

## Du grotesque au sublime

François Albera

---

Number 124, Fall 2005

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/5180ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this review

Albera, F. (2005). Review of [Du grotesque au sublime]. *24 images*, (124), 10–11.

# Rétrospective Alexandre Sokourov

## Du grotesque au sublime

par François Albera

À l'occasion de la rétrospective complète de l'œuvre du cinéaste russe Alexandre Sokourov présentée du 15 octobre au 9 décembre par la Cinémathèque québécoise et le Festival du nouveau cinéma, nous publions ce texte de François Albera, professeur d'histoire et esthétique du cinéma de l'Université de Lausanne en Suisse et spécialiste du cinéma soviétique des années 1920. Il travaille présentement à un ouvrage sur l'œuvre de Sokourov.

**E**n URSS à la suite de l'aggiornamento de 1986 où l'Union des cinéastes, avec l'aval de Gorbatchev, renversa la direction en place et remit en question la toute-puissance du Goskino, la « prise de pouvoir » des cinéastes accéda à un appareil de production délabré – dont l'État se désengageait puis qu'il délaissa – et consuma rapidement des avoirs créant l'illusion d'une création libérée des « carcans » alors qu'elle était vouée à l'asphyxie.

Le moindre des paradoxes n'est-il pas qu'alors Alexandre Sokourov, qui avait vécu les premières années de sa vie « professionnelle » dans une sorte d'anonymat, soit propulsé, lui si peu représentatif, si marginal, à la faveur d'une « ouverture » qui n'était pas vraiment la sienne, en emblème d'un cinéma russe qu'il est désormais pratiquement seul à représenter aux yeux du monde!

Une série de conjonctions qui s'opèrent sur le cas Sokourov allient inexplicablement sa singularité, son isolement et l'incarnation d'une certaine idée de l'artiste (révolue dans les domaines littéraire et artistique où les lois du marché intègrent rapidement les individualités car elles s'en nourrissent) dont il faut convenir qu'elle répond, sans l'avoir voulu, à une « demande » sociale. Sa singularité est ainsi devenue exemplarité.

Il est évident que les parti pris de Sokourov en matière esthétique s'opposent aux dogmes de l'étroit « irréalisme socialiste » qui prévalait alors dans la production soviétique où

l'examen des recommandations et exigences de coupures, modifications, adjonctions de scènes, plans ou éléments sonores par les responsables des scénarios, puis la direction du Goskino confine au ridicule : ainsi demanda-t-on à Tarkovski (dans *Le miroir*) d'atténuer la tristesse qui émanait de plans d'actualités d'enfants espagnols réfugiés arrivant en URSS : il convenait au contraire de souligner



*Moloch* (1999),  
*Mère et fille* (1997).

leur joie à la découverte du pays des Soviets... Agafonov, vice-directeur général, se félicite dans une lettre au vice-président du Goskino central, Pavlenko, de ce qu'on ait introduit dans un film, « selon les instructions de la direction du Comité d'État du conseil des ministres de l'URSS préposé au cinéma et de la direction générale des studios Mosfilm », une promenade en forêt « afin de dissiper le sentiment qu'un temps pluvieux ou maussade prédomine durant tout le film »...

Skourov est un bénéficiaire inattendu de ces bouleversements politiques, moins en raison de son extériorité par rapport au mouvement car il y participe, que par sa détermination à conduire son œuvre sans concession. Seul dans ce post-cinéma soviétique, il a su conserver un rythme élevé de réalisations jus-

qu'à ce jour, au point qu'il est malaisé d'établir précisément sa filmographie en constante évolution. La durée de ses films varie de quelques minutes à cinq ou six heures, les supports également (35 mm, vidéo, DV) en fonction des possibilités de production, notamment avec des télévisions ou des fonds culturels étrangers. Un temps proche d'Elsine (qu'il a filmé), passant des mois avec les soldats gardant les frontières du Tadjikistan, méditant sur les collections de tableaux du Musée Boymans à Rotterdam, son œuvre de non-fiction est près de l'emporter en nombre sur les films de mise en scène qu'elle contamine d'ailleurs, s'y mêlant. Évoluant des grandes formes narratives brisées, d'une dramaturgie baroque ou au contraire minimaliste à des films plus intimes puis à une sorte de journal, cette œuvre est sans conteste l'une des plus surprenantes du moment.

En dépit ou peut-être en raison de cet itinéraire atypique, de ce long temps d'obscurité, Sokourov est devenu le « cinéaste russe par excellence » et cela bien au-delà des couches de spectateurs « spécialisées », des cinéphiles, puisque régulièrement présent dans les festivals internationaux, dans les sélections officielles, en compétition, son film de 1993, *Mère et fils*, est resté deux ans à l'affiche à Paris tandis que nombre de ses courts métrages ont été programmés à la télévision et que la sortie de *L'arche russe* à New York a vu des queues se former des heures durant devant les salles qui programmaient le film.

Sa marginalité, sa singularité ont donc connu non seulement une « délivrance » mais une « augmentation », un passage qualitatif à la limite en quelque sorte : il est devenu exemplaire.

À l'extérieur, cette exemplarité se construit progressivement. Là aussi la délivrance de certains films (*Kommissar* d'Askoldov), la réalisation d'autres exploitant le filon de l'image anti-stalinienne (*Repentir* d'Abouladzé) ou les dehors d'une libéralisation saisonnière (*La petite Vera* de Pitchoul) occupent quelques années le devant de la scène. Bien que

couronné à Locarno avec *La voix solitaire de l'homme* en 1986 (première sortie hors d'URSS), l'écho que trouve le cinéma de Sokourov demeure limité et la bibliographie des commentaires le concernant est alors d'une extrême minceur. Son deuxième long métrage, adaptation très personnelle de *La maison des cœurs brisés* de George Bernard Shaw, film «ésotérique», passe inaperçu à Berlin. Il faut *Le jour de l'éclipse* et une distribution commerciale en France pour que cette visibilité s'accroisse quelque peu.

En Russie, l'exemplarité de Sokourov va croître avec la tentative de coup d'État «conservatrice» contre Gorbatchev de 1990 qui permet la prise de pouvoir d'Eltsine, puis l'abolition du régime socialiste, avec la mort de Tarkovski, l'explosion éphémère de la production cinématographique en Russie et la déstructuration de tout l'édifice du Goskino, du cinéma d'État.

L'engouement que déclenchent les films de Sokourov depuis *Mère et fils* condense une série de paramètres qui relèvent de la représentation qu'on se fait de la spiritualité russe, de l'«âme russe» – que l'épisode soviétique avait à la fois marginalisée et exacerbée par forclusion. C'est une place qu'avait – au cinéma – occupée avant lui Tarkovski dans une situation cependant plus difficile puisqu'il était entré en opposition avec le pouvoir soviétique et ses valeurs idéologiques, puis en dissidence et finalement en exil. En dépit de l'admiration que voue Sokourov à ce dernier et de la reconnaissance que Tarkovski lui a témoignée, Sokourov ne constitue pas la «relève» de Tarkovski après sa disparition. Dans l'hommage qu'il lui rend dans un livre collectif, il marque bien leurs places respectives.

«À l'annonce de la mort de Tarkovski à la radio, sur quoi pleurais-je ou qu'est-ce qui pleurait en moi? Lui, moi-même? Moi-même.

«Quand on me demande si je suis son disciple, je réponds trois fois non : je n'ai pas été son élève, je ne l'ai pas défié, je ne poursuivrai pas son œuvre car en art chacun suit son chemin, le sien était le seul qu'il pût prendre.

«Il a cherché son orientation selon sa boussole, son compas. C'est comme cela que cela se passe en Russie, de porter en soi la croyance. Dans leur âme tous les Russes se font un chemin dans la forêt. Les uns librement, les autres contraints, chacun se fait un chemin dans la vie comme à travers la taïga, quels que soient les dégâts.»

Sokourov s'exprime volontiers dans un lexique qui rappelle certains courants de pensée russes spiritualistes accordant à l'âme russe un statut privilégié parmi les autres peuples :

«La Russie c'est le pays de l'inspiration et de l'illumination. L'Europe, c'est le domaine de l'intellect discipliné. La Russie est un pays où beaucoup sont capables d'éveiller en eux le doux sentiment du romantisme sentimental. Le Russe ne peut que difficilement cacher son sentiment intime car c'est une grande part de sa nature que son impossibilité à se discipliner soi-même ne soit pas un signe flagrant d'absence de tact mais la nature même de son caractère national. Le Russe n'a rien à partager, il n'a de toute façon



*L'arche russe* (2002),  
*The Sun* (2005).

rien, le Russe est pauvre, les vieux Russes ont toujours vécu au jour le jour, mais l'âme cherche consistance dans un ciel transparent, qu'est-ce que cette consistance? dieu, le génie, le révolutionnaire?» (*ibid*)

On ne peut cependant inscrire Sokourov tout entier dans ce «modèle» russe. Si une partie de son œuvre y répond en un mélange d'élévation, de réminiscences culturelles et de nostalgie souffrante, son inspiration connaît aussi d'autres traits qui souvent étonnent ou détonnent suscitant l'incompréhension ou le rejet. Sa trilogie «du pouvoir» (*Moloch* sur Hitler, *Taurus* sur Lénine, *The Sun* sur Hirohito), par exemple, n'a guère rencontré la faveur de la critique ni du public, mais moins encore des films comme *Insensibilité chagrine* ou *Sauve et*

*protège*. On peut trouver à tous ces «rendez-vous manqués» des raisons propres à chacun des films : ici l'histoire russe, là une adaptation d'un classique de la littérature, ailleurs... Mais il convient peut-être plutôt de considérer la poétique propre du cinéaste qui – en dépit de ses déclarations – comporte des aspects presque contradictoires et qu'on dira, en attendant d'y revenir, de l'ordre du grotesque, de l'absurde, du comique.

L'autre dimension que relaie Sokourov est celle du «révolutionnaire conservateur», de l'artiste d'avant-garde conservatrice. Ce point de vue (qui s'est accusé avec *L'arche russe*) fait se retrouver les spiritualistes et les modernistes. Le succès public étonnant de certains de ses films s'explique par cette appartenance à cette figure construite tandis que l'insuccès d'autres tient à la dimension satirique de son cinéma. Le grotesque, le bas, le trivial sont chez lui sans cesse activés : trivialité de Catherine II qui veut pisser dans *L'arche russe*, ou celle de l'administratrice des pompes funèbres mesurant la taille du cadavre dans *Le deuxième cercle*...

*Insensibilité chagrine* est un bon exemple de cette méditation grinçante : la guerre, la mort, la folie chirurgicale y sont à l'œuvre, comme l'aplatissement des images d'actualités projetées en format Scope sans avoir été tournées de la sorte : les hommes, les soldats sont alors transformés en chenilles ou en boudruches. Ou Madame Bovary qui ne cesse de confronter l'aspiration au grand amour d'Emma à la bassesse de la vie rurale, encadrant ici l'image de cette femme par les mufles baveux de deux bovins, la projetant dans un décor de modèle réduit, la faisant miauler, japper...

L'ambiguïté entre le lyrisme des fictions et la modestie, l'écoute des documentaires est trompeuse. Le néant d'Eltsine attablé et accablé à sa table de cuisine, devant un poste de télé, etc., creuse en plein cœur d'un «documentaire» un espace de fiction qui est aussi la peinture d'un homme public devenu un simple mortel, stupide, vide. Faisant écho par anticipation à *Taurus*, le film consacré aux derniers jours de Lénine à Gorki, hémiplegique et isolé de tout. ■

La version intégrale de ce texte est disponible sur notre site : [www.revue24images.com](http://www.revue24images.com).