

L'ESSAI, FORME DE L'ENTRE-DEUX

par
Diane Arnaud

APPROCHES DE L'ESSAI FILMIQUE

La proposition de l'essai comme forme de l'entre-deux se rapproche à première vue de la notion définie par Raymond Bellour. « L'entre-images » constitue un domaine d'étude et d'expérience, une mise en perspective historique du cinéma par rapport aux liens tissés avec la vidéo depuis près de vingt ans, éclairant d'un œil nouveau l'empreinte photographique, l'encadrement pictural et le souvenir poétique sur la fabrication filmique des images. « L'entre-images est ainsi (virtuellement) l'espace de tous les passages. Un lieu, physique et mental, multiple. À la fois très visible et secrètement immergé dans les œuvres remodelant notre corps intérieur pour lui prescrire de nouvelles positions, il opère entre les images, au sens très général et toujours singulier du terme. Flottant entre deux photogrammes comme entre deux écrans, entre deux épaisseurs de matière comme entre deux vitesses, il est peu assignable : il est la variation et la dispersion même. »¹

L'analyse sera ici recentrée sur le cinéma d'Alexandre Sokourov pour esquisser la poétique de ses essais filmiques en relation avec la saisie du

1. Raymond Bellour, *L'Entre-images*, Paris, La Différence, coll. « Les essais », p. 14 de la préface (janvier 1990), Nouvelle édition revue et corrigée, 2002.

mouvement à l'œuvre, quand celui-ci s'entrelace avec les autres arts de la représentation. La création d'un espace intermédiaire intervient, de fait, dans la réception signifiante de l'œuvre cinématographique, entre interprétation et interrogation. La réflexion sur le « cinéma à l'essai » permet de dévoiler cet « espace interrogatif » déplié ou déployé par l'œuvre¹, pour reprendre l'éclairage de Suzanne Liandrat-Guigues et de Jean-Louis Leutrat sur la pensée du cinéma. Notre hypothèse relative à l'essai cinématographique consiste justement à le définir par la façon « dont il induit le spectateur à penser », à s'interroger donc. La poétique de l'essai s'associe à une esthétique de l'entre-deux qui crée un espace-temps de liaison face aux écarts creusés par les images-sons filmiques avec les mots de l'histoire, les captures de photographies et les surgissements de peintures.

Il faudrait, dans une approche plus philosophique de l'entre-images, dégager la perspective lyotardienne de la figure, comme possible « matrice » de cette forme de l'entre-deux², qui ouvre le discours sur les images selon l'économie du désir et le « différend » de l'art³. Cet approfondissement théorique apparaît d'autant plus lié au risque de l'essai, ainsi approché, que nous entendons « la théorie du figural [à la suite de Jean-Louis Déotte] comme cette différence qui peut traverser le visible ou le textuel en tant qu'ils ne sont pas seulement constitués d'oppositions (le figural c'est la différence, différente de l'opposition) »⁴. Pour le philo-

1. Suzanne Liandrat-Guigues et Jean-Louis Leutrat, *Penser le cinéma*, Paris, Klincksieck, 2001, p. 93. Les auteurs précisent : « L'interprétation s'inscrit dans une logique du Même, alors que l'interrogation s'inscrit dans une logique de l'un et de l'autre. Interroger absolument, c'est penser dans l'œuvre et avec. [...] Il y a une dimension interprétative de l'interrogation aussitôt compensée par une dimension interrogative de l'interprétation. », p. 94.

2. Nous nous référons implicitement à la distinction de Jean-François Lyotard entre la « figure-image », la « figure-forme » et la « figure-matrice », dans son explication des « Connivences du désir avec le figural », *Discours, Figure*, Paris, Klincksieck, 1971, p. 271.

3. Voir à ce sujet l'article de Christine Buci-Glucksmann, « Le différend de l'art », in *Jean-François Lyotard, L'exercice du différend*, [sous la direction de Dolorès Lyotard, Jean-Claude Milner, Gérard Sfez], P.U.F. / Librairie du Collège international de philosophie, 2001 : « Il y a comme un destin de la figure [en italique] qui la rend de plus en plus rythmique et abstraite. Figure-image, figure-forme, figure-matrice, cette triplicité jalonne une théorie de l'art et de la peinture, où la triade image/forme/matrice définit un signe visuel irréductible au signe linguistique. C'est pourquoi la différence de l'art n'est pas lisible. On peut « l'entre-apercevoir », et aller jusqu'à cette limite propre à Klee, où une matrice invisible, et non un modèle, institue l'œuvre à partir d'une scène qui touche au refoulement originaire. », pp. 158-159.

4. Jean-Louis Déotte, « Jean-François Lyotard : une esthétique du disparaître. La notion de surface d'inscription », in *Jean-François Lyotard, op. cit.*, p. 213.

L'essai et le cinéma

sophe, le figural consacré par Lyotard n'est autre que le désir de défaire les modes épiques d'écriture sur des « surfaces d'inscription ». La figure signifierait ainsi un « avant-coup » dans la logique d'une historicité des formes. Lyotard lui-même, dans *Le Post-moderne expliqué aux enfants*, qualifie explicitement « l'essai (Montaigne) » de « post-moderne »¹, en soulignant le dérèglement anticipé par ce mode de représentation historique de l'imprésentable (esthétique moderne). « Un artiste, un écrivain post-moderne est dans la situation d'un philosophe : le texte qu'il écrit, l'œuvre qu'il accomplit ne sont pas en principe gouvernés par des règles déjà établies, et ils ne peuvent pas être jugés au moyen d'un jugement déterminant, par l'application à ce texte, à cette œuvre, de catégories connues. Ces règles et ces catégories [nouvelles] sont ce que l'œuvre ou le texte recherche. L'artiste et l'écrivain travaillent donc sans règles, et pour établir les règles de ce qui aura été fait. »

Au temps historique paradoxal de l'œuvre postmoderne (trop tard et trop tôt, futur antérieur), correspondent dans l'essai filmique des transgressions spatiales sur les « surfaces d'inscription ». Les formes de l'entre-deux (documentaire et fiction, cinéma et photographie, cinéma et peinture) soulignent les dimensions de l'espace de réception induit par les essais filmiques de Sokourov : travail de mémoire après coup face aux traumatismes de l'histoire, d'une part, et mode de clôture de l'espace représenté par le dévoilement d'un fond imageant à travers les vues embrumées et ombrées de son cinéma², d'autre part.

CHOIX D'ESSAI DANS LE CINÉMA D'ALEXANDRE SOKOUROV

L'essai chez Sokourov, qui se définit selon un fantasme originaire, après coup, sera plus spécifiquement étudié à travers la relation du

1. Selon Jean-François Lyotard, « le postmoderne serait ce qui dans le moderne allègue l'imprésentable dans la présentation elle-même ; ce qui se refuse à la consolation des bonnes formes, au consentement d'un goût qui permettrait d'éprouver en commun la nostalgie de l'impossible ; ce qui s'enquiert de présentations nouvelles, non pour en jouir, mais pour mieux faire sentir qu'il y a de l'imprésentable » (p. 31), in *Le Post-moderne expliqué aux enfants. Correspondance (1982-1985)*, Paris, Éditions Galilée, 1988.

2. Voir à ce propos la série d'articles consacrés à *Élégie de la traversée* (2001) d'Alexandre Sokourov dans *L'Ombre de l'image* [sous la direction de Murielle Gagnebin], Seyssel, Champ Vallon, 2002.

remaniement photographique. Ce questionnement s'enracine dans la première tentative filmique¹ du cinéaste russe, *La Voix solitaire de l'homme*. L'œuvre, essayée au fil de cette proposition, a déjà pour particularité d'être une adaptation littéraire d'une nouvelle d'Andreï Platonov, *La Rivière Potoudagne* (1937), qui raconte le trajet d'un homme, Nikita, revenant dans son village natal, dans la maison de son père, après la guerre civile russe, en 1920. La reprise de la ligne narrative (l'histoire d'amour contrariée avec Liouba, la fuite dans un « bouge » de l'inhumanité, le dénouement en forme d'interrogation existentielle) ne saurait seule définir l'entreprise créatrice de cette œuvre de fin d'étude, premier essai sokourovien, film qui devait faire vingt minutes, et qui a la durée d'un long-métrage.

Ce choix peut surprendre devant le commentaire attendu sur les élégies, essais filmiques, entre-deux entre le documentaire et la fiction, cycle inachevé, éternel chagrin, commencé dans l'ombre depuis le début des années 1980 alors que le cinéaste subissait la censure du régime soviétique. Les propos généraux de l'introduction qui ont replacé l'essai dans le contexte post-moderne de la figure, et de l'entre-images, motivent ce choix de départ. L'essai sokourovien est né de l'interdit. Sa première œuvre, réalisée au cours de l'année 1977 à l'Institut supérieur du Cinéma de Moscou (VGIK), a été refusée et il a dû cacher les bobines sous le lit, d'après la légende, pour empêcher qu'elles ne soient détruites. L'artiste a alors tourné sur des fins de bobines récupérées dans des laboratoires, élaborant ses films dans la clandestinité pendant dix années de purgatoire, sachant que ces œuvres ne pourraient être vues, tout au moins jusqu'à la *perestroïka*. Le difficile accès à sa création, au-delà de ces considérations politiques, provient également des contradictions apparentes de sa filmographie monumentale et protéiforme. Il est de bon ton d'opposer l'inspiration artistique du cinéma de Sokourov auprès des grands maîtres de la littérature (Platonov, Flaubert, Shaw, Dostoïevski...), de la musique (Mahler, Glinka...), de la peinture (toiles de paysage de Friedrich, caprices architecturaux de Hubert Robert...) – nostalgie culturelle

1. Dans quelle mesure la notion d'essai se détache-t-elle d'une première fois, entre dérèglement et assimilation, d'un travail sur le fantasme des origines, d'une remontée infinie et illusoire à toute quête de sens informée par les images ? L'intervention de Guy Fihman a clairement élucidé ce questionnement avec les essais expérimentaux du cinéma, *supra* pp. 41-47.

L'essai et le cinéma

trop facilement qualifiée de réactionnaire – à l'avant-gardisme décrété du traitement formaliste de l'image (cristallisation du temps, exaltation de la surface). Ce type d'approche ne rend pas compte de l'étonnante unité qui traverse ses œuvres sans en effacer la singulière énigme, une unité à chercher du côté de l'essai.

La Voix solitaire de l'homme (1977-1978), film antérieur au cycle des élégies, dévoile comment le cinéma de Sokourov aura pris la forme d'un entre-deux (entre documentaire et fiction, entre cinéma et photographie) par ses glissements d'images d'archives et ses surgissements de photos de famille.

CHEMINEMENT DE L'ŒUVRE ENTRE LE DOCUMENTAIRE ET LA FICTION

Le générique du film, encadré par deux images noires et tendu par les sonorités languissantes des instruments à cordes, sensibilise d'emblée au mode d'adaptation à la fois élastique et polyphonique des mots du récit, celui d'un homme que la guerre a rendu impuissant au bonheur. Les premiers plans bleutés par une colorisation uniforme présentent des vues documentaires, documents d'archives défilant à un rythme ralenti et montés en surimpression : composition de la mer, activité des travailleurs dans une zone portuaire, insistance sur les motifs circulaires de la roue annonçant les mouvements rotatifs dans le maniement des machines sur les images d'usine à venir. Puis, sans se détacher du bleu initial d'une Histoire imprécise, le motif littéraire fait image. Le retour de Nikita marchant dans l'étendue du paysage se comprend dans un plan large et légèrement mouvant accompagnant imperceptiblement la démarche de cette sombre figurine, qui quitte le sentier battu pour sortir des limites du visible, laissant le champ vide. Apparaît alors le premier carton du film, où s'inscrivent en lettres cyrilliques bleutées sur fond noir le titre de l'œuvre et son principe d'engendrement, « d'après les motifs des œuvres de Platonov »¹.

1. Quinze ans plus tard, à l'occasion des pages tournées du générique de *Pages cachées*, nous retrouvons mentionné à même le support d'inscription, page blanche plein cadre, le manifeste du principe d'adaptation : « inspiré des motifs de la littérature russe du XIX^e siècle ».

Le cheminement du héros, entre les titres du hors-cadre, se découvre après une deuxième sortie du champ, à la lumière naturelle, dans une nature éblouissante qui le décadre, la tête hors d'atteinte. Et le voilà qui ressurgit en gros plan, les paupières baissées, la chevelure ondulée, auréolée de la lueur du contre-jour, et décoiffée par le vent. L'animation introductive, qui consacre déjà une vision les yeux fermés, peut faire penser à un négatif audiovisuel des premières images-sons de *L'arche russe* : parole du sujet-narrateur, voix de Sokourov lui-même, condamné à l'invisibilité, commentant le noir ambiant « J'ouvre les yeux et je ne vois rien. [...] Je ne me souviens de rien ». Il faudrait par ailleurs revenir sur l'avènement de cette voix dans sa dernière création projetée en salles, au plus près des toiles, relevant le pouvoir visionnaire de l'*ekphrasis* à la suite d'Hermogène et de Philostrate entre une parole qui montre et une peinture qui parle. Dans la première œuvre, l'essai se tisse, se joue, s'éprouve dans une interrogation encore muette des temps de la vue filmée. Le retour du combattant dans des plans-tableaux du paysage verdoyant, aux confins d'une aridité fantastique, est confronté aux vues documentaires des ouvriers peu à peu singularisés par des visages profilés et par des torsos en mouvement.

Après l'image noire qui clôt le générique, la première séquence du film consacre le « saut »¹ dans la fiction par la déambulation de Nikita à travers sa ville natale longeant les bâtiments en piteux état. L'introduction d'un personnage mystérieux et étranger à l'univers littéraire, un religieux de noir vêtu, en mouvement/montage parallèles, impose une certaine inquiétude, entre incertitude et pressentiment, à l'occupation de l'espace représenté dans cette adaptation de Sokourov. Cet effet de dédoublement des visages et des trajectoires redonne lieu à un montage d'images d'archives précédemment annoncé, celui d'un travail en usine auprès de machines où les plans surimpressionnés de bustes nus de plus en plus serrés épousent la répétition mécanique d'un labeur éprouvant. Puis, une fois ces documents de travail glissés, le héros et le moine quittent le plan de l'architecture. À travers ces

1. Le dernier plan, étrange affaire visuelle qui clôt le générique avant le noir, dévoile la frontière entre verdure et désert aux abords de la ville natale. Le héros, au sommet du terrain rocaillieux, jette ses habits dans une dépression géographique et y effectue un saut à la hauteur de son retour.

L'essai et le cinéma

premières images, l'hétérogénéité du visible¹, entre « documents d'archives » (activité de travailleurs dans une zone portuaire et à l'usine) et « vues fictionnelles » (tantôt bleutées, tantôt orangées, tantôt en lumière naturelle), impose une donnée double du filmique aux yeux du spectateur.

Nous nous intéressons à la forme de l'entre-deux entre le documentaire et la fiction dans le premier essai de Sokourov, tout en sachant que la distinction s'avère justement discutable à l'âge esthétique. Selon la proposition théorique de Jacques Rancière, la révolution esthétique² induit un « régime d'indistinction tendancielle entre la raison des agencements descriptifs et narratifs de la fiction et ceux de la description et de l'interprétation des phénomènes du monde historique et social. »³ La fiction à l'âge esthétique a brouillé la frontière entre « raison des faits » et « raison de la fiction » à la faveur d'une « histoire poétique » révoquant la ligne de partage entre le petit et le grand h, entre le singulier et le pluriel. Ce régime d'indistinction caractérise l'écriture visuelle de l'adaptation littéraire tentée par Sokourov. Le recours aux documents, en ouverture et en fermeture du récit, mais également à l'occasion, nous allons y venir, de la fuite de Nikita, correspond ainsi à un entrelacement entre l'Histoire d'une Révolution et l'histoire intime d'un cœur à découvert face à l'impuissance et à la misère. D'après le philosophe, le cinéma « porte à sa plus haute puissance » cette articulation entre témoignage et fiction par la possibilité d'une inscription contiguë de traces poétiques et d'empreintes réalistes tissant la vérité des faits racontés ici en images. Il précise d'ailleurs que le cinéma « documentaire », en référence au *Tombeau d'Alexandre* de Chris Marker, déploie une « invention fictionnelle » supérieure au cinéma de « fiction ». Étant donné la convergence de sa pensée avec la question cinématographique posée, il paraît tentant de substituer le

1. Nous passons sous silence l'étude de l'animation sonore des vues documentaires qu'il serait intéressant de développer pour en comprendre les échos et les résonances dans le parcours du héros.

2. Jacques Rancière donne une conception particulière à l'esthétique : « Non pas la théorie de l'art en général ou une théorie de l'art qui le renverrait à ses effets sur la sensibilité, mais un régime spécifique d'identification et de pensée des arts : un mode d'articulation entre des manières de faire, des formes de visibilité de ces manières de faire, et des modes de pensabilité de leurs rapports. », in *Le Partage du sensible, esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 10.

3. *Ibid.*, p. 58.

terme cinéma « documentaire », tel qu'il le définit comme paradigme d'une « fictionnalité propre à l'âge esthétique », par celui de cinéma « d'essai », de façon à qualifier le régime visuel du récit en images dans l'adaptation littéraire du cinéaste russe, diplômé de la Faculté d'Histoire de Gorki en 1974.

GLISSEMENTS DES IMAGES D'ARCHIVES
DANS LA MÉMOIRE DES VUES FILMÉES

Au cœur de cette *Voix solitaire de l'homme* sur fond d'Histoire russe, et de solitude universelle, le montage de documents d'archives du début du siècle dernier ponctuant le parcours de Nikita se risque à des effets d'indifférence trouble avec la présentation de vues du tournage. Les données visuelles « documentaires » – teinte bleutée, vitesse de défilement caractéristiques – contaminent les images du récit platonovien. Nous nous référons ici plus précisément à la succession de plans qui prend place suite au départ de Nikita, vu de dos face au paysage dans une luminosité printanière, après le passage douloureux et peu fécond de l'hiver, saison du mariage non consommé avec Liouba, jusqu'à sa découverte dans la boue par les deux gérants du marché de Kantémirovka¹, le faubourg commerçant proche de sa ville natale. Le sens de l'arrivée se véhicule dans le film par le biais de documents d'archives toujours bleutés : répétition du premier plan de la mer avec le bercement des vagues, puis des vues fixes de la foule groupée en masse autour de tramways dans les rues d'une ville sans doute autre et anachronique, enfin quelques inserts sur les têtes de passagers de dos, surimpressionnés et plongés dans l'animation urbaine sonore.

Puis la scène dite du « trou » se précise. Nous découvrons monté cut un plan qui reprend les caractéristiques mentionnées ci-dessus (colorisation, ralenti, parole muette, insignifiance des détails du quotidien), mais dont la plus grande définition du grain, l'ampleur chorégraphiée des mouvements d'appareil suivant la démarche d'un homme à casquette le long d'un escalier extérieur dans un lieu difficilement recon-

1. Cette information dénominative est extraite de la nouvelle de Platonov puisque l'adaptation de Sokourov prend soin d'effacer toute indication spatio-temporelle.

L'essai et le cinéma

naissable (identification après-coup comme l'arrière-cour d'une halle du marché) désignent une autre marque temporelle à l'enregistrement du visible. De plus la scénographie filmique (cadrage inaugural avec ouverture centrale du bâtiment intérieur sur l'escalier extérieur qui dessine un effet-rampe) impose une théâtralisation de l'événement à venir, orchestrée par des irrptions sonores fracassantes. L'homme à casquette vêtu d'un long manteau et sa femme corpulente coiffée d'un fichu, manipulant avec une étrange délicatesse des vieux chiffons, à moins qu'il ne s'agisse de peaux animales bouillies, se meuvent tous deux au ralenti, délaissant leur occupation ménagère pour s'approcher de la fosse à l'extérieur. Ils réveillent à coups de bâton un corps inerte enfoui dans la terre boueuse. Nikita déplace son visage avec la lenteur et la terreur de circonstance. Après avoir fui, il tombe dans le trou de l'oubli, celui d'un travail forcené pour les gérants du marché. Il balaiera désormais les ordures mondaines à leur place. Suite à cette découverte du héros déchu se produit une possible confusion de la perception jouant sur la mémoire du spectateur.

Une douce musique signale un changement de tonalité. Le visage de profil de la femme à fichu fait une entrée magistrale dans le plan, proposant un raccord regard improbable avec la vue de Nikita balayant tête baissé. En surimpression, elle meut son corps imposant dans la profondeur du lieu, initiant à même les lattes de bois, avec la pesanteur irréaliste d'une créature de dessin animé, une danse pour l'homme à casquette assis sur une chaise. Les protagonistes apparaissent sous la halle comme si leur réel avait été singulièrement altéré dans les images antérieures. Ce plan fixe de la danse semble irradier une lumière documentaire, et exhale, par sa luminosité passée, le temps de la poussière, possible *arkhê* de ces passages d'images. La croyance, mais peut-être n'est-ce qu'une « hallucination » personnelle, m'a traversé l'esprit, lors de la première projection, que ce plan n'était autre qu'un « document d'archives » ayant servi de « matrice » à l'élaboration des plans précédents dans la recreation des personnages fictifs et le prolongement du décor du marché par la scénographie filmique précédemment relevée. Cette vision, qui ne s'est pas totalement effacée même après enquête, a enfoui une indistinction entre deux origines temporelles de l'image fabriquée. L'interrogation du moment historique de tournage, sans aller jusqu'à l'indécidabilité, implique la

mémoire du spectateur dans le remaniement de la création, projetant une « puissance de possibilité imageante dans les documents du passé » de façon à construire les enjeux de la fiction, à penser le mouvement de cette *voix solitaire* entre fabrication et saisie fictives.

L'espace intermédiaire, « l'espace interrogatif » auquel nous nous référons en introduction pour *Penser le cinéma* nous plongerait-il dans la confusion, renvoyant encore une fois le post-modernisme à l'art de la brouille et au deuil impossible ? Cet entrelacement des images mobilise plutôt le souvenir du spectateur dans la variation des écarts entre répétition et récréation du même, mettant ainsi sa mémoire à l'essai pour saisir les principes d'engendrement du film. Il est utile de rappeler à cet effet la reprise du tout premier plan marin du générique qui annonce le montage de l'arrivée à Kantémirovka et la scène du « trou », aboutissant à de possibles retournements dans le discernement analytique de la vue filmée à partir d'un entre-deux entre archive et fiction. Giorgio Agamben, dans son article sur « Le cinéma de Guy Debord », définit la répétition et l'arrêt comme conditions de possibilité du cinéma. « Répéter une chose, c'est la rendre à nouveau possible. C'est là que réside la proximité entre la répétition et la mémoire. »¹ La « modélisation du réel en possible, et du possible en réel », par le déjà-vu ou par le souvenu, devient par ce biais une puissance du septième art. Le cinéma qu'il défend à travers ses exemples (Debord, Godard) et qu'il situe dans cette « zone d'indécidabilité entre le réel et le possible » fait tendre l'acte de création vers un acte de pensée, « car la pensée se définit avant tout par sa capacité de dé-créer le réel ». Les propos d'Agamben, qui dévoilent des données essentielles de l'essai, nous font réfléchir à ce plan de l'entre-deux qui s'expose chez Sokourov en tant qu'image du passé, dépassée, repassée. Laisse-t-il apparaître pour autant ce « sans-image » qui est, comme disait Benjamin, « le refuge de toute image »² ? Le mode de réception « brouillé » entre images documentaires et images fictionnelles dans le premier essai sokourovien atteste davantage un pouvoir de « sous-

1. Giorgio Agamben, « Le cinéma de Guy Debord », *Image et mémoire*, Éditions Hoëbeke, 1998, p. 70.

2. *Ibid.*, p. 76. Agamben pose cette condition pour différencier parmi les images qui se donnent à voir celles qu'il rattache à la puissance du cinéma et celles qui relèvent de l'obscénité publicitaire.

L'essai et le cinéma

venir » du visible, pour reprendre la proposition de Suzanne Liandrat-Guigues dans sa poétique historique du geste godardien, qu'il ne révèle ce « sans-image » dans l'image. L'essai, dans « la différence, différente de l'opposition » qu'il accuse pour mieux la faire disparaître entre scène de l'écriture et scène filmique, provoque ainsi un travail de remémoration, associant l'effacement/recouvrement des traces sur un « bloc magique »¹ d'inscription à profondeur variable. Le glissement entre document d'archives et vue du tournage, à la faveur de phénomènes de répétition et d'effets d'indécidabilité, a conduit à formuler une pensée rétroactive selon laquelle les plans de chute et d'oubli du héros dans le « trou » (insignifiance absolue du récit platonovien) furent créés à partir d'une matrice d'images déjà tournées.

SURGISSEMENTS PHOTOGRAPHIQUES ET EFFEUILLEMENT DU SOUVENIR

Nous nous approchons d'une forme de l'entre-deux entre cinéma et photographie, touchant à la dimension psychique du remaniement face au souvenir traumatique (perte, déchéance) afin de contrer l'impuissance. L'effeuillage de la mémoire se retrouve justement imagé dans *La Voix solitaire de l'homme* par le biais de glissements photographiques qui adviennent à deux reprises, montés par blocs, interrompant la longue séquence, scène supposée de retrouvailles, dans la chambre de Liouba où les deux jeunes gens peinent à se retrouver dans le même plan. Nous ne pouvons pas développer ici la scénographie d'une tentative de rapprochement amoureux où le contact fait défaut, tant le poids de la guerre et de la famine œuvre à la séparation des corps dans l'espace scénique. La discussion embarrassée entre les deux futurs époux se résume aux nouvelles de la famille de la jeune fille : des morts et des abandons. Le premier surgissement de photographies

1. Sigmund Freud, *Résultats, Idées, Problèmes, II*, « Note sur le bloc magique » (1925), Paris, P.U.F., 1985 : « Ainsi, le bloc magique ne fournit-il pas seulement une surface réceptrice toujours utilisable comme le tableau d'ardoise mais aussi des traces durables de l'inscription comme un bloc-note ordinaire. » (p. 122) « Il y a une capacité indéfinie de recevoir des perceptions toujours nouvelles et pourtant il en fournit des traces mnésiques durables, même si elles ne sont pas inaltérables. » (p. 120).

a lieu après une image noire montée cut sur la vue de Liouba dans le présent de sa chambre, allongée sur le lit, essayant de dormir pour oublier la faim, sous le regard attentif de Nikita, assis sur une chaise et à peine visible. Ce défilement d'images fixes plein-cadre se clôt par une image noire et le spectateur se retrouve « sur scène » face au reflet du héros sur la porte de l'armoire située à côté du lit de Liouba, initiant un jeu de surprise-méprise spéculaire. L'origine du souvenir se voudrait partagée par tous les regards pensifs ainsi réfléchis.

Nous rendons compte plus précisément de la complexité du montage propre au second glissement photographique, qui survient après une « scène-souvenir », elle-même placée par l'essai de Sokourov « à l'intérieur » de la séquence de la chambre. Cette anamnèse en creux de l'espace représenté, entre deux images noires comme pour la première série de photos de famille, évoque la première rencontre de Liouba et Nikita, qui eut lieu dans une autre pièce de la maison, avant la guerre, quand le père, simple menuisier de condition modeste, tentait de faire la cour à la mère de Liouba, une institutrice érudite et intimidante. L'intrusion du passé se comprend par les yeux du héros qui regarde, dans un plan encadrant cette scène, à travers l'embrasement d'une porte, la toute jeune fille tourner les pages d'un album de photographies. Signalons que dans la nouvelle de Platonov elle était occupée à lire, plus studieuse et moins pensive que la Liouba de cinéma. À la fin de ce souvenir filmé, l'image floue laisse place à un insert de couverture gravée, *parergon* au second glissement de photographies. Ces images se détachent de la « scène-souvenir » par un effet plus marqué d'album photographique ré-approprié par les mouvements du cinéma. Les vues en noir et blanc, que nous datons de la fin du XIX^e siècle, voire du début du XX^e (tantôt des photos de femmes posant, tantôt des photos d'hommes en uniforme sur les bancs d'une école militaire ou dans l'exercice de leur fonction), connaissent ainsi des encadrements variables ponctués par une musique inattendue : double-page de l'album, apparition plein-cadre, jusqu'au détail fixe ou mobile.

Les traces du passé s'enchaînent selon différentes subjectivités possibles, sous différentes formes (« scène-souvenir », « album photographique filmé ») et s'enchâssent dans le présent « troué » de l'espace scénique, scellant une union impossible de Liouba et de Nikita après les traumatismes de l'histoire remaniés visuellement. Les pages de

L'essai et le cinéma

photos (plein cadre ou surcadrées par le fond noir) nous apparaissent, au fond, tournées par le montage filmique et par le double mouvement de recadrage (axial et latéral), écrivant une pensée du temps de l'image qui associe le spectateur à l'élaboration d'un deuil familial. *La Chambre claire* de Roland Barthes, dans sa recherche d'une ressemblance à sa mère morte, a noyé la photographie dans la mélancolie du « ça a été » qui ne sera plus. Sans reconnaître les visages qui surgissent en surimpression dans l'essai sokourovien, nous saisissons un sens commun de la perte.

Les glissements de documents d'archives personnelles ou publiques opèrent de façon à conserver la mémoire des ancêtres, mais aussi à renouer les fils de l'histoire, à dépasser le temps mort par un travail d'effeuillage des images. La problématique de la capture photographique a souvent été éclairée par le processus conservateur de l'incorporation, explicité par Maria Torok et Nicolas Abraham dans leurs écrits sur la crypte¹. Les photographies gèlent « artificiellement » les souvenirs, de façon à les « encrypter » pour prolonger un lien mélancolique avec la représentation du proche décédé quand l'introjection de l'objet perdu s'avère impensable. Les cryptes du souvenir dans *La Voix solitaire de l'homme* creusent la profondeur entre image et mémoire, en permettant un travail d'assimilation psychique du spectateur à travers les formes de l'entre-deux : d'une part, l'image fictionnelle recrée à l'image du documentaire et, d'autre part, l'album photographique dévoilé par le film. Les photographies, perméables aux fantasmes de dépression et à leur dépassement, sont montées en tant qu'album filmique, détournées par le mouvement des images passantes (apparition en surimpression, lecture en volets, zoom) de façon à dévisager le temps. Rien ne nous est dit sur ces visages si ce n'est qu'ils font œuvre de passage et de hantise, tels des fantômes.

L'essai, forme de l'entre-deux, dans l'entrelacement filmique des documents d'archives et des photographies, consacre à la fois un enfer-

1. Maria Torok et Nicolas Abraham, *L'Écorce et le noyau*, Paris, Aubier-Flammarion, 1978. Cette référence a été mise en lumière dans la *Vie des fantômes* de Jean-Louis Leutrat pour éclairer le « fantastique du cinéma ».

Diane Arnaud

mement dans le « sous-venir » d'images et une élaboration psychique après coup. Cette approche nous a familiarisés avec une pensée du remaniement possible face au traumatisme de la perte et au temps de la mélancolie. La nostalgie artistique et historique des essais de Sokourov, marquée par « l'histoire poétique » (Rancière), induit un travail sur la durée des images captivantes agencées dans une construction constamment renouvelée du glissement et du surgissement. Les deux dernières élégies, *Élégie orientale* (1996) et *Élégie de la traversée* (2001), suivent le parcours du cinéaste, sous la forme d'un rêve japonais ou d'un voyage à travers toiles, à la rencontre de témoignages, à la hauteur d'une image déclarée « originaire » et travaillée du côté du fantomatique. L'évolution de l'œuvre sokourovienne tendrait ainsi à privilégier un entre-deux entre vues filmiques et apparitions picturales dévoilant la profondeur imagée de la mémoire. L'essai chez Sokourov est visiblement une forme à suivre.