

Séquences

La revue de cinéma

Le cycle élégiaque d'Alexandre Sokourov : Rêveries d'un guide solitaire

Charles-Stéphane Roy

Star Wars

Numéro 238, juillet-août 2005

URI : id.erudit.org/iderudit/47928ac

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN 0037-2412 (imprimé)

1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Roy, C. (2005). Le cycle élégiaque d'Alexandre Sokourov : Rêveries d'un guide solitaire. *Séquences*, (238), 47-49.

Tous droits réservés © La revue Séquences Inc., 2005

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/>]

érudit

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

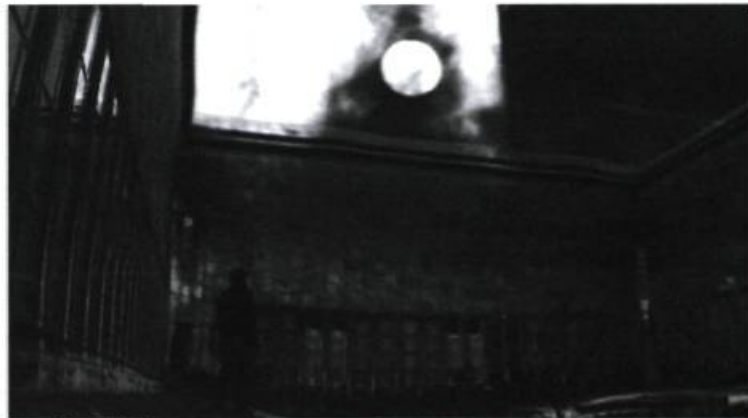
LE CYCLE ÉLÉGIAQUE D'ALEXANDRE SOKOUROV Rêveries d'un guide solitaire

Charles-Stéphane Roy

Il faudra peut-être se faire à l'idée qu'on n'aura jamais accès aux tableaux vivants du cinéaste russe Alexandre Sokourov qu'à petites doses, tant son œuvre rebute la majorité des distributeurs, lorsqu'elle n'est pas carrément boudée par des critiques qui y voient d'authentiques objets « anti-cinématographiques »¹. Des initiatives comme celles du FIFA, qui a inséré cette année dans sa programmation plusieurs essais documentaires, deviennent de vrais événements et permettent de découvrir un corpus souterrain inédit, pierre angulaire des envolées romantiques du chantre impressionniste de Saint-Petersbourg en fiction. Il faut voir ces expérimentations en forme d'élégies — littéralement « poésie mélancolique » — comme des œuvres à part entière autant que des esquisses préliminaires au sens où l'entendent les théoriciens de la littérature génétique, pour qui les avant-textes (brouillons, versions raturées) font partie intégrale d'une œuvre. Il serait plus précis encore de parler de ces films en tant qu'églogues, extensions plus bucoliques idéalisant la nature, la beauté, l'art, l'exil, la mort et le poids du temps.

... l'élégie devient une plateforme servant à valoriser des figures évanouies du patrimoine russe...

Tout Sokourov gravite autour de cette allégorisation poussée du monde, énoncée visuellement par l'utilisation de filtres ou de flous puis circonscrite narrativement par l'omniprésente voix d'outre-tombe du cinéaste. Alors que la fiction lui permet de sublimer l'Histoire universelle (surtout dans son cycle sur l'autocratie), l'élégie devient une plateforme servant à valoriser des figures évanouies du patrimoine russe, que Sokourov produit souvent sans l'aide des institutions ou de la fidèle LenFilm, qui le parraine depuis sa sortie des bancs de la VGIK en 1978. Rien de nouveau pour celui que Tarkovski prit d'affection dès ses débuts en lui offrant un poste d'assistant dans les années 1980, faveur retournée par Sokourov lorsqu'il réalisa plus tard un documentaire sur les derniers mois de la vie du maître. Ce film, ainsi que ceux consacrés au violoncelliste Dimitri Chostakovitch (*Sonata for Viola*) et au ténor Féodor Chaliapin (*Elegija / Elegy*), réhabilite la mémoire de monuments expatriés, qui contribuèrent tous à incarner l'esprit russe à leur manière, de par leur distance et leur liberté face à la mère-patrie. En se réappropriant leurs œuvres par une esthétique charnelle, voire fusionnelle, Sokourov n'est plus simplement conservateur de mémoire, son regard sur l'art des autres devient essence, clé et mystère à la fois. Pénétrante fusion où la culture et l'art se nourrissent mutuellement par souci de pérennité, de transmission, puis par celui de sublimer l'objet en l'affranchissant de son époque. La vie intérieure d'un mot ou d'un tableau se matérialise ainsi sous l'œil évanescant de Sokourov, qui reconfigure l'objet hors de l'Histoire, comme dans l'étrange *Dolce* (1999), où un cadre vertical transforme le deuil de la veuve de Toshio Shimao, un kamikaze devenu écrivain célèbre, en photographie vivante, marquant la coexistence du passé et



Élégie de Moscou

du présent. Afin de ne pas laisser l'absence du défunt prendre toute la place, Miho dialogue à voix haute avec lui pendant que la caméra provoque un rapprochement avec sa fille Maha, qui est devenue muette et a cessé de grandir à la mort de son père. La mise en scène dépouillée laisse toute la place aux mantras de la veuve, aux photos, à la douleur faite image.

La parole est également au centre des **Dialogues With Solzhenitsyn** (1998), suite et variation de la démarche entreprise sur *Uzel / The Knot*, à la différence qu'elle synthétise le présent de la pensée du célèbre écrivain qui universalisa le terme « goulag ». De retour d'un exil américain, Soljenitsyne accueille le cinéaste dans sa demeure recluse en discutant de la place de la création comme héritage culturel. Défense et illustration de l'évolution de la langue russe où il est inévitablement question de pensée vivante et de philosophie, ce film-entrevue fait contraste avec la traditionnelle méthode Sokourov, celui-ci préférant aborder le présent de manière effacée, réaliste et épurée. Étonnant retour aux sources pour celui qui, avec *Hubert Robert: A Fortunate Life* (1996) et surtout *Elegija Dorogi / Élégie de la traversée* (2001) — où Sokourov retrouve dans les musées de Saint-Petersbourg et de Rotterdam les idéaux d'une Europe en harmonie avec l'intelligentsia russe — avait atteint un savant équilibre entre lyrisme, songe et méditation sur le temps, annonçant même de manière informelle son fabuleux **Russkiy kovcheg / L'Arche russe** l'année suivante. En fait, Sokourov capte Soljenitsyne comme il témoignait jadis du travail de son mentor Andreï Tarkovski dans l'incalculable **Moskovskaya Elegia / Élégie de Moscou** (1987), montrant l'artiste au travail, ses matériaux et outils, son champ de bataille créatif, ses alliés et sa relation avec son environnement immédiat. L'art, une fois de plus, s'avère être l'arme de toutes les libertés contre le silence, la censure et l'oubli.

¹ À la sortie de *Mère et fils* en 1997, le critique américain Roger Ebert avait refusé d'écrire quoi que ce soit sur le film, préférant reléguer la tâche à un surnuméraire qui avait affirmé dans son résumé que « la nature morte n'a pas sa place au cinéma ».

GOODBYE, DRAGON INN

Hors foyer, point de salut

Charles-Stéphane Roy

Pour certains, Tsai Ming-liang représente la crème du cinéma exigeant, un géant de seulement 48 ans à l'avant-garde de cette génération d'auteurs au large de l'industrie occidentale ayant importé un peu de cinéphilie européenne à l'intérieur de leurs propres frontières, sinon un fort bagage philosophique et esthétique de leurs années de formation ou de perfectionnement à Paris, Londres ou Bruxelles. Pour tous les autres, sûrement encore assommés par le minimalisme de **Rebels of the Neon God** ou **The Hole**, le Malais d'origine exaspère, incarnant tous les revers d'un certain cinéma d'auteur indolent qui se complairait dans son aridité dramatique et ses plans lymphatiques. On



Tsai louange ici l'expérience spectatorielle

Pour une fois, un film ne rend pas hommage au cinéma, mais plutôt à une salle de cinéma...

Le sait fou de Truffaut, attiré par Antonioni et assez futé pour déjouer les censeurs qui poussent vers le haut afin de lui faire couper la pellicule sous le pied. En creusant plus loin, on découvre chez le demi-frère spirituel de son cadet Apichatpong Weerasethakul un cinéma de l'attente, où le temps (du) réel reprend ses droits à l'écran. Dans **Goodbye, Dragon Inn**, Tsai étudie les temps multiples à l'intérieur d'un même espace. Huis clos nostalgique, le film se déroule presque entièrement à l'intérieur du Fu-Ho Theatre, un vétuste cinéma sur le point de rendre l'âme, lors de la dernière présentation du classique populaire **Dragon Inn** (1966) du Chinois King Hu. Bien que plusieurs cinéastes aient récemment témoigné de leur amour du cinéma, Tsai louange ici l'expérience spectatorielle, le quotidien des employés d'un cinéma et l'intimité, voire du voyeurisme, que suscite la fréquentation d'une salle obscure.

Un film, c'est bien sûr une machine à désir, et pénétrer dans l'ancre du pop corn consisterait ni plus ni moins à s'abandonner à ce désir, à participer à ce rêve de se rapprocher de

l'autre. Voilà exactement ce qui se produit chez les spectateurs durant la projection : un touriste japonais voulant échapper à la pluie tente sans succès de séduire ses voisins de banquette pendant que la guichetière boiteuse n'ose aborder le projectionniste qu'elle admire depuis toujours. Et comme nous sommes au cinéma, le silence est de mise — le regard, qui l'emporte presque toujours sur la parole, voyage ainsi entre les spectateurs, l'écran et la salle même. Les réels dialogues du film se retrouvent à l'écran, si bien que le **Dragon Inn** de 1966 agit comme une bande-son qui résonne par-dessus les interactions des personnages déambulant dans les toilettes, à la billetterie, au grenier, dans la cabine de projection ou derrière l'écran ; bref, tous ces lieux intermédiaires qui ont tout autant marqué l'imagination du jeune Tsai que ce qui se passait sur l'écran. Si on reconnaissait d'emblée au cinéaste l'habileté à construire des plans-séquences fleuves d'une précision chorégraphique et d'une puissance poétique phénoménales, de raconter une histoire à chaque plan ou d'utiliser le montage comme découpage psychologique de l'évolution de ses personnages, on apprécie depuis **Ni neibian jidian** (What Time Is It There?) son sens de l'humour fondé sur un prodigieux sens du *timing*, de l'attente déjouée et de la composition du cadre où les actions de plusieurs personnages se répondent souvent à l'insu des uns et des autres. Avouons qu'un film esthétiquement stimulant et réjouissant à la fois, ça ne court pas les festivals !

Tsai aurait pu magnifier le fétichisme de quelconques cinéphiles paumés incapables d'envisager une vie une fois rallumées les lumières de leur salle de cinéma préférée mais, heureusement pour nous, la marquise du Fu-Ho Theatre n'affiche pas **Cinema Paradiso**. Pour une fois, un film ne rend pas hommage au cinéma, mais plutôt à une salle de cinéma, à son culte et aux habitudes de ceux qui la fréquentent, dont deux des vedettes originales du film de King Hu présentes à la projection comme pour observer le fantôme de leurs personnages. La séquence maîtresse du film reste sans contredit celle du plan statique du point de vue de l'écran même, fixant la salle désertée sous les néons longtemps après que la guichetière ait terminé son nettoyage de routine. On se surprend alors à être ému par ces murs et ces sièges durant sept minutes de silence en hommage ultime à l'écueil de tant de rêves sonores et animés. De par sa cohérence formelle inouïe, il devient même difficile de concevoir une suite plus aboutie encore dans l'œuvre subséquente de Tsai Ming-liang. Que l'on apprécie ou non importe peu, **Goodbye, Dragon Inn** sera peut-être un chef-d'œuvre mal-aimé, mais il n'en demeurera pas moins un chef-d'œuvre quand même.

■ **BU SAN** — Taiwan 2003, 82 minutes — **Réal.** : Tsai Ming-liang — **Scén.** : Tsai Ming-liang — **Images** : Ben-Bong Liao — **Mont.** : Sheng-Chang Chen — **Mus.** : — **Son** : Du-Che Tu — **Dir. art.** : — **Cost.** : — **Int.** : Kang-sheng Lee (projectionniste), Shiang-chyi Chen (préposée à la billetterie), Kiyonobu Mitamura (touriste japonais), Shih Chun (lui-même), Tien Miao (lui-même), Kuei-Mei Yang (la femme aux cacahouètes) — **Prod.** : Hung-Chih Liang, Vincent Wang (HomeGreen Films).

UN NUAGE AU BORD DU CIEL

Encore plus eau

Charles-Stéphane Roy

On dit souvent que les auteurs au cinéma racontent sensiblement une seule histoire en ayant recours aux mêmes artifices d'un film à l'autre, politesse schématisant les tics et les obsessions jalonnant la routine d'une œuvre digne de ce nom. Si le cadre et l'expérience d'un individu peuvent évoluer, c'est à partir d'une seule parole et d'une sensibilité viscérale que la pensée peut suivre son cours. Il en est ainsi d'une œuvre qu'on apprécie comme l'affection portée à ses proches : malgré leurs qualités et leurs défauts, on en quitte parfois quelques-uns parce qu'ils ne correspondent plus à nos valeurs ou qu'ils auraient mal vieillis. Notre lien à l'autre, sa pensée ou sa compagnie, tendent parfois à atteindre (ou non) un jour leur pleine mesure, un plateau de jouissance qui constituera une vitesse de croisière ou un état de grâce avant de connaître son inévitable déclin. Ce moment béni, le cinéaste Tsai Ming-liang l'a connu en 2003 avec son chef-d'œuvre **Bu San** (Goodbye, Dragon Inn), malgré qu'il en avait été de même lors de la sortie de **Ni neibian jidian** (What Time Is It There ?) sorti à peine deux ans auparavant. Infatigable réformiste de l'art narratif, Tsai pousse encore plus loin sa proposition formelle dans **Tian Bian Yi Duo Yun** (Un nuage au bord du ciel), jusqu'au point où on se demande quel sera son prochain plateau. Suite informelle de **What Time Is It There ?**, le plus récent Ours d'argent berlinois trace de manière radicale l'apogée de la signature du maître taiwanais, emblématique d'un certain cinéma asiatique obsédé par la désincarnation née de la surconsommation ou de l'érotisme, le souci dans la composition du cadre, les mouvements de caméra réduits au minimum et la prérogative de l'émotion sur l'action.

...la sécheresse des sentiments a créé un vide irrépissable. L'amour ne consume plus depuis qu'on consomme du sexe, toujours plus vite, toujours plus seuls.

Le film s'ouvre sur une scène-choc : une femme nue est couchée sur un lit, une demi-pastèque entre les cuisses. Hsiao-Kang entre dans la pièce et se couche à ses côtés. Il lèche lentement le fruit puis y enfonce frénétiquement les doigts, au grand plaisir de la jeune femme. Hsiao-Kang est bien cet ex-vendeur de montres qui remettait toutes les pendules sur son chemin à l'heure de Paris, où étudiait une inconnue de qui il était tombé subitement amoureux. Il a depuis délaissé le commerce et s'est converti au porno. Bien d'autres choses ont changé à Taipei depuis le retour de France de Shiang-Chyi : la ville doit composer avec une pénurie d'eau durant une canicule alors que se remplissent des bouteilles en plastique d'eau volée dans les toilettes publiques et que la télé incite les citoyens à boire du... jus de pastèque. Les gens ne se parlent désormais que par des dialogues virtuels avec leur téléviseur. Durant d'étincelants interludes, on danse en jouant du parapluie, des hommes-lézards poussent des plaintes nocturnes dans des citernes sur les toits et on se

coiffe d'un bonnet phallique sur des musiques du Shanghai des films des années 1930. Le corps a pris toute la place et on ne vit que pour l'eau. Après la surabondance, le rationnement ; d'amour, il n'y en a plus — la sécheresse des sentiments a créé un vide irrépissable. L'amour ne consume plus depuis qu'on consomme du sexe, toujours plus vite, toujours plus seuls. Puis Shiang-Chyi retrouve Hsiao-Kang endormi sur un banc. Ils se reconnaissent physiquement, mais sont



Le corps a pris toute la place et on ne vit que pour l'eau

devenus émotionnellement étrangers. Pourtant, quelque chose les attire l'un vers l'autre, guidés initialement par l'absence de désir réciproque... ils mangent, se promènent, fument. Oser combler sa solitude, voilà peut-être l'ultime acte pornographique de ce nouveau siècle.

Rien donc de vraiment nouveau dans le monde de Tsai Ming-liang avec ce nuage supplémentaire dans un ciel déjà passablement rose et gris. Les désirs déçus de **What Time Is It There ?** planent au-dessus des fantômes muets de **Goodbye, Dragon Inn** comme une coda tout en crescendo, à la fois plus aboutie et moins déconcertante que dans les mesures précédentes. Et on rit comme jamais durant ce film 110 % plaisir aux plans plus étonnants les uns que les autres. Certes, les plans-séquences sans dialogues et l'ambiguïté des personnages ne s'adressent peut-être pas à tout le monde, mais avec autant de numéros musicaux, de sexe et d'humour, **Un nuage au bord du ciel** concilie rigueur et plaisir sans rendre de compte ni aux adeptes ni aux détracteurs du cinéaste d'origine malaise. En frayant ainsi toujours en avant dans la même voie, Tsai demeure plus convaincant encore que la grande majorité des cinéastes jouant la carte de la rupture de ton à tout prix. **S**

■ **TIAN BIAN YI DUO YUN** — Chine / France / Taiwan 2005, 112 minutes — Réal. : Tsai Ming-liang — Scén. : Tsai Ming-liang — Images : Liao Pen-jung — Mont. : Chen Sheng-chang — Son : Tu Du-che — Dir. art. : Lee Tian-jue — Cost. : Sun Hui-mei — Int. : Lee Kang-shen (Hsiao-kang), Chen Shiang-chyi (Shiang-chyi), Lu Yi-ching, Yang Kuei-mei, Sumomo Yozakura, Hsiao Huan-wen, Lin Hui-xun, Jao Kuo-xuan, Peggy Wu Jazz Dance Company, Shiang-Chyi, Hsiao-Kang — Prod. : Vincent Wang, Bruno Pesery, Yeh Ju-Feng (Arena Films / HomeGreen Films).