

Ciné-Bulles

Le cinéma d'auteur avant tout

Montage russe / *L'Arche russe*

Richard Bégin

Volume 21, numéro 3, été 2003

URI : id.erudit.org/iderudit/33406ac

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

ISSN 0820-8921 (imprimé)

1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Bégin, R. (2003). Montage russe / *L'Arche russe*. *Ciné-Bulles*, 21(3), 36–37.

Tous droits réservés © Association des cinémas parallèles du Québec, 2003

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne. [<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>]



Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. www.erudit.org

Montage russe

PAR
RICHARD BÉGIN

Et vogue le temps sur des mers terribles, semble nous dire Alexandre Sokourov avec son plus récent film, *l'Arche russe*. Une arche qui nous en rappelle inévitablement une autre, biblique celle-là. Il faut bien reconnaître que l'arche du cinéaste partage avec celle de Noé, outre son impressionnante architecture, le même désir d'échapper à la mort et la même urgence de préserver ce qui reste de l'histoire. En effet, l'arche de Sokourov paraît s'élever en un monument de préservation; un mémorial à la gloire de la Russie tsariste aurons-nous probablement tort de croire. Un malentendu, s'il en est un, partagé par les détracteurs du cinéaste qui peuvent percevoir dans l'œuvre un révisionnisme exalté par la nostalgie d'un passé grandiose. Mais ce qu'il faut surtout voir, et que ces détracteurs omettent de regarder (ne faut-il pas toujours réapprendre à voir ce que l'on regarde?), c'est que ces images d'une majesté d'autrefois laissent surtout transpirer, tel un parfum de fin du monde, les ravages du temps. Un temps prêt à faire chavirer toute cette vanité qui se dresse devant lui. S'il y a présence d'une grandiloquence, ce sera alors dans la décadence qu'elle suscite (voir Catherine II dont la capricieuse vessie provoque l'interruption d'un spectacle). Dans ce théâtre des vanités, la mort, tel un guide, se faufile (un marquis français vampirise les lieux, les courtisanes et les protocoles) et la mémoire s'accroche aux regards vides et insoucieux des protagonistes, témoins d'une histoire dont ils ne sont que les spectres. L'histoire de la Russie, tel un vaisseau fantôme, vogue sur le fleuve du temps, comme le musée, prestigieux tombeau des hommes, s'érige encore sur les décombres d'une mémoire que l'humain échoue à saisir véritablement. *L'Arche russe*, c'est la recherche d'un temps perdu sous la poussière de l'image.

Dans cette admirable secousse filmique, Alexandre Sokourov nous invite à parcourir les salles, les corridors, les escaliers et les réduits du musée de l'Ermitage à Saint-Petersbourg; un musée transformé pour l'occasion en un invraisemblable vaisseau temporel duquel s'exprime près de 300 ans d'histoires. D'aucuns auront reconnu au cinéaste un certain courage narratif et technique. Car est-il besoin de rappeler que *l'Arche russe* se présente à nous en un seul long plan-séquence de 96 minutes? Trop d'exégèses techniques en ont fait cas, au détriment parfois de ce que le film interroge vraiment: le montage. Oui, disons-le tout de suite, il y a du montage dans *l'Arche russe*. Affirmation qui est loin d'être sacrilège. En fait, nous commettons trop souvent l'erreur de confondre le montage et la simple juxtaposition des plans. C'est qu'il y a montage et *editing*, comme il y a conte et récit. Ne réduisons pas le montage à une simple technique, car ce qui se «monte» dans le film, c'est bien plus que de vulgaires bouts de pellicules. Dans le film de Sokourov, ce sont l'espace, l'histoire, les gens et le temps qui s'enchevêtrent dans un montage d'images qui n'a rien à voir avec une quelconque succession de plans.

C'est qu'il y a également l'image et le plan. Nous savons fort bien depuis Bazin qu'il y a toujours-déjà du montage dans le plan; du montage «intégré à la plastique» dans l'image¹. C'est vrai pour les profondeurs de champ dans le cinéma d'Orson Welles, c'est aussi vrai pour le film de Sokourov. De la mise en scène diront certains, de la possibilité cinématographique attesteront d'autres. Qu'importe l'argument, osons néanmoins refuser d'admettre, ne serait-ce qu'un instant, que le plan est une image et qu'à l'assemblage de plans répond la juxtaposition d'images. L'image n'équivaut pas à un plan, car si l'image dépend du plan, le plan, lui, contient déjà à lui seul plusieurs images. Et Sokourov nous le démontre de façon juste et admirable. Pensons à ces moments où la caméra franchit effrontément les portes ou hésite à troubler l'intimité d'une discussion; lorsqu'elle s'attarde sur les œuvres du Greco, sur les gens qui les admirent ou sur ceux qui ne font que passer leur chemin. L'image cinématographique parcourt peut-être des visages et des lieux, elle s'en trouve également à son tour traversée par des images. Ces images du Greco,

L'Arche russe

35 mm / coul. / 96 min /
2002 / fict. /
Russie-Allemagne

Réal.: Alexandre Sokourov
Scén.: Alexandre Sokourov
et Anatoly Nikiforov
Image: Tilman Buttner
Son: Sergei Moshkov
et Vladimir Persov
Mus.: Sergey Yevtushenko
Mont.: Stefan Ciupek,
Sergei Ivanov et Betina
Kuntzsch
Prod.: Andrey Deryabin,
Karsten Stoter et Jens
Meuer
Dist.: Les Films Séville
Int.: Sergei Dreiden, Maria
Kuznetsova, Leonid
Mozgovoy

1. BAZIN, André. *Qu'est-ce que le cinéma? I. Ontologie et langage*. Paris, Éditions du Cerf, 1958, p. 142-143.

de la Mazurka ou du (dernier?) repas d'Anastasia évoquent-elles une époque, qu'elles «invoquent» prestement un autre temps que celui qu'habite l'image cinématographique. À l'évidence, nous transcendons ici la question du plan, avec son début et son aboutissement, et nous le laissons s'investir d'images d'un autre lieu et d'une autre époque. Bref, le temps du plan n'est rien au regard du temps de l'image, ou des images. Et qu'est-ce que le montage sinon la rencontre inopinée de temps hétérogènes?

À la recherche d'un temps perdu sous la poussière de l'image? Proust percevait sur les pétales d'une même rose

«comme une petite épaisseur invisible» faite de tous les regards posés sur elle². Chez Sokourov, cette épaisseur recouvre les murs, habille les personnages et enveloppe les tableaux de l'Ermitage. De cette couche de temps s'articule le montage; encore faut-il savoir le percevoir. Vous comprendrez que le plan unique de Sokourov invite le regard et l'esprit à se perdre dans une mosaïque temporelle. En fait, ce qu'a compris le cinéaste russe, c'est que l'image cinématographique est d'abord et avant toute chose une image du temps: qu'il s'agisse d'un temps passé, à venir, retenu ou fuyant. Une image mobile, comme celle que nous propose naturellement le cinéma, se confronte inévitablement au passage du temps; au-delà de sa durée effective, l'image cinématographique est trouée d'instant quelconques, de moments inopportuns, de souvenirs intempestifs, voire d'épiphanies. Ces passages peuvent être scellés et balisés, mais ils peuvent également sortir l'image de ses gonds. En termes cinématographiques, deux options s'offrent alors aux cinéastes face au dynamisme de ces passages. Ou bien il constitue un montage de plans qui limite l'expressivité d'une image au temps de l'histoire; une histoire, en retour, fécondée par l'addition de plans dont la successivité constitue la totalité close du récit. Ou encore il réalise dans le plan un montage d'images qui cristallise à même celui-ci les diverses dimensions du temps, de manière à permettre l'éclosion d'une infinité de fuites temporelles et de passages narratifs clandestins. Deux façons de penser le montage donc: soit le plan se révèle une «brique» nécessaire à la constitution du tout; soit le plan s'avère une «cellule» à l'intérieur de laquelle cohabite et se reconfigure un nombre incalculable d'espace-temps. Nul ne peut en douter, **L'Arche russe** répond à la seconde option.

Force est d'admettre que le long plan-séquence d'Alexandre Sokourov est un morceau de bravoure, mais ce qu'il exprime l'est tout autant. Ce plan exprime rien de moins que la possibilité poétique la plus discrète du cinématographe; celle d'organiser en un plan une cellule narrative qui, comme celle du collectionneur, peut accueillir et lier un amalgame d'éléments aussi hétérogènes qu'anachroniques. C'est la possibilité de convier le regard et l'esprit du spectateur à un cheminement qui n'est pas sans rappeler le parcours qu'emprunte le visiteur d'un musée. Ne sommes-nous pas, spectateurs de cinéma, les discrets visiteurs d'un musée imaginaire? Ne parcourons-nous pas des lieux immatériels dans lesquels apparaissent et disparaissent des objets, des figures et des motifs atemporels? En somme, le montage, nous l'effectuons déjà chaque fois que nous posons le regard sur une toile, un artefact, une chambre ou une personne. **L'Arche russe** nous convie dorénavant à reconnaître en un seul plan ce complexe et délicat montage d'images. ■



L'Arche russe
d'Alexandre Sokourov

2. PROUST, Marcel. *Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, 1987, collection de la Pléiade, p. 828.