

Alexandre Sokourov
Les emmurés

Gérard Grugeau

Numéro 197, décembre 2020

Les mises en scène du pouvoir

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/94782ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Grugeau, G. (2020). Alexandre Sokourov : les emmurés. *24 images*, (197), 44–51.

Alexandre Sokourov

Les emmurés

PAR GÉRARD GRUGEAU



↑ Moloch (1999)

Hitler, Lénine, Hirohito : trois figures de pouvoir, trois figures de la claustration qui composent la trilogie crépusculaire d'un totalitarisme mortifère.

Alexandre Sokourov est un homme pétri de paradoxes, un terme qui revient souvent dans son œuvre comme une part d'opacité irréductible. De ma rencontre avec le cinéaste alors qu'il était venu présenter *Sauve et protège*, son adaptation de *Madame Bovary*, à Montréal en 1989¹, je garde le souvenir d'un homme d'exception, peuplé de fantômes et entièrement dévoué à son art. Un art, le cinéma, dont il s'est toujours plu à minimiser les potentialités tout en louant les sommets inégalés atteints par la littérature, la musique classique ou la peinture, ou encore le théâtre radiodiffusé associé à l'enfance et aux premiers élans créatifs. Tout au long de son parcours, l'homme aura pourtant toujours cherché, entre documentaire et fiction, à sculpter la matière vivante de la pellicule pour donner corps à un « art total », s'alimentant aux nobles disciplines artistiques qu'il affectionne et dont certains motifs essaieront d'une œuvre à l'autre de façon récurrente.

Formant un bloc de noirceur ancré dans les brûlures de l'histoire, la trilogie qu'il consacre aux figures d'un pouvoir totalitaire s'inscrit dans cette démarche paradoxale sans concession. Comme l'ensemble de l'œuvre, chacun des films du triptyque, par ses échos tant philosophiques que métaphysiques ou poétiques, renvoie à la solitude ontologique de l'être humain, à cette « voix solitaire de l'homme », pour reprendre le titre du film de fin d'études du cinéaste adoubé alors par Andreï Tarkovski. À la solitude

de ces figures d'autorité engluées dans les convulsions de l'histoire du XX^e siècle répond en miroir la solitude sans retour de l'artiste, dévoré par sa quête d'une beauté qui saura traverser le temps. Et sans doute plus secrètement, la solitude extrême d'une enfance hantée par la maladie et la menace d'une mort précoce qui ne viendra jamais.

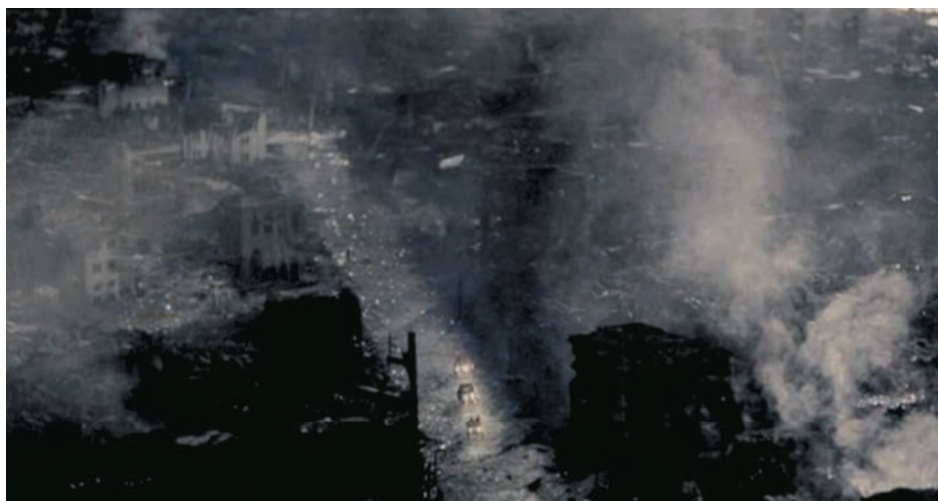
LE CRÉPUSCULE DES DIEUX

Dès 1989 avec son *Élégie soviétique*, Sokourov investit le monde politique par le documentaire. Il y filme Boris Eltsine chez lui à Sverdlovsk tout en montrant, à l'aube de la Perestroïka, un cimetière russe d'où émergent du brouillard de l'oubli les portraits officiels des membres du Comité central depuis les origines de l'Union soviétique. Déjà, le pouvoir apparaît comme une énigme impénétrable se refermant sur une douleur muette. Mais c'est avec l'évocation des figures de Hitler (*Moloch*, 1999), Lénine (*Taurus*, 2001) et Hirohito (*Le Soleil*, 2005) que le cinéaste convoque la fiction pour ausculter le corps de ce lieu d'autorité. Historien de formation, Sokourov – et son fidèle scénariste Iouri Arabov – choisissent pourtant de reléguer au second plan les événements historiques dans lesquels évoluent les personnages qu'il met en scène. Seule l'intéresse la nature humaine du tyran, délesté de toute qualité héroïque.

Saisi en 1942 à Berchtesgaden dans son nid d'aigle perché au-dessus des nuages (on pense aux tableaux du romantisme allemand), Hitler n'est pas abordé comme une figure historique, mais comme un homme narcissique dont les actes répondent à des motivations avant tout d'ordre intime. Pourtant, plus grand que son sujet, *Moloch* renvoie paradoxalement par son titre au mythe d'une divinité antique à laquelle on offrait jadis des enfants en sacrifice, et donc à un phénomène circonstanciel – le nazisme – qui déborde l'individu et ses traumas, entraînant dans la folie meurtrière une nation tout entière. Dans *Moloch*, en opposition au corps nu et libre d'Eva Braun, la maîtresse amoureuse qui ose tenir tête au despote, le pouvoir autocratique est un corps malade en décomposition, un cadavre en devenir qui ne supporte pas la vue du vivant (Hitler repousse les jeunes chiots qui viennent de naître à son arrivée dans sa forteresse). Misère du bourreau habité par la peur, la honte et la haine : l'homme de pouvoir est ici un monstre hypocondriaque aux pulsions morbides qui enterre ses excréments comme un animal et voit la vie qui s'échappe de son corps comme une sueur mauvaise. Il n'existe qu'à travers ses sinistres courtisans (Joseph et Magda Goebbels, Hermann Göring) qui l'entourent et le flattent comme de vils pantins aux propos suintant une idéologie nauséabonde. Des actes terrifiants des bourreaux (Auschwitz nommé au détour d'une phrase) le tyran n'a cure, évacuant l'innommable dans les tréfonds d'un Moi grandiose qui se mire dans la mégalomanie des mises en scène du Reich et se cherche des boucs émissaires par abréaction. Ce monde totalitaire sans Dieu ni conscience que le cinéma

↑ Le soleil (2005) → → → → Taurus (2001)





↑ → → → Le soleil (2005)

questionne dans sa pathologie et son abjection, cet univers d'outre-tombe où l'Histoire s'insinue par bribes décalées ou grotesques, et où la responsabilité de l'individu n'a plus prise, Sokourov la transfigure en un macabre théâtre de l'absurde qui entretient la vaine illusion d'un pouvoir capable de vaincre la mort. Et ce, au risque que l'entreprise de destruction qu'orchestre avec audace le cinéaste ne bute au final sur les limites, voire l'impossibilité, de la représentation du cloaque génocidaire.

Avec *Taurus*, autre décor : le réalisateur nous transporte au chevet d'un Lénine au crépuscule de sa vie. Prisonnier de sa datcha et d'un climat de mortelle désillusion, l'homme à l'ego démesuré se sent coupé du monde, loin des rumeurs de Moscou et des luttes de pouvoir. Il se sent épié par ses serviteurs et par les siens, dont ses deux femmes. Les fantômes de l'histoire (Marx, Trotski) planent alentour et l'obsession de la survie de la cause prolétarienne agite les conversations malgré un dédain affiché pour les moujiks ignorants et rustres. Mais là encore, Sokourov délaisse les clichés événementiels pour privilégier la sphère intime, les contradictions humaines, le poids de la médiocrité du quotidien, ancrant son récit dans un espace quasi tchekhovien où se joue une tragédie de la solitude à l'approche de la mort. La visite de Staline, venu sentir l'odeur du pouvoir et prêt à abattre à la hache tout ce qui se présente sur sa route, annonce les violences à venir. Déjà un linceul recouvre Lénine au détour d'un plan, mais c'est seul face à sa propre vie, dans le fracas étouffé d'un soir d'orage, que meurt, droit dans son fauteuil, Vladimir Ilitch, l'homme – et non le révolutionnaire communiste, le théoricien idéologue et l'homme d'État. Aux dires du cinéaste, peu de choses changent en Russie : « Ici comme nulle part ailleurs, l'expérience historique n'a que peu de valeur. » À l'issue de *Taurus*, le roi est nu, démythifié par la rigueur implacable d'une mise en scène qui se referme sur son sujet, mais ouvre ultimement sur une trouée dans le ciel, comme pour accueillir le dernier souffle d'une pauvre âme qui hurle d'effroi en silence avant de sourire face à sa délivrance.

Mais sans doute est-ce dans *Le soleil*, consacré à la figure d'Hirohito que Sokourov aborde avec le plus d'éloquence l'exercice solitaire du pouvoir puisque, faisant fi des pressions militaristes de son entourage, l'empereur décidera en 1945 de la reddition de son pays face à l'occupant américain afin d'épargner d'autres souffrances à son peuple encore sous le choc d'Hiroshima et de Nagasaki. Sokourov a déjà exploré la réalité japonaise à travers trois documentaires (*Élégie orientale*, *Une vie humble*, *Dolce*) et son attachement à la culture nipponne explique sans doute pourquoi le portrait tout en délicatesse qu'il dresse de Hirohito contraste avec ceux de Hitler et de Lénine, même si là encore, le corps d'un pouvoir coupable de crimes de guerre apparaît perclus d'angoisse et marinant dans ses miasmes. Alors que le cinéaste rattache les maux de notre

époque et du politique au déni de responsabilité dans lequel s'est enfermé l'homme moderne, il fait de l'empereur du Soleil Levant un être de civilisation, un scientifique poète à ses heures et collectionneur de photos de cinéma, qui connaît le caractère éphémère de toute chose et cherche humblement sa voie dans un désert de solitude morale. Sa rencontre avec le général MacArthur venu sceller la capitulation du Japon tient du choc culturel, les valeurs immémoriales du haut dignitaire nippon contrastant ici avec le cynisme mercantile de la géopolitique américaine. Même si Hirohito prétend ne pas avoir donné l'ordre de l'attaque de Pearl Harbor, tout comme le général se lave les mains de l'utilisation de la bombe atomique par son pays, le poids de l'Histoire est là entre deux hommes face à leur conscience. En résidence surveillée, reclus dans le

Chez Sokourov, l'image est associée « aux jambes » alors que le son, selon lui, serait plus proche « du cœur et de l'âme ».

labyrinthe claustrophobique de son bunker sous l'œil réprobateur de ses éminences grises, l'empereur reste certes l'otage d'un quotidien ritualisé à l'extrême. Mais du fond de cet arrière-monde mélancolique à la rigidité inflexible, Hirohito – avec sa silhouette burlesque décalée – se rend toutefois ultimement responsable d'un geste émancipateur au regard de l'Histoire en renonçant à son statut divin dans l'intérêt du pays, et par souci de préserver l'impératrice. Dans une finale émouvante, le couple s'étreint avec une infinie pudeur, Sokourov refondant alors à l'occasion de ce plan sublime la nécessité impérieuse d'une croyance en l'homme, loin des vanités du pouvoir, tandis que, dehors, « la neige blanche... efface le temps tristement ».

CORPS DU POUVOIR / CORPS DU CINÉMA

Si cette trilogie consacrée à des figures historiques se présente avant tout comme une réflexion funèbre sur le pouvoir et ses dérives totalitaires, elle s'avère par ailleurs indissociable du rapport pervers que les personnages entretiennent avec leur corps physique, un rapport qui, chez Sokourov, met à l'épreuve un autre corps, celui du cinéma lui-même. De fait, si les trois films immergés dans des cultures différentes (allemande, russe et nipponne) ne dérogent aucunement à l'esthétique brumeuse et ensommeillée qui caractérise l'œuvre antinaturaliste du cinéaste, ils ont en commun une relation à

l'image et au son d'une remarquable cohérence qui convoque tous les arts et tous nos sens. Une image que le cinéaste associe « aux jambes » alors que le son, selon lui, serait plus proche « du cœur et de l'âme² ».

Au-delà des motifs narratifs récurrents (le thème de la visite qui structure les récits, les relations de couple, le rapport omniprésent à la mère), la trilogie baigne visuellement dans un enfer gangrené d'obsessions morbides qu'une photographie glauque aux couleurs désaturées et à la texture corrodée associe le plus souvent à une forme de putréfaction qui anticipe la mort. À la palette verdâtre de *Moloch* et *Taurus* succèdent les gris et bruns de l'ancre souterrain du *Soleil*. Chez Sokourov, la représentation du pouvoir a une odeur prégnante qui laisse dans son sillage une empreinte nauséuse. Fidèle à son habitude, le cinéaste use par ailleurs de filtres et de procédés optiques qui donnent lieu à d'étranges anamorphoses pour mieux tordre le réel et l'assujettir à l'expérimentation plastique. Qu'il soit celui d'un dictateur ou d'un « dieu », le pouvoir est un corps vivant se débattant dans un monde déchu dont la mise en scène rend compte de manière organique. Jusqu'au son qui travaille le ressenti du spectateur de façon autonome par des effets de réverbération auxquels viennent se greffer les échos étouffés de la trame sonore, les voix doublées en studio des comédiens, les rumeurs lointaines de musiques classiques qui donnent une profondeur historique au film et à l'ensemble de l'œuvre, ou l'introduction incongrue de bruits parasites comme les modulations hasardeuses de Hirohito discourant comme une carpe hors de l'eau, ou le vrombissement de mouches qui, dans *Sauve et protège* et *Moloch*, renvoie à une indisposition de l'âme. Chez Sokourov, tout concourt de fait à densifier le réel, à organiser symphoniquement une matière mystérieuse, grosse d'une métaphysique et d'une poésie, qui nous plonge dans un au-delà de la conscience, une sorte de purgatoire cotonneux où les âmes errent et crient inlassablement leur solitude et leur abandon.

Nulle autre image ne pourrait rendre avec autant de force la déréliction qui habite le cinéma de Sokourov que celle d'Hirohito traversant en voiture les ruines fantomatiques de sa ville anéantie au préalable, lors d'une séquence onirique aussi hallucinante qu'hallucinée, par une nuée de bombes en forme de poissons-chats. « La mort emporte tout », nous dit l'empereur, et le pouvoir au premier chef, pouvoir que l'on serait tenté d'associer à cette « vanité des grandeurs humaines parmi ces tombeaux dévastés », dont parlait Chateaubriand dans ses *Mémoires d'outre-tombe*.

1. Entretien avec Alexandre Sokourov, *Le fil du rasoir*, in *24images* 48, mars-avril 1990, p. 60-62.
2. *The Making of de Moloch*, Entretien avec le réalisateur, DVD Koch Lorber Films, 2005.