d'un tableau où distances et distinctions s'annulent.

L'espace de la fiction et du fantasme tel que le contemplant les deux amants se dessine sous un jour beaucoup plus concret : il est un ailleurs à jamais emporté par le temps qui se présente pourtant dans une proximité troublante. L'espace simulé nous frappe par une impression de réalité paradoxale. Vision hallucinatoire, il est pourtant peuplé d'objets qui nous sont familiers : des lits, des livres, un salon ou les rayons d'un grand magasin. Le rêve projeté par Solaris ne diffère pas du quotidien le plus ordinaire.

La contemplation se nourrit ainsi de contradictions, d'un décentrage du regard affectant la représentation du corps lui-même. Le corps de Rheya se dédouble, à la fois présente et absente, ici et ailleurs, actrice et spectatrice du drame qui se déploie sous ses yeux. Elle est un être déchiré entre un corps impuissant et une image qui la retient captive. Face à l'écran ébauché par Solaris, le corps de Rheya est mis entre parenthèses, réduit – par l'utilisation récurrente des gros plans – à la seule puissance de son regard. Il devient une forme vacante, virtuelle, suspendue à l'existence qui surgit de la planète. À l'instar du spectateur plongé dans l'obscurité d'une salle cinématographique, la jeune femme se projette dans une image devenue à ses yeux horizon de réalité. Le corps contemplé se présente cette fois-ci comme une évidence dont la matérialité charnelle est soulignée par l'usage prédominant d'une lumière chaude.

Par ailleurs, au contraire de son faux-semblant, la jeune femme dont Solaris projette le passé est encore capable d'agir : elle rit, raconte son enfance, marche sous la pluie, se moque doucement de son mari autant d'actes et d'émotions qui ancrent le personnage dans une réalité concrète. Pour elle, le temps possède un sens et une profondeur qu'ignore son double pétrifié face à l'étrange planète. Un bouleversement s'opère cependant lorsque la jeune femme découvre sa grossesse. Comme pétrifiée par cette nouvelle expérience du temps, Rheya reste prostrée. Toute action semble désormais impossible pour elle et la mort devient sa seule issue. La jeune femme devient alors étrangère à sa propre existence, comme le montre la séquence du repas. De fait, l'utilisation d'un silence à valeur subjective nous fait ressentir l'abîme de solitude qui se creuse soudain autour de Rheya. De celle-ci ne subsiste plus qu'une apparence, une extériorité. La jeune

femme se retire de sa vie et son suicide ne fait en dernière instance qu'entériner un vide, une absence antérieurs. Meurtre du temps, le geste se présente ainsi comme une dénégation absolue de l'action : le suicide est bien un acte, poussé à son paroxysme d'ailleurs, mais il révèle dans le même élan une volonté de néantisation, un renoncement au statut d'actant.

En conclusion, l'action se décline ici au passé, elle ne sculpte aucun visage au temps mais éclaire au contraire la puissance dévastatrice du retour, la répétition continue et inexorable d'un destin déjà scellé. Le sens (entendu dans sa double acception d'orientation et de signification) de l'action s'en trouve perverti. Si bien qu'il ne se passe rien ou presque dans *Solaris*. Soderbergh semble ainsi vérifier l'analyse de Gibarian lorsque celui-ci observe : « Ce ne sont pas d'autres mondes que nous cherchons, ce sont des miroirs. »

L'émerveillement inaugural n'est plus de mise et le ciel – cette immensité tissée de rêves et d'infini – n'existe plus. En ce sens, *Solaris* n'est pas une invitation au voyage. Soderbergh ne décrit pas la découverte euphorique d'un horizon inconnu mais réalise une œuvre-miroir et procède à la mise en abyme des sociétés actuelles.

Le film s'attache donc à « matérialiser nos angoisses »⁹ et « résonne des problèmes de notre époque »¹⁰. Ainsi, un auteur comme Ollivier Dyens considère *Solaris* (l'œuvre romanesque de Stanislas Lem, mais son analyse reste pertinente concernant le film de Soderbergh) comme une métaphore éclairant notre propre situation. De fait, à l'instar de Chris Kelvin ou Rheyra, « nous nous retrouvons devant un monde qui ne répond pas, qui n'entend pas, qui n'écoute pas et ne fait que nous renvoyer à nos propres questions, nos propres fantômes, nos propres énigmes »¹¹, prisonniers d'un univers informatique qui, à l'instar de *Solaris*, « dépasse l'entendement biologique »¹².

Au cœur de *Solaris* et de nos sociétés actuelles, l'auteur relève un assèchement des sens : perdu dans un espace dématérialisé où « Ailleurs commence ici »¹³, l'homme perd son identité biologique : l'*homo faber* s'efface au profit d'un *homo mirans*. De toute évidence, le cinéma n'est pas étranger à cette mutation. Relayé par la simulation virtuelle, il pose les bases d'une nouvelle esthésie fondée sur l'omnipotence du regard se substituant au mouvement et à l'action. L'homme moderne s'implique de moins en

9. Ollivier Dyens, *La Condition inhumaine...*, p. 195.

10. *Ibid.*

11. *Ibid.*, p. 186.

12. *Ibid.*

13. D'après le titre d'un ouvrage de Paul Virilio : *Ville-panique. Ailleurs commence ici*, Paris, Galilée (Esprit critique), 2004.

moins dans un réel chargé d'angoisses qu'il ne parvient plus à déchiffrer. Grâce au cinéma, il déserte son corps trop humain et rejoint un lointain à portée de ses yeux. Il s'agit bien ici de contemplation, c'est-à-dire d'un regard sans réserve ni distance, détaché de toute matérialité corporelle. Le corps n'en sort pas indemne. Ainsi, dans *Solaris*, les personnages – et plus particulièrement Rheya – perdent leur caractère d'évidence, leur être biologique ne constituant plus un critère suffisant. Image fantasmée hors du temps et de l'espace, Rheya ne se définit plus comme sujet capable d'actions autonomes. Bien sûr, la jeune femme peut encore sentir, parler, pleurer, comme le fait remarquer avec véhémence Kelvin ; elle n'en demeure pas moins un simulacre, soit l'image dégradée d'un original, dupliquant un être disparu sans en restituer l'essence. En ce sens, Rheya éclaire sans doute un au-delà possible de l'humanité. Chacun de ses gestes devient aveu d'impuissance. Privée du temps et de la mort comme horizon final, l'action véritable se consume, en même temps que l'espoir.

FLORIANE LOPEZ
UNIVERSITÉ DE CAEN BASSE-NORMANDIE