



HAL
open science

Le spectre des images

Sylvie Rollet

► **To cite this version:**

Sylvie Rollet. Le spectre des images. CinémAction, 2009, Alexandre Sokourov (François Albera et Michel Estève, dir.), n°133, pp 64-72. <hal-02735634>

HAL Id: hal-02735634

<https://hal.science/hal-02735634v1>

Submitted on 2 Jun 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

Le spectre des images

Sylvie Rollet

Si les films de Sokourov résistent à l'habituelle séparation entre documentaire et fiction, c'est qu'il ne s'y joue qu'un seul drame : celui de l'image. Certes, dire d'un cinéaste que son univers est un monde d'images pourrait passer pour une tautologie. C'est pourtant la seule manière de cerner l'enjeu de la position, aussi essentielle que paradoxale, de Sokourov : le point où, pour lui, se nouent les liens du cinéma et de la peinture. « *La peinture, dit-il, est devenue capitale pour moi. Mais il fallait vaincre la surface. Le volume ne m'intéressait pas. Qu'est-ce que l'être de la surface ? [...] C'est au cinéma de faire le pas. C'est la question de l'être-en-surface du cinéma.* »¹

Une surface d'apparition

Conquérir « l'être-en-surface » du cinéma, « aplatir » l'image, peut s'entendre de deux façons. La première serait d'ordre esthétique, puisque l'illusion du volume a accompagné la révolution figurative de la Renaissance occidentale. Le tournant, c'est en effet le creusement de l'espace pictural, son déploiement dans la profondeur fictive de la représentation, soudain libérée de la planéité du support. Le modelé des corps et des visages, le relief des objets, obtenus par un jeu savant d'ombres et de lumière, relevaient alors du savoir-faire des peintres. Avec la photographie, puis le cinéma, ils sont devenus sinon un jeu d'enfant, du moins le résultat d'une série d'opérations optiques et mécaniques d'enregistrement. Représentation et reproduction du visible en sont donc venues à se confondre.

C'est la mortification de ces images « moulées »² sur le réel, images-simulacres ou « *figura* », c'est-à-dire masques mortuaires d'un monde réduit à l'état de cadavre que l'œuvre de Sokourov récuse. Ouvrir l'image cinématographique à « l'être-en-surface » reviendrait en quelque sorte à combattre le régime de la « ressemblance », du moins au sens que Maurice Blanchot donne à ce terme : le point où l'image procède du cadavre. « *Il se pourrait, dit-il, que l'étrangeté cadavérique fût aussi celle de l'image. [...] Quelque chose est là devant nous, qui n'est ni le vivant en personne, ni une réalité quelconque, ni le même que celui qui était en vie, ni un autre, ni autre chose. [...] A ce moment où la présence cadavérique est devant nous celle de l'inconnu, c'est alors aussi que le défunt regretté commence à se ressembler à lui-même.* »³

En récusant le statut de doublure mimétique du visible, en cessant de renvoyer à un référent extérieur évoqué par similitude, en effaçant la frontière entre documentaire et fiction, les images de Sokourov ne tournent pas pour autant le dos au monde, bien au contraire. La question centrale pour le cinéaste est, en effet, que le monde pour l'homme ne peut être qu'« imaginable », au sens propre : notre « être-au-monde » est un « être-à-l'image »⁴. La force de l'œuvre de Sokourov est de s'installer au cœur de cette lacunaire nécessité. Substituer « l'être-en-surface » au relief-simulacre peut alors s'entendre en un sens second : l'image devient surface d'échanges, pellicule ou membrane qui, d'un même mouvement, nous sépare et nous relie au monde comme elle nous lie les uns aux autres.

Encore faut-il donner alors tout son sens au mot image, en déployer tout le spectre. La « surface » de l'image a, en effet, chez Sokourov, la sensibilité d'une membrane tendue sur une caisse de résonance, capable de réverbérer les sons du monde. L'image-peau devient l'écran où se projettent l'ombre des voix – incantations ou murmures –, le souffle du vent, le grondement du tonnerre et le ressac de la mer, ces fantômes qui hantent toute l'œuvre du cinéaste. Tantôt la rumeur du monde forme ainsi comme un halo autour de l'image visuelle, tantôt l'image propage, dans le visible, les ondes sonores de la musique qui lui a donné naissance. Chez Sokourov, la musique précède, en effet, souvent le tournage. Ainsi, *Pages cachées* avait pour titre initial « Mahler », « ce qui confirme l'antériorité de la partition musicale [les « Kindertotenlieder »] sur l'argument dostoïevskien », comme le note Georges Nivat.⁵ De même, le plan fixe de quarante minutes sur lequel s'ouvre *Voix spirituelles* constitue le spectre visible où se déploient les harmoniques des images sonores prélevées dans la musique de Mozart, de Messiaen ou de Beethoven.

L'expression de « spectre » de l'image doit toutefois s'entendre d'abord au sens premier, archaïque, de l'*eidôlon* pré-platonicien. Qu'elle soit *eikôn*, c'est-à-dire copie fidèle, ou *phantasma*, simulacre destiné à produire un effet de trompe-l'œil, l'image n'a, en effet, chez Platon, d'autre réalité que la similitude. Pur paraître, elle définit l'espace du fictif et de l'illusoire. Il en va tout autrement avec l'*eidôlon* archaïque. Image du rêve (*oneiros*), apparition (*phasma*), ombre (*skia*) ou fantôme d'un défunt (*psuchê*), ces diverses catégories du double ne relèvent pas de la représentation, de l'apparence, mais de l'apparition réelle. « *Il est bien l'apparaître, mais de ce qui n'est pas là ; sa présence est celle d'un absent. Mais l'absence que l'eidôlon porte en lui n'est pas [...] l'absence de ce qui n'existe pas, d'un rien, mais celle d'un être qui n'est pas d'ici-bas.* »⁶ L'*eidôlon* est donc tout autre chose que ce que nous entendons généralement par « image ». Ni imitation, ni illusion, « l'apparition » manifeste la présence sensible d'une réalité qui pourtant nous échappe. Or, c'est précisément

ce double aspect de présence et de spectralité qui affecte les images des films de Sokourov, parce qu'elles semblent surgir de l'au-delà, venir à nous d'une nuit profonde.

Le spectre de la voix

« J'ouvre les yeux et je ne vois rien », dit une voix qui semble égarée quelque part derrière la surface obscure de l'écran, au début de *L'Arche russe*.⁷ Du noir, alors, émerge lentement une image : formation cotonneuse d'un ciel nuageux, dans *Elégie orientale* – « Tout est comme un rêve. Je vois des nuages, du brouillard. » –, apparition rayonnante d'un arbre dénudé mais encore couvert de fruits, dans *Elégie de la traversée* – « D'abord, il y eut un arbre ». Toujours la voix de Sokourov accompagne l'apparition du visible. Toujours elle semble venir d'un lieu insituable, d'un temps d'avant l'image, du monde encore indifférencié. Toujours elle paraît sourdre de la rumeur cosmique comme si elle se détachait à grand peine du souffle du vent ou du ressac de la mer.

Toujours cette naissance conjointe de la voix et de l'image nous rend contemporains de la genèse du monde, comme si chaque film reconstituait la scène primitive de l'humanité. C'est pourquoi, sans doute, nous sommes moins les spectateurs des images d'un film que regardées par elles, comme les images du rêve « regardent » le rêveur. La puissance des images, leur « inquiétante étrangeté », vient d'abord de ce qu'elles semblent naître sous nos yeux d'un temps qui nous a précédés, un temps proprement « inimaginable ». Si l'apparition des images nous subjugue, c'est que la fascination, comme le note Maurice Blanchot, est « fondamentalement liée à la présence neutre, impersonnelle, le *On indéterminé*, l'immense *Quelqu'un sans figure*. »⁸

Mais la fascination qu'exercent les films de Sokourov vient aussi de la présence étrangement familière de la voix qui hante les confins de l'image. Des *Elégies* à *L'Arche russe*, en passant par ses essais poétiques documentaires, la voix du cinéaste accompagne les voyages que nous font faire ses images, à la manière d'une basse continue soutenant la ligne mélodique. Or, cette voix dont les harmoniques font vibrer la surface des images, cette voix errante, inconnue et pourtant familière d'être si souvent écoutée devient étrangement nôtre : elle nous ressemble. Mais cette ressemblance est celle de notre étrangeté : quelque chose comme le double de notre voix intérieure, projetée dans l'espace du film, ou comme le fantôme de notre regard, dérouté par le surgissement d'images inconnues. Comme si nous étions habités par les images et pourtant maintenus à distance, dans un processus de reconnaissance indéfiniment suspendu, nous serions tentés de dire, à l'instar de la voix, dans *Elégie de la traversée* : « Je n'ai jamais été ici », « pourquoi suis-je là ? ». Le dédoublement

de l'énonciation filmique forme ainsi l'épicentre d'une onde de choc qui, en se propageant, atteint le spectateur. Chacun d'entre nous devient le spectre de lui-même : non plus spectateur mais voix sans visage, regard errant qui voit sans être vu. Chaque film de Sokourov semble ainsi, dans un processus contradictoire d'incarnation et d'effacement, ne nous rendre à la vie que pour mieux nous maintenir dans l'espace sans limites des limbes.

Ce « dispositif d'altérité » se trouve démultiplié dans *L'Arche russe*, où le *je* sans visage, pur regard questionnant, est comme redoublé par le personnage de Custine, projeté dans l'espace filmé. Symétrique de l'œil de la caméra, ce double n'a d'existence qu'en géométrie projective : il figure, plus qu'il n'incarne, le « point du sujet » perspectiviste. Doublement étranger, parce que français et relevant d'un temps hétérogène aux scènes auxquelles on assiste, le double visible de la voix est d'autant plus radicalement exclu de l'espace de l'Ermitage qu'aucun personnage ne semble prêter attention à son existence, si ce n'est pour le chasser.

La spectralité dont sont atteintes les images, chez Sokourov, tient toutefois plus souvent à la façon dont la voix *off* vient inscrire la présence d'une altérité radicale. En effet, le commentaire semble toujours venir après-coup, comme en réaction à des images étrangères dont l'origine reste non identifiée. Dans *Élégie de la traversée*, par exemple, le récit juxtapose des événements relatés au passé simple – « ensuite, il y eut des nuages, [...] il y eut un mouvement dans l'eau, [...] il y eut des oiseaux » –, coupés du présent de l'énonciation, et d'autres au présent, sans lien avec le passé – « je me retrouve dans une clairière, [...] des soldats passent sur le chemin... ». On est dans « l'après », mais dans l'après quoi ? Tout se passe comme si, film après film, Sokourov ne cessait d'explorer un temps marqué en son origine par la catastrophe. « J'ouvre les yeux et je ne vois rien. Je me souviens qu'il s'est produit une catastrophe. [...] Mais à moi, qu'est-il arrivé ? » Les premières paroles de *L'Arche russe* font ainsi étrangement écho à celles d'*Élégie de la traversée* : « J'essayais de me rappeler au moins un visage de ceux qui vivaient ici. [...] Je les connaissais et je crois avoir vécu près d'eux. [...] Nous craignons d'être de moins en moins nombreux. Alors, nous avons déménagé près de la route. [...] Mais je ne me rappelle pas si ça nous a aidés. »

L'humanité d'un regard

Aucun récit ne parvient donc réellement à se construire. Le temps patine, comme arrêté par la catastrophe innommable dont la brèche se reconduit indéfiniment au présent. Le texte dit par la voix *off* procède par accumulation, comme le montage fait se succéder des blocs temporels plus ou moins longs, mais toujours bornés par la coupe du plan : de l'un à

l'autre, aucun raccord n'est possible. L'image, même en mouvement, semble hors du temps, car le déplacement est sans origine et sans but. On n'y décèle le désir d'aucun personnage, ni l'objet d'une quête quelconque. Le déplacement est ainsi frappé d'immobilité.

De la même manière, dans nombre des films de Sokourov, le choix récurrent du fondu enchaîné, voire de la superposition, donne l'impression qu'une image chasse la précédente, la renvoyant à l'espace indéterminé d'où elle a surgi. Dans *L'Arche russe*, un effet similaire de glissement d'une scène et d'une époque à l'autre est produit par la succession des salles de l'Ermitage, parcourues par la caméra. A l'articulation chronologique qui ordonne le temps et, par là-même, attribue une place unique à chaque segment temporel, l'enfilade des portes (comme l'usage des fondus dans d'autres films) substitue un mécanisme d'effacement d'une image par l'autre. Venues à nous par enchantement, elles se retirent tout aussi énigmatiquement. La puissance des images tient donc autant à leur pouvoir d'apparition qu'à leur disparition.

L'image, chez Sokourov est, en effet, toujours montrée dans son inadéquation, sa précarité, son incertitude. Parfois, le plan s'étire, nous engage dans une durée indéfinie, dans l'attente du surgissement d'un geste infime – celui, par exemple, d'une vieille femme se recoiffant, dans *Une Vie humble* – ou d'une imperceptible transformation du paysage – une fumée qui s'élève au-dessus des arbres, dans le long plan fixe qui ouvre *Voix spirituelles*. A d'autres moments, dans *La Voix solitaire de l'homme* ou dans *Père, fils*, l'image est trouble d'avoir été arrachée au flux du temps, comme si elle gardait la trace de sa saisie, en même temps qu'elle conserve précieusement celle de l'instant capté – un mouvement du corps, un geste des mains : la saisie alors s'affirme comme « sauvetage ».

La fragilité du regard humain, le nôtre, atteint souvent la texture même des images. Décolorée, cotonneuse, brouillée par les flocons de neige qui strient le paysage, dans *Elégie de la traversée*, envahie par la brume, rongée par l'obscurité, dans *Elégie orientale*, l'image lacunaire devient ainsi le témoin de notre « être-à-l'image ». Autrement dit, si elle n'est jamais « pleine », sauf en un éclair aussitôt disparu – la brutale beauté d'un ciel nuageux ou d'une lune d'automne –, c'est que, pour Sokourov, l'image n'est jamais là, mais *en chemin*. Ce qu'il filme, c'est le « devenir-visible » ou, pour parler comme Merleau-Ponty, « la quasi-présence et la visibilité imminente »⁹ : le travail de l'image, sa dynamique, entre figuration et défiguration.

La défiguration de l'image apparaît ainsi intimement liée à la question de la figuration de l'homme en tant qu'« être-à-l'image ». Les déformations¹⁰ que le cinéaste inflige à ses images en marquent, en quelque sorte, l'humanité. L'exemple de *Mère et fils* est, à cet égard,

particulièrement éclairant. L'usage d'une lentille déformante, qui imprime une courbure à l'image et rend flous les bords du champ, donne l'impression d'une projection non focalisée. Comme le note Jean-Louis Déotte, tout se passe comme si Sokourov « *avait voulu contrarier la destination de la perspective : générer du sujet, le sujet moderne de la métaphysique cartésienne.* »¹¹ Qu'en est-il, en effet, de ce « sujet » postulé par la représentation perspectiviste à point de fuite central, cet « *ego video* » du tableau qui apparaît comme le strict équivalent du *cogito* cartésien ? De même que, chez Descartes, le « *je pronom personnel [...] est une place vide, disponible dans la langue, où n'importe quoi peut venir se loger* »¹², le « sujet » pour qui s'organise la représentation perspectiviste se réduit à une place, voire même un simple point. Le prétendu pouvoir que nous donnerait la perspective d'embrasser le réel du regard a un prix : la désincarnation du sujet du voir.

La « défocalisation » de l'image dans *Mère et fils* peut ainsi être comprise comme une restauration. En révélant le lieu où nous nous tenons, dans son inadéquation même, elle accuse du même coup la présence de notre regard. Plus précisément, Sokourov semble retrouver le sens actif-passif du *species* latin : le paysage est une « vue » *sur* nous autant que *pour* nous. Le secret de la perspective « dépravée » adoptée dans *Mère et fils* serait alors de révéler que « *l'image fait image en ressemblant à un regard, [...] qu'elle] paraît ne pouvoir naître qu'en formant reflet ou résonance du regard, en venant vis-à-vis de celui qui voit, qui imagine.* »¹³

En ce sens, les fictions comme les essais poétiques documentaires de Sokourov ne renoncent pas tant à la figuration des drames humains qu'ils n'en déplacent les enjeux. A la manière de certaine Crucifixion du XIV^e siècle étudiée par Georges Didi-Huberman, « *c'est la défiguration qui supporte tout l'événement d'image. Elle ne dénomme ni ne décrit [...] mais elle invoque. [...] Elle supplie même.* »¹⁴ La défiguration de l'image chez Sokourov apparaît ainsi comme l'autre visage de la difficulté qu'ont les personnages à habiter les lieux filmés. La relation qui s'instaure entre le spectateur et le film – un spectateur aux prises avec des images qui ne lui assurent aucune maîtrise du visible – a en quelque sorte son double ou son corrélat dans l'espace filmique.

La séparation originelle

Qu'il filme l'attente des soldats à la frontière du Tadjikistan (*Voix spirituelles*), celle des soldats qui montent la garde aux confins de l'arctique (*Confession*), l'impossible retour d'un soldat parmi les vivants (*La Voix solitaire de l'homme*), ce que met d'abord en scène Sokourov, c'est en effet l'écart entre les hommes et un monde qu'ils ne parviennent pas à

habiter. Cet écart est plus sensible encore dans *Elégie de la traversée* où défilent des paysages désolés, des routes vides, les façades lugubres de bâtisses désertées, tandis que la voix-je n'a, au départ, d'autre existence dans l'image que celle d'une ombre portée fugitive, indice d'une présence hors champ qui peine à s'incarner. Lorsque l'ombre se fera corps, dans l'espace du musée de Rotterdam, c'est comme une masse obtuse, un dos opaque qui nous barre la vue.

La figure de l'homme de dos est, au demeurant, récurrente dans l'œuvre de Sokourov. C'est sur elle que s'ouvre *Elégie orientale*. Un lent panoramique se détache de la pénombre d'un sous-bois pour venir cadrer la silhouette lointaine d'un homme de dos, debout près du rivage, dans la lumière du crépuscule. Si le cinéaste retrouve manifestement ici une figure familière des toiles de Caspar David Friedrich¹⁵, c'est que, chez le peintre, les personnages de dos signalent, par leur présence « absorbée » par l'étendue du paysage, un désaveu du monde, en même temps qu'un appel du lointain. Comme le montre Georges Banu, l'homme de dos « est au cœur de l'entre-deux, il affirme un désaveu autant qu'il reconnaît une attente »¹⁶, celle d'un départ suspendu dans une mélancolie infinie. C'est cette tension déchirante qu'on retrouve chez le cinéaste entre un paysage perçu comme une « totalité » et l'homme esseulé qui essaie en vain de la rejoindre. La nature devient ainsi la scène d'une séparation originelle. « Nous restons toujours solitaires dans notre relation à la nature, dit le cinéaste. C'est une relation sans Autre, un amour à sens unique. C'est l'origine même du sentiment tragique. »¹⁷

Cet « être-séparé » va s'incarner dans deux figures filmiques privilégiées : le décadre – les corps sont comme rejetés aux confins d'un cadre qu'ils n'occupent pas – et le non raccord entre les plans. Ainsi, dans *Père, fils*, la « rencontre » à la caserne entre Alexei et la jeune fille qu'il aime ne parvient pas à s'effectuer. Séparés par une vitre, ils le sont plus encore par la volte-face de la caméra à 180° qui isole chacun d'eux dans une portion d'espace hétérogène à celle de l'autre. Par le jeu du « faux » champ-contrechamp, les deux cadres donnent ainsi l'impression de glisser l'un sur l'autre, comme autant de surfaces planes, au lieu de définir un espace commun.

L'image d'un espace inhabitable, torturé, devient centrale dans *Pages cachées*, comme si elle constituait l'équivalent visuel du drame vécu par les personnages dostoïevskiens. La façade sinistre des immeubles vétustes, le dédale obscur des passages voûtés réduisent les personnages à n'être que des ombres fuyantes ou des corps pris dans une chute perpétuelle. Si l'univers de Sokourov paraît plus sombre encore que celui de Dostoïevski, c'est que le conflit moral qui déchire les personnages du romancier a ici contaminé tout l'espace. L'image du monde après la Chute ne peut être que celle d'une déréliction désormais sans dehors.

Une poétique de l'incarnation

Le « drame de l'image » que rejoue chaque film de Sokourov semble donc reprendre inlassablement le scénario fondateur de la théologie chrétienne : le « drame de la ressemblance ». En effet, si « Dieu a créé l'homme à son Image », après la Chute seule l'Incarnation du Verbe divin dans le Fils, Icône du Père, peut assurer aux hommes la Rédemption. Or, l'Incarnation est indissociable de la Passion du Christ dont l'événement central est le moment où l'Image du Père « *se donne en sacrifice à l'épreuve d'une défiguration ignominieuse* »¹⁸. En outre, si la Crucifixion est promesse de Rédemption, celle-ci n'interviendra qu'à la fin des temps. « *Jusque-là, les hommes ne feront que chercher en eux les bris, les vestiges de cette ressemblance autrefois ruinée par la faute du premier fils terrestre. Jusque-là, les hommes ne feront qu'errer dans la "région de la dissemblance".* »¹⁸

La dimension profondément charnelle de la culture chrétienne – l'Incarnation n'étant pas séparable du Sacrifice et de la mort – semble à l'origine du « drame de l'image », chez Sokourov. A l'homme séparé dont témoignent les paysages immensément vides, balayés par le vent ou la neige, répond en effet une intense présence des corps. Cette extrême attention du cinéaste pour le corps-Image est d'ailleurs explicitement énoncée dans *Père, fils*, où Alexeï dit de la radiographie pulmonaire de son père qu'elle donne de lui un portrait qui « ne ment pas ». Sans doute est-ce le même souci qui anime Sokourov lorsqu'il cadre, à l'extrême limite du gros plan, la bouche ou la nuque de la vieille couturière japonaise, dans *Une Vie humble*, la naissance des cheveux ou les moustaches de l'écrivain, dans *Les Dialogues avec Soljenitsyne*. Quelque chose d'une profonde égalité des hommes apparaît ainsi dans les images jumelles de l'humble couturière et du grand écrivain. Il n'est sans doute pas indifférent à cet égard que, mettant en scène Hitler, dans *Moloch*, et Lénine, dans *Taureau*, Sokourov « consacre » également leurs corps souffrants.

C'est en effet le corps comme matière qui semble, pour le cinéaste, donner toute la mesure de l'incarnation. Tous ses films résonnent du son des pas qui font crisser la neige ou craquer les planchers. Une longue séquence, dans *Père, fils*, transforme l'entraînement des jeunes soldats en une série d'éclats fragmentaires de membres enlacés, accompagnés du bruit mat des corps heurtant le sol du gymnase. Par la fragmentation des corps, l'image prend soudain l'épaisseur du réel : un réel impénétrable, sans médiation, violemment étranger.

Or, tout laisse croire que cette effraction brutale du réel est indissociable de la question lancinante du sacrifice. A la question adressée au prêtre, dans *Élégie de la traversée* – « Pourquoi le Christ a-t-il demandé à son Père de lui épargner la Croix du sacrifice ? Pourquoi

voulait-il fuir la Crucifixion ? » –, semblent faire écho les propos d'Alexeï dans *Père, fils* : « Un père qui aime crucifie, un fils se laisse crucifier. »

Or, là encore, la question est posée en termes d'images, le sacrifice pensé sous la catégorie de la ressemblance. Si le sacrifice est le lot du fils, c'est le père, dans le film, qui est cadré tête inclinée sur le côté, dans la position du Christ en croix. De même, le « Crucifié-écorché-aux-anneaux » dont la gravure figure dans la chambre du fils évoque à la fois le mouvement du fils, se suspendant aux anneaux dans l'entrée de l'appartement, et l'image du « père-écorché » de la radiographie. Le même « retournement » des rôles affecte, dans *Mère et fils*, la posture du fils soutenant sa mère, comme une *Pietà* inversée. La ressemblance, fondatrice de l'Image dans la tradition chrétienne, est donc mise en scène par Sokourov comme une réversibilité infinie des places, voire comme une transfusion. Ainsi les deux personnages de *Mère et fils* font-il le même rêve, identité que l'on retrouve dans la symétrie des rêves du fils puis du père sur lesquels s'ouvre et se clôt *Père, fils*.

L'extrême ressemblance est atteinte lorsque l'image se fait surface diaphane, le visage du père et celui du fils apparaissant côte à côte, en transparence, à travers la membrane de celluloid d'une radiographie pulmonaire. La désindividualisation des visages-images apparaît, à ce point précis du film, comme le point ultime d'une quête qui traverse toute l'œuvre du cinéaste : celle de l'image prototype, du visage de tous les visages, du visage de l'Homme.

Un lien d'images

Parce que, chez Sokourov, l'homme est à l'image de l'homme, le monde lui-même ressemble à ses images. Ainsi, dans *Une Vie humble*, l'embrasure de la porte découpe-t-elle une image du jardin qui évoque explicitement une estampe d'Hokusai. Plus exactement, le cadre filmique ne semble imiter la peinture que parce que le regard du cinéaste et du peintre se sont posés de la même manière sur le monde. Si le monde, alors, peut apparaître comme une œuvre d'art, c'est que le monde n'existe que sous le regard de l'homme.

C'est pourquoi, sans doute, l'étrange périple d'*Elégie de la traversée* s'achève dans un musée où les images noyées de gris des paysages traversés font soudain place à l'image, en couleurs, de paysages immobiles, peints trois cents ans plus tôt. Devant le tableau du moulin au bord de l'eau, peint par Wijnand Nuyen, le narrateur s'exclame : « enfin, je vis des gens », tandis que la couleur enfin venue et les voix mêlées d'hommes et de femmes semblent accompagner cette résurrection. La réconciliation de la voix sans visage et du paysage va donc s'opérer par le truchement de la peinture, le processus d'incarnation de la voix s'achevant face au tableau de Pieter Saenredam, *Place Sainte-Marie et église Sainte-Marie à Utrecht*. En

effet, lorsque nous découvrons pour la première fois le tableau, un travelling optique en efface progressivement l'encadrement et nous fait pénétrer à l'intérieur de la scène peinte. Soudain, la voix s'interroge : « N'est-ce pas moi qui ai peint ce tableau ? N'est-ce pas moi qui ai vu tout cela devant moi ? » Les deux plans suivants – le tableau encadré, fixé au mur, puis un fragment d'encadrement portant le nom du peintre – restaurent la distance et rendent à la toile sa dimension de peinture. La voix rectifie alors : « C'est son travail, moi j'étais à côté, j'étais là, à sa droite. » Par la vertu de l'image peinte, le *je* sans visage semble enfin retrouver une place, en emboîtant son regard dans le regard du peintre. L'incarnation, toutefois, n'est pas duplication, mais bien déplacement du point de vue. L'angle de prise de vues s'écarte alors du point de fuite central et, adoptant un point de vue latéral, provoque l'anamorphose de la scène peinte.

Il semble que ce soit la même question qui fonde le projet de *L'Arche russe*. Le film adopte, en effet, un point de vue « en ellipse », imposant au spectateur un va-et-vient entre les deux foyers occupés respectivement par l'Étranger Custine et la voix russe sans visage. La longue déambulation qui va les entraîner dans les galeries et les salles de l'Ermitage a pour origine la remarque ironique du diplomate français : les Russes, dit-il, n'ont jamais fait que copier l'Europe occidentale, comme l'atteste la construction de Saint-Pétersbourg par Pierre le Grand ou l'immense collection de peintures italiennes rassemblées par Catherine II. Or, la question de l'imitation, posée en termes de savoir-faire artistique par Custine, est replacée par le film dans le cadre d'une problématique toute différente : celle de la « ressemblance ». Comme le Fils est à l'image du Père, les images unissent l'homme à l'homme. Autrement dit, l'imitation n'est pas copie, mais dynamique, mouvement de transfusion généralisée des images.

La pensée à l'œuvre dans le film va ainsi se dégager progressivement en mettant en scène toutes les relations possibles aux images, pour les récuser successivement. On envisagera d'abord l'attitude de l'esthète, pour qui l'œuvre n'est affaire que de jugement de goût, donc de culture¹⁹. « Vos tableaux sont beaux ! », dit l'aristocrate connaisseur, vivement repris par la voix russe : « Beaux ? C'est tout ? ». Mais l'œuvre peut aussi devenir un objet d'étude pour les historiens de l'art. Ceux-ci doivent alors mobiliser un savoir savant pour interpréter l'image : la poule et le chat, dans *La Naissance de Saint Jean-Baptiste* du Tintoret, sont ainsi « rabattus » sur leur signification symbolique. À l'opposé, pour le fervent catholique qu'est Custine, qui s'agenouille devant la toile de Véronèse représentant les apôtres Pierre et Paul, il est impensable d'accéder à la signification profonde de l'image sans la référer aux textes qui lui ont donné naissance : l'Histoire Sainte et les Évangiles.

Or, dans ce complexe écheveau de positions, toutes plus ou moins savantes ou cultivées, Sokourov glisse un intrus, un tout jeune homme. Lui seul, en regardant l'image des apôtres, « espère qu'un jour tous les hommes seront comme eux. » La parole de l'Innocent semble donc proposer une ouverture toute différente du regard, comme en écho avec le regard de l'aveugle, qui voit avec les mains, ou avec celui de la danseuse du Mariinski, dont le corps en mouvement danse pour la toile à laquelle la lie un « secret ». Or, ce que voit le jeune homme dans l'image des saints, ce sont leurs mains. C'est de leurs mains que germe en lui l'idée d'un avenir pour l'humanité. C'est de la main, encore, que le narrateur, dans *Élégie de la traversée*, découvrait la chair vivante de la toile « encore chaude ».

La seule relation possible avec les images que nous ont léguées des générations de peintres serait donc, pour le cinéaste, celle d'un corps à corps, quelque chose comme une longue chaîne reliant la main des peintres flamands ou italiens à celle de la couturière japonaise comme à celle de Soljenitsyne, l'écrivain russe. D'où vient, cependant, que cette profonde humanité des images, réveillée par le regard de Sokourov du sommeil où les cloîtrait le musée, ne parvienne pas à rendre moins mélancolique la traversée entreprise par le cinéaste ? Sans doute de ce que leur résurrection a un prix. Comme le dit le vieil homme, surgi comme un fantôme des confins de l'Ermitage où s'entassent cercueils et cadres vides, « vous marchez sur les cadavres ; vous ne faites que ça. » Peut-être, alors, la mission secrète que s'est assignée Sokourov trouve-t-elle son origine dans ce drame intime qui lie indissolublement le rayonnement des toiles sauvées du désastre et les cadres vides du dépotoir où erre l'ombre des images perdues, comme il lie le destin éclatant de la grande Catherine au million de morts anonymes du siège de Leningrad.

Si Sokourov récuse les images-simulacres, c'est donc au nom du pouvoir qu'a l'image de maintenir le monde comme « apparition », au nom de l'image même en ce qu'elle « fait monde ». C'est en tout cas la tâche qu'il semble assigner au cinéma : être le lieu d'une résurrection des images qui ont lié les hommes au monde. S'il filme la peinture en cinéaste (et non en peintre-imitateur), c'est précisément parce que l'image en mouvement a la puissance de faire sortir la peinture de son cadre spatial, de briser les chaînes qui rivent la représentation à un point de vue unique. Mais cette défiguration est aussi refiguration en ce qu'elle fait revenir l'image arrêtée dans le temps, en l'inscrivant dans la durée d'une expérience partagée : celle de la projection cinématographique.

C'est toutefois parce qu'il est, avant tout, un art du montage (avec ou sans montage au sens strict, comme le démontre efficacement le film en un seul plan-séquence qu'est *L'Arche*

russe), que le cinéma peut apparaître comme le lieu par excellence où pourra s'exercer la « mémoire résurrectionniste » évoquée par Baudelaire²⁰. Si les films de Sokourov font souvent une place importante à la peinture, c'est toujours en assemblant les toiles à des images quelconques, sans gloire : photographies venues d'un album de famille, images documentaires prélevées dans d'autres films. Ainsi, au cœur d'un même film, *Les Dialogues avec Soljenitsyne*, les clichés extraits des journaux ou des archives du goulag peuvent rejoindre la masse anonyme de paysans en haillons tournant à grand peine l'immense roue d'un mécanisme invisible. Ces images prélevées sur le premier film du cinéaste, *La Voix solitaire de l'homme*, trouvent soudain à s'assembler avec celles, plus récentes, de *Confession* : la silhouette de jeunes marins montant la garde aux confins arctiques. Tout se passe comme si se constituait ainsi une grande chaîne d'images fragiles, menacées de disparition, dont chacune est unique et qui, pourtant, rassemblées, se ressemblent, dessinant quelque chose comme un monde commun.

¹ Interview d'Alexandre Sokourov donnée à Georges Nivat, pp. 384-397 in *L'Ombre de l'image. De la falsification à l'infigurable*, Muriel Gagnebin dir. (Seysssel, Champ Vallon, 2002), pp. 388-389.

² « *L'image en soi n'a pas encore une âme. Elle peut être un simple moule* », dit Sokourov (*ibid.*, p. 392).

³ Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire* (Paris, Gallimard, « Idées », 1978), pp. 345-359, « Les Deux versions de l'imaginaire », pp. 348 et 350.

⁴ Là où le français n'a à sa disposition qu'un seul mot, « image », le russe distingue « *izobrajenié* », à la fois trace, empreinte, reproduction ou représentation, et « *obraz* », qui désigne la vision mentale aussi bien que l'icône. C'est toutefois plutôt la notion kantienne d'« *Ein-Bildung* » (« mise en image », « faire-image »), reprise par Heidegger comme « survenue imageante de l'image », comme « imagination » au sens littéral, qui rendrait le mieux compte de la pensée à l'œuvre dans les films de Sokourov. Voir l'article de Jean-Luc Nancy, « Lecture d'un masque mortuaire », pp. 109-127 in *Les Images et l'Image* (Paris, la Différence, « Les Essais », 2003).

⁵ Georges Nivat, « Sokourov ou la quête de l'envers de l'image », pp. 321-337 in *L'Ombre de l'image, op. cit.*, p. 329.

⁶ Jean-Pierre Vernant, *Entre mythe et politique* (Paris, Seuil, « Points », 2000), pp. 378-395, « Figuration et image », p. 390.

⁷ Voir l'étude de Michel Estève, *infra*, pp. ?????

⁸ Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire, op. cit.*, pp. 7-28, « La Solitude essentielle », p. 27.

⁹ Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit* (Paris, Gallimard, « Folio », 2002), p. 23.

¹⁰ Les opérations pratiquées sur les images au stade de la post-production sont essentielles chez Sokourov. Filtres, lentilles déformantes, altérations chromatiques viennent ainsi « marquer » après coup le matériau enregistré.

¹¹ Voir l'article de Jean-Louis Déotte, « Les Risques de filmer un musée », *Vertigo*, n° 24, octobre 2003, pp. 37-39 (p. 39).

¹² Jean-Louis Déotte, *L'Époque de l'appareil perspectif* (Paris, L'Harmattan, « Esthétiques », 2001), p. 46.

¹³ Jean-Luc Nancy, « Lecture d'un masque mortuaire », *op. cit.*, pp. 115 et 122.

¹⁴ Georges Didi-Huberman, *Devant l'image* (Paris, Minuit, « Critique », 2001), pp. 245-246.

¹⁵ En particulier, *Lever de lune sur la mer* (1822) ou *Deux hommes au bord de la mer* (1817), deux huiles sur toile conservées à la *Nationalgalerie* de Berlin.

¹⁶ Georges Banu, *L'Homme de dos. Peinture, théâtre* (Paris, Adam Biro, 2000), p. 122.

¹⁷ Entretien d'Alexandre Sokourov avec Antoine de Baecque, « Nostalghia » in *Cahiers du cinéma*, n° 521, février 1998, pp. 34-39 (p. 39).

¹⁸ Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, *op. cit.*, p.250.

¹⁹ Sur la relation entre l'institution du musée et la naissance de l'esthétique, voir Jean-Louis Déotte, *Le Musée, l'origine de l'esthétique* (Paris, L'Harmattan, « La Philosophie en commun », 1993).

²⁰ Charles Baudelaire, *Œuvres complètes* (Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1964), pp. 1152-1192, « Le Peintre de la vie moderne », p. 1168.