

Sauver des éclats de vie Le « je » d'Alexandre Sokourov et d'Alain Cavalier

Diane Poitras

Number 159, October–November 2012

Le film-essai ou l'oeil sauvage

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/67798ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Poitras, D. (2012). Sauver des éclats de vie : le « je » d'Alexandre Sokourov et d'Alain Cavalier. *24 images*, (159), 13–15.

Sauver des éclats de vie

LE « JE » D'ALEXANDRE SOKOUROV ET D'ALAIN CAVALIER

par Diane Poitras



ALORS QUE LES CINÉASTES DU DIRECT ALLAIENT JUSQU'À PRÉCONISER L'ABOLITION RADICALE DE LA VOIX hors champ jugée trop impersonnelle et autoritaire, d'autres, comme Marker, la conjuguant au « je », introduisaient le doute et la poésie dans le lien qui la rattache à l'image. D'autres encore ont voulu partager l'autorité du discours. Ainsi, dans *Moi, un Noir*, la voix du cinéaste-ethnologue Jean Rouch occupe une place secondaire en regard de celle d'un jeune Ivoirien sans travail qui guide le spectateur parmi les êtres et les lieux de son quotidien. Enfin, autre exemple de la diversité des avatars de la voix hors champ, au dernier FIDMarseille, Sandy Amerio proposait *Dragooned*, objet documentaire déconcertant où le discours d'une voix propagandiste omnisciente est brusquement remplacé et commenté par un « je » qu'on ne peut assimiler à la réalisatrice et qui, bien que se dévoilant progressivement, conserve l'anonymat jusqu'à la fin du film.

Le « je » est pluriel. On s'intéressera ici à ses manifestations dans des univers aussi dissemblables que ceux d'Alexandre Sokourov ou d'Alain Cavalier. Premier constat : bien qu'elle interroge le monde en partant d'une subjectivité, cette posture n'implique pas nécessairement un investissement autobiographique comme le démontre l'œuvre de Sokourov.

SOKOUROV : CONVERSATIONS SECRÈTES AVEC LE MONDE

D'un film à l'autre, on ne connaîtra que peu de détails au sujet du narrateur de Sokourov, sinon qu'il est cinéaste et russe comme le réalisateur. On n'aperçoit de lui qu'une silhouette et habituellement vue de dos. Jamais un profil net, jamais de traits qu'on pourrait reconnaître et identifier. Cette résistance à une association trop directe entre l'image d'un corps (et encore moins celle d'un visage) et la voix qui dit « je » suggère que cette dernière « peine à s'incarner »¹.

Cependant, il faut reconnaître que si le corps s'estompe jusqu'à devenir une ombre, c'est au profit de la voix qui entretient une conversation secrète et continue avec le monde. En tout temps, cette voix émerge du milieu des choses, parfois imbriquée à d'autres voix, et toujours créant un lien. Cette voix, en effet, n'a de cesse de dire l'étonnement du narrateur et ses interrogations au sujet de sa place et de son rôle dans les lieux qu'il traverse. Elle exprime aussi son attachement envers d'autres humains qui habitent le même monde.

Le narrateur d'*Élégie de la traversée* par exemple, semble porté par un mouvement d'empathie envers les êtres qu'il rencontre au hasard des tournages. Au début du film, il traverse un village abandonné où lui vient le sentiment d'y avoir vécu avec d'autres personnes. Mais sa solidarité englobe aussi ces êtres fictifs ou inconnus qui figurent sur des images. Devant un tableau célébrant des retrouvailles, il s'émeut : « des vies comme les nôtres. Leur joie se comprend ». La bienveillance du narrateur, qui embrasse plus large que le voisin ou le contemporain, témoigne d'un sentiment d'appartenance à l'humanité par-delà le temps et l'espace.

Cependant, la présence de ce « je » dans les lieux qu'il arpente ne va pas de soi. En effet, contrevenant à la convention du documentaire classique, la voix se manifeste le plus souvent sur un mode interrogatif : « Où suis-je ? », « Pourquoi suis-je ici ? » Ces



IL NOUS FAUT DU BONHEUR (2010) d'Alexandre Sokourov et d'Alexei Jankowski

questions formulées par le narrateur traduisent aussi un doute sur ce qui constitue la réalité perçue par ce cinéma dit du réel. Au fait, s'agit-il encore de cinéma documentaire ? Dans *Élégie orientale*, tout porte à croire que le narrateur est arrivé chez les morts. Les êtres qu'il rencontre se remémorent les épreuves de la vie solitaire ou les clameurs de drames anciens. Ce détour par un lieu imaginé, le pays des morts, est un moyen d'entrer un peu plus intimement dans des zones floues de ce monde fini qui est le nôtre. Car au-delà de ce qu'on peut percevoir comme un dispositif de mise en scène de l'entrevue, le film permet aux protagonistes d'exprimer des souvenirs qui échappent au filtre glacé du rationnel et gardent leurs contours indéfinis, entrelacés parfois au mythe et au rêve. De cela aussi est faite la réalité. Troublé, le narrateur demande à l'un d'eux de revenir sur terre. « Nous avons besoin, dit-il, d'âmes comme la vôtre. » Il s'étonne aussi du sentiment de tristesse qui l'envahit. Ce faisant, Sokourov réintègre dans le film des dimensions habituellement évacuées par la prétendue transparence du documentaire classique : *Élégie orientale* traduit à l'écran l'effet d'une rencontre sur le documentariste lui-même.

Le caractère réflexif du « je » se retrouve aussi dans des films comme *Une vie humble* ou encore *Il nous faut du bonheur*. Dans une sorte d'échange intérieur avec la matière du film, la voix hors champ commente les situations que le narrateur est amené à vivre.

Le récit de ces deux films commence au moment d'un retour au pays natal alors que la voix hors champ convoque un souvenir de

voyage. Dès lors s'instaure un jeu de renvois entre diverses subjectivités et les temporalités qui leur sont propres. Par exemple, dans *Il nous faut du bonheur*, la voix hors champ s'entremêle parfois à celles de femmes rencontrées au Kurdistan irakien. Pendant que l'une d'elles, Sveta, raconte son passé douloureux, la voix du narrateur se superpose à celle de la femme dans la poursuite du récit. « Elle raconte comment les soldats de Saddam Hussein sont entrés dans le village kurde ». Puis le narrateur s'efface et les sous-titres reprennent le fil de l'histoire racontée par Sveta. Plus loin, celui-ci se trouve à l'intérieur d'une petite mosquée où il se prépare à passer la nuit après avoir entendu cette même femme raconter la disparition de son mari et de son fils exécutés par les soldats irakiens. Dès lors, les propos de la veuve lui reviennent. Elle raconte maintenant son arrestation et son exil forcé en URSS (il s'agit d'une Russe ayant immigré au Kurdistan irakien plusieurs années auparavant). L'image suivante montre, sous un ciel étoilé, un camion en marche bondé de jeunes hommes. La voix du narrateur reprend : « Son mari et son fils fusillés, elle se retrouve dans une prison irakienne et sera expulsée vers l'URSS ». Retour à l'intérieur de la mosquée, la nuit. Ainsi, un même événement se répercute dans les souvenirs de la protagoniste et du narrateur. Le passé de la femme est d'abord raconté par elle puis, le soir à la mosquée, il est remémoré par le narrateur dans un passé plus récent. Enfin, ces deux passés sont à nouveau évoqués par le documentariste revenu dans son pays.

On peut alors se demander pourquoi ces interventions et pourquoi ce choix d'encadrer un fragment de réel dans la forme d'un souvenir ? L'intervention du narrateur n'agit pas comme une introduction au récit ou une explication. On comprendrait l'histoire sans cela. En fait, cette construction rappelle que le présent du film y est filtré par une subjectivité, celle du « je » qui a vu, entendu ces témoignages et s'en est ému. Elle montre aussi que celui qui écoute n'est jamais complètement passif. Il intègre à sa propre expérience ce qu'il voit et entend ; il l'interprète avec sa raison et ses affects.

Sokourov se réclame de la littérature du XIX^e siècle, affirmant que la tradition et la continuité constituent les assises de son travail.² Force est de constater cependant que par la construction de sa narration, il se démarque radicalement de cette tradition littéraire. Dans ses films, le récit se construit autour de fragments de rêve, de souvenirs ou d'impressions laissées par des rencontres. Et c'est dans un corps à corps avec le monde que le narrateur relie ces fragments.

CAVALIER : REGARDER LE TABLEAU DU MONDE PAR LE DÉTAIL

Cet engagement dans la matière du monde est aussi sensible, bien que dans un tout autre registre, chez Alain Cavalier. Ce dernier en effet poursuit, depuis plusieurs années, un récit autobiographique balisé par les micro-événements du quotidien et les grands drames d'une vie avec leur cohorte de joies, de déceptions, de douleurs. Depuis *Ce répondeur ne prend pas de messages*, en 1978 et plus particulièrement depuis *La rencontre*, en 1996, Cavalier a mis au point un mode de narration qui se construit véritablement sur place, pendant le tournage. Ce qui n'exclut pas la préparation. Mais Cavalier l'a dit souvent, il privilégie l'intensité précaire du tournage à la scénarisation minutieuse ou aux effets de montage. Aussi,

à ce qu'on comprend, jamais la voix hors champ, ou tout autre élément de la trame sonore, n'est retravaillé en postproduction. Ce qui doit arriver arrivera au moment du tournage ou n'arrivera pas. Le résultat de ce parti pris est que le grain de la voix et la texture du fond sonore varient d'un plan à l'autre selon le lieu et l'heure, l'énergie ou la fatigue du narrateur contribuant ainsi à préserver l'aspérité des divers moments plutôt que de les fondre dans un traitement lisse et uniformisant.

Cela a aussi pour effet de fournir le meilleur exemple qui soit de la façon dont fonctionne le langage, c'est-à-dire non pas comme le véhicule d'une pensée préexistante mais comme le creuset même où se *produit* la pensée. Ce que Cavalier décrit ainsi : « Fabriquer un cinéma immédiat sorti tout fraîchement du fond de soi et auquel la raison et l'intelligence n'ont pas encore coupé les ailes ».³

Construite patiemment, fragment sur fragment, cette narration finit par produire un récit, celui d'une disparition, celui d'un amour naissant, de la mort du père, de la vie quotidienne avec la compagne, le tout ponctué de considérations sur l'acte de filmer et le cinéma en général. Mais plutôt que de progresser de manière linéaire comme l'exigerait le développement d'une démonstration, le récit se déroule ici en circonvolutions. Le trajet est parfois plus révélateur que la destination.

Or, sur ce trajet se trouvent peu de vues d'ensemble, Cavalier affectionnant les détails (au sens pictural du terme). Les objets (bureau, lampe, miroir, boîte téléphonique, caillou) y constituent autant de points d'ancrage d'une présence au monde. C'est dans le contact avec la matière concrète du quotidien que se moule

le regard sur les grands espaces du social, du politique ou de l'économique. Bien sûr, tous les aspects d'une vie sont emboîtés l'un dans l'autre et le détail chez Cavalier, c'est aussi éventuellement une photo de presse, une mendiant aperçue dans la rue, un constructeur immobilier qui érige un édifice au mépris de l'environnement immédiat. Ces « détails » perçus, vécus en même temps que nommés par le narrateur introduisent alors un propos plus large sur le monde et l'histoire.

Quant au chemin le plus court, il n'est pas toujours praticable. Ainsi, dans *Irène* (2009), le narrateur se remémore un jour de janvier alors que sa compagne quitte la maison en voiture pour une balade en forêt. Il progresse lentement, avec prudence ; il hésite. Dans la maison où ils avaient l'habitude de séjourner, il reconnaît la fenêtre, la savonnette, la disposition des lits. Puis il reprend le récit et approche la douleur qui le guette au cœur du souvenir. Au moins deux versions de cette terrible journée sont nécessaires pour arriver à l'affronter véritablement. D'abord, il relate les faits. L'attente interminable et le coup de téléphone vers minuit annonçant la mort de sa compagne. Le second récit répète encore les derniers échanges précédant le départ fatal. « J'y vais ! – Eh bien, vas-y. » Mais le narrateur réalise qu'il ne rend pas compte de la sourde tension cachée dans les mots : « c'était un tout petit peu plus rude que ça », dit-il. Et c'est ainsi qu'il annonce, sans la dire, la culpabilité qui ronge l'esprit et le corps.

Si les objets sont généralement pris pour ce qu'ils sont, il arrive que Cavalier leur confère un rôle dans une métaphore de son cru : la couette tordue et repliée qui rappelle la posture d'un corps anxieux ; le melon, l'œuf, les pinces et la cuillère pendant qu'il décrit une naissance aux forceps et un avortement dévastateur ; l'ombre d'un veston accroché à une poignée de porte et qui devient ici « le petit passeur », figure symbolique qui donne au narrateur le courage d'approcher la défunte et de lui demander pardon.

Ainsi, à l'écart des codes familiers du cinéma (documentaire ou de fiction), Cavalier invente une approche qu'on a souvent décrite comme étant de plus en plus dépouillée, épurée. La texture est volontiers artisanale, *low tech*, dans le voisinage du cinéma expérimental. C'est qu'ici, les diktats de la qualité technique n'ont plus prise. L'enjeu n'est pas de produire une belle image mais de faire affleurer la vérité d'un état et d'un moment. Ici encore, on demandera : s'agit-il véritablement d'un documentaire ? À quoi on répondra que ce n'est certainement pas de la fiction « pure ». Dans ces parages où les frontières entre les genres se brouillent, les films de Cavalier tiennent tout à la fois de l'essai, du récit autobiographique et de l'expérimental. Ils appartiennent aussi au documentaire en proposant un témoignage du monde contemporain où le spectateur peut reconnaître la complexité de ses propres élans, emporté tantôt par la candeur, tantôt par le sentiment d'un irrémédiable désastre. Cela parce que, autant chez Cavalier que chez Sokourov, le récit au « je », plutôt qu'un repli sur soi, exprime un sentiment d'appartenance au monde. ■



IRÈNE (2009) d'Alain Cavalier

1. Sylvie Rollet, « Une ombre au tableau : les voix silencieuses de l'incarnation dans *Élégie de la traversée*, d'Aleksandre Sokourov » dans Murielle Gagnebin (dir.), *L'ombre de l'image : de la falsification à l'infigurable*, Paris, Éditions Champ Vallon, 2002, p. 364.
2. Edwin Carels, « The solitary voice : an interview with Aleksandr Sokourov », dans *Film Studies*, n° 1, 1999, p. 73 à 77.
3. René Prédal (dir.), « Alain Cavalier, filmer des visages », dans *L'Avant-scène cinéma*, n° 440-441, mars-avril 1995.