HAL
open science

Regarder le mal dans les yeux : une analyse de Va et regarde d'Elem Klimov

Antoine Redon

To cite this version:

Antoine Redon. Regarder le mal dans les yeux : une analyse de Va et regarde d'Elem Klimov. Art et histoire de l'art. 2019. dumas-02360432

HAL Id: dumas-02360432

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02360432

Submitted on 12 Nov 2019

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.

UNIVERSITÉ PARIS I
PANTHÉON SORBONNE
UFR 04 –Arts Plastiques et sciences de l'Art

REGARDER LE MAL DANS LES YEUX

UNE ANALYSE DE *VA ET REGARDE* D'ELEM KLIMOV

PAR ANTOINE REDON

Mémoire de Master 2 : Recherche Esthétique, Analyse, Création
Sous la direction de José Moure
Septembre 2019

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION……..4

PREMIÈRE PARTIE : LA GUERRE À L'ÉPREUVE DE LA REPRÉSENTATION …..12

1 - La guerre du point de vue soviétique……13
. La mauvaise guerre……13
. L'être et la guerre……16
. Manifeste d'une esthétique russe……19
. L'enjeu de la reconstitution Historique……23
2 - Une narration en direct……28
. Un récit précipité au présent……..28
. Une descente dans le maelström…… 30
. Désamorcer l'intrigue……..33
3 - L'immersion dans le conflit ……38
. Le point de vue de l'enfant……38
. Dépêché à même le terrain……42
. Prendre le spectateur à parti……48

DEUXIÈME PARTIE : L'ESTHÉTIQUE DE LA DÉMENCE……53

1 - La démence en image……54
. Le basculement dans l'horreur……..54
. La figuration de la folie……57
. L'image convulsive……..61
2 - L'univers sonore contaminé……66
. Exploration d'un univers sonore ambigu……..…66
. La fièvre auditive……..70
. Élévation : Requiem en conclusion……..……73
3 - La dégénérescence du monde……..76
. L'esthétique de la boue……..76
. La dégénérescence des corps……..82

TROISIÈME PARTIE : L'EXORCISME D'UNE GUERRE, CHASSER LE MAL……..88

1 - La représentation du mal……89
. L'immontrable en question……89
. Puissances du mal……..96
2 - Se confronter au mal……103
. Chercher à figurer le mal……..103
. Revenir à la source du mal……..108
3 - Les déjections d'une guerre……115
. Une purgation ?……115
. Conjurer la guerre……119

CONCLUSION……122
FICHE TECHNIQUE DU FILM……..……125
FILMOGRAPHIE ADDITIONNELLE……..……..……126
BIBLIOGRAPHIE……127

INTRODUCTION

Il y a de ces oeuvres qui traversent les temps sans qu'on ne leur prête grande attention. Jusqu'au jour où elles sont redécouvertes, et se révèlent à la hauteur de la grandeur qui les caractérise : *Requiem pour un massacre* d'Elem Klimov fait partie pour de celles-ci. On serait tenté de se demander pourquoi. Toutefois la réponse n'est peut-être pas aussi compliquée qu'elle en a l'air : peut-être n'a-t-elle simplement pas trouver sa place dans un système cinématographique bien cadré, où chaque oeuvre est rangée selon une hiérarchie organisée. Or l'oeuvre de Klimov, quelque peu hybride, n'a certainement pas su trouver la place qui lui revenait. Film de guerre, film d'horreur, film de génocide ? De plus, son caractère extrême n'a évidemment pas profité à sa réputation, certains critiques lui reprochant « l'impression d'horreur insoutenable qui se dégage du film, estimant qu'un tel degré de barbarie ne relevait plus cinéma. »[1] C'est pourtant bien là l'une des forces du projet, qui offre un portrait sans concessions des atrocités commises durant la Seconde Guerre mondiale par l'armée allemande, et dont le réalisateur voulait absolument témoigner, bien conscient de ce à quoi il s'exposait : « si je réalise ce film, personne ne pourra le regarder, cela ne sera pas supportable ». Mais pour le

[1] Martine Godet, *La pellicule et les ciseaux. La censure dans le cinéma soviétique du dégel à la perestroïka,* Paris, CNRS éditions, 2010, p.123

cinéaste, le devoir de mémoire prévalait à l'expérience confortable du spectateur, comme il l'explique : « mais nous étions obligés de le faire, et tant pis si le spectateur ne supportait pas le spectacle ; il le fallait absolument en mémoire des gens qui avaient péri. »[2]

Initialement intitulé « Tuez Hitler ! », le film fut rebaptisé *Idi i smotri (* Иди и смотри)*,* que l'on peut traduire en français par *Va et regarde*, formule tirée du verset 6:7 de *l'Apocalypse de Jean.* C'est ce titre que nous nous efforcerons de conserver dans cette étude car il me semble plus fidèle à l'esprit de l'oeuvre de Klimov, et surtout à l'entreprise esthétique qu'il en résulte, comme nous allons le voir au cours de ce travail. Toutefois, l'existence de ces deux titres nous dit une première chose du problème qu'a pu poser le film lors de sa distribution en France, et irrémédiablement, de sa réception par le public. En effet, quel est l'intérêt de rebaptiser le film *Requiem pour un massacre*, titre qui ne respecte en rien la traduction originale ? Ceci peut s'expliquer par la volonté des distributeurs français du film d'en faire un vulgaire film d'exploitation, notoriété qu'il conservera d'ailleurs par la suite dans le secteur de la VHS où le film fut exploité par certains éditeurs sous l'étiquette de « nazisploiation »[3]. On imagine bien quelles difficultés peuvent poser la distribution de certains « grands films » (entendons par là, des films unanimement reconnus comme majeurs) quand ceux-ci s'attachent à traiter de certains sujets jugés sensibles pouvant entretenir une correspondance (esthétique, thématique…) avec des films de série b d'exploitation[4]. En effet, il n'est pas rare d'en retrouver certains relégués au statut d'oeuvre-choc et rangés aux côtés d'autres films que l'on pourrait qualifier de moins ambitieux dans leur démarche créative : ainsi, nous avons pu retrouver *Salò ou les 120 journées de Sodome* de Pier Paolo Pasolini distribué dans certains secteurs sous cette même bannière de « nazisploitation », pour des raisons on ne peut plus évidentes.

Néanmoins, cela nous éclaire un peu sur certaines des ambitions de l'oeuvre de Klimov à aller au-devant de choses et à représenter des situations qui ne seraient pas toujours entreprises dans d'autres systèmes de production. Or le film de Klimov

---

[2] *Ibid.*

[3] La *nazisploitation* est un type de film d'exploitation mettant en scène des nazis à travers une approche perverse, le plus souvent de nature sexuelle. On incombe l'origine de ce sous-genre marginal au film *Portier de nuit* (1974) réalisé Liliana Cavani.

[4] Le terme de série b désigne originellement des films tournés rapidement et avec peu d'argent relevant souvent du cinéma de genre (horreur, western, science-fiction…).

est un film radical, qui semble peu se soucier de savoir ce qui est bon d'être représenté pour attirer les foules (nous aurons toutefois l'occasion de revenir là dessus). Néanmoins, ne négligeons pas la portée « publique » de ce film puisque *Va et Regarde* a bénéficié au moment de sa sortie d'un grand retentissement médiatique et d'un très large succès commercial (près de quarante millions d'entrées rien qu'en URSS) et fut auréolé du grand prix au festival du film de Moscou. Si le film ne rencontra étonnamment aucun problème avec la censure soviétique au moment de sa sortie, on ne peut pas en dire autant de la préparation du film, qui fut particulièrement pénible pour le réalisateur (comme la plupart de ses films par ailleurs). Cela peut s'expliquer par le contexte politique alors en vigueur en URSS. En effet, l'année de sortie du film coïncide avec le début de la perestroïka entreprise à partir de 1985 par Mikhaïl Gorbatchev, qui se caractérise par un assouplissement de la politique générale dont a pu notamment bénéficier le cinéma. Cette période fait suite à celle dite de la stagnation qui fut particulièrement critique pour le cinéma soviétique puisque pas moins de 80 longs métrages furent interdits par le Goskino (le comité d'état pour le cinéma), ainsi qu'une trentaine de téléfilms, documentaires, dessins animés[5]. Nombreux sont les cinéastes soviétiques à avoir souffert de ce contrôle très strict de l'industrie cinématographique imposé par le régime, et, peu étonnant, ce sont d'ailleurs les grands noms qui en pâtirent le plus : Andreï Tarkovski, Sergueï Paradjanov, Alexeï Guerman, Larissa Chepitko, Alexandre Askoldov (pour *La commissaire*, 1967)… « Dans notre culture, tous les artistes sont des prisonniers condamnés à mort »[6] écrivait le cinéaste Alexandre Dovjenko dans ses carnets, également en butte à la persécution. Elem Klimov fait partie des victimes en ligne de mire du comité et il est peut-être l'un de ceux aux côtés de Tarkovski et Paradjanov à avoir le plus souffert de cet acharnement - de manière certes moins spectaculaire que la persécution démesurée qui fut réservée à ces deux cinéastes. Il faut en revenir à son premier film pour constater qu'Elem Klimov n'était pas destiné à un avenir radieux dans l'industrie cinématographique soviétique.

Au vu de son dernier film, *Va et regarde*, il peut être étonnant de constater qu'Elem Klimov a dans un premier temps fait ses armes à travers le genre de la

---

[5] Marcel Martin, Le Cinéma soviétique de Khrouchtchev à Gorbatchev : 1955-1992, Lausanne, l'Age d'homme, 1993, p.133

[6] *Ibid.,* p.14

comédie. Son premier long-métrage, *Soyez les bienvenus* ou *Entrée interdite aux étrangers* (1964), est son film de diplôme qu'il réalise dans le cadre de ses études au VGIK, l'école de cinéma la plus reconnue du pays. Cette satire burlesque qui prend place dans un camp de jeunes pionniers rayonne par son ton léger et son ambiance estivale. Néanmoins, le film voit son visa de distribution bloqué dans un premier temps et fait du jeune cinéaste doué un élément dangereux, réputation dont il ne se détachera pas de toute sa carrière. Le film finit par être visionné par Khrouchtchev en personne qui en rit et ordonne qu'on le laisse sortir (bien que sa distribution sera très limitée). Mais c'est avec son projet suivant, *Les aventures d'un dentiste* sorti en 1965, que le jeune réalisateur va s'accorder les foudres de la censure, et être placé sur la liste noire. Cette comédie, dans la même veine satirique que son précédent film, est tiré à 25 copies et projeté un seul jour. Le film restera inconnu du public occidental comme Soviétique. Par la suite Klimov réalisera un documentaire sur le sport, *Sport, sport, sport* (1971), entrecoupé de scènettes mises en scène avec des acteurs, qui rencontra un certain succès auprès du public soviétique. Mais ce n'est qu'avec son film suivant que naît le véritable auteur de *Va et Regarde* qui nous intéresse ici et préfigure ce film à venir.

L'agonie est consacré au célèbre personnage russe Raspoutine. L'action du film se déroule en 1916 alors que le règne de Nicolas II touche à sa fin et que le régime impérial est en pleine déliquescence. C'est un film que Klimov a tenté d'amorcer à deux reprises, mais par deux fois on lui a demandé de tout arrêter. La troisième est la bonne et le tournage se passe sans encombre. Le film est prêt en 1974, mais là commence le terrible acharnement dont il va être victime. Il ne faudra attendre pas moins de dix ans avant que le film ne soit visible en URSS comme à l'étranger. De plus, le film ne manque pas de susciter une très vive polémique comme le relate Klimov lui-même, entre « défenseurs enthousiastes » et « ennemis acharnés », « parce qu'il touche à une phase très complexe et controversée de l'histoire russe »[7]. De fait, *L'agonie* constitue une étape dans la carrière du cinéaste vers une forme de maturité cinématographique. Klimov lui-même considère cette oeuvre comme la première « dans laquelle il mit en oeuvre une esthétique

[7] *Ibid.,* p.104

singulière »[8]. C'est un film sur lequel on reviendra plus en profondeur dans notre étude car il pose certaines caractéristiques esthétiques qui seront en jeu dans *Va et Regarde*.

Entre-temps, sa femme, la réalisatrice Larissa Chepitko, tourne un film de guerre remarquable intitulé *l'Ascension* (1977), qui, tout comme *Va et regarde*, prend place en Biélorussie auprès de partisans durant la Seconde Guerre mondiale. Son projet suivant, *Les adieux à Matiora* voit arriver avec lui une tragédie terrible : Larissa et une partie de son équipe meurent dans un accident de voiture tandis qu'ils étaient en repérage. Elem Klimov, profondément affecté, décide néanmoins de reprendre le tournage et de mener le film à son terme. Des quelques plans tournés par sa femme, il n'en conservera qu'un seul, remarquable, où l'on voit un arbre s'embraser. Le reste des rushs, il les a réunis dans un court-métrage hommage intitulé *Larissa* (1980). *Les adieux à Matiora* que tourne Klimov est une fresque remarquable cernée par une mélancolie profonde. Le ton grave et solennel qui s'en dégage constitue un premier contraste majeur avec les films du début de sa carrière. Comme le remarque Martine Godet, « *Les adieux à Matiora* s'inscrit dans un courant de résurgence du religieux (spiritualité, sens du sacrifice), spécifique à la fin de l'époque Brejnévienne[9] et qui va de pair avec un affaiblissement de l'idéologie et l'expression de la nécessité d'un retour aux valeurs morales. »[10] Il est étonnant de constater comment, au fur et à mesure de la carrière du cinéaste, ses films tendent vers une esthétique de plus en plus rigoureuse, qui se charge d'une profondeur jusqu'alors insoupçonnée, et qui trouve sa manifestation la plus puissante dans son ultime projet, *Va et Regarde.*

Il est vrai, les précédents films de Klimov peuvent laisser une sensation d'inachèvement, et en particulier *L'agonie* qui, bien que plébiscité par certains, laissa un goût amer au cinéaste qui affirme ne pas être tout à fait satisfait de ce film. Quant au film *Les Adieux*, les conditions particulières de sa production (notamment par le fait que ce ne soit pas un projet engagé par le cinéaste lui-même, mais la reprise de celui de sa femme) peuvent justifier cette sensation d'oeuvre quelque hybride qu'il

---

[8] Alexandre Sumpf, *Révolutions russes au cinéma. Naissance d'une nation : URSS, 1917-1985*, Paris, Armand Colin, 2015, p.194

[9] Léonid Brejnev, secrétaire général du Parti communiste de l'Union soviétique de 1964 à 1982.

[10] Martine Godet, *La pellicule et les ciseaux. La censure dans le cinéma soviétique du dégel à la perestroïka,* Paris, CNRS éditions, 2010, p.123

peut en résulter. Dans une critique de *Va et Regarde* apparue dans *la revue du cinéma* en 1987, Raphaël Bassan n'hésite pas à comparer le cinéaste à « un alchimiste qui fabrique plusieurs métaux bâtards avant de trouver la formule de l'or »[11], « la formule de l'or » faisant bien entendu ici référence à *Va et Regarde.*

Aussi donc, la préparation de ce film fut encore une fois particulièrement laborieuse. Encore que, on peut y voir le schéma inverse de ses films précédents quant aux difficultés rencontrées qui se concentrent moins en aval qu'en amont. La première tentative de Klimov d'engager le projet a lieu en 1977, au moment où sa femme réalisait *l'Ascension*, soit sept ans avant la sortie définitive du film. Klimov se réfère à l'ouvrage *Khatyn* de l'écrivain biélorusse Ales Adamovitch qui relate l'horreur des massacres perpétrés par les nazis en Biélorussie pendant la guerre. Le texte d'Adamovitch avait été rédigé selon les témoignages de survivants : « plus de 600 villages calcinés, leurs habitants exterminés, trois millions de civils tués »[12]. C'est avec cet auteur qu'Elem Klimov s'est attelé à la rédaction d'un scénario qui dans sa première version s'intitulait « *Tuez Hitler !* ». Aussi lorsque toutes les conditions furent réunies et que le tournage était sur le point de commencer, la production fut soudainement stoppée. Pour deux raisons, relate Klimov : la première étant la noirceur, et, ce que le cinéaste appelle « l'esthétique de la boue », la seconde que l'on ne voyait pas assez les mouvements des partisans. Il fallut attendre que le quarantième anniversaire de la victoire (1985) n'arrive pour que la production ne fut enfin relancée. C'est un réalisateur biélorusse qui est d'abord convoité pour adapter le scénario mais Adamovitch tient à ce que ce soit Klimov et personne d'autre qui réalise le film. Aussi Klimov finit par être réengagé sur le projet et tourne d'une traite en empêchant quiconque de visionner les rushs durant le tournage pour éviter que celui-ci ne soit de nouveau interrompu.

Elem Klimov, natif de Stalingrad, a dans son enfance connu la guerre. Dans une interview, le cinéaste évoque l'un de ses souvenirs de guerre de 1942 dans lequel il se remémore la traversée avec sa famille de la Volga à Stalingrad vers l'Oural : « la ville entière brulait, le fleuve aussi brulait, sans compter qu'on nous

---

[11] Raphaël Bassan, « Va et regarde : apocalypse plein cadre », *La revue du cinéma*, n°427 (mai 1987), p.61-62

[12] Martine Godet, *ibid.*, p.123

bombardait. »[13] De fait, il lui est resté des impressions très fortes de cette période, « de cet enfer ». « J'ai réellement été en enfer. » Il est important de considérer cette donnée dans le cadre de l'analyse de ce film car elle rend compte du lien étroit qui lie l'auteur à son propre sujet. On ressent une expression douloureuse qui se tisse en arrière toile du film, une expression toute personnelle qui ne peut que tenir de son auteur et non plus seulement de la reconstitution objective d'un évènement historique tragique. Aussi, il est certain que *Va et Regarde* recèle une part biographique qui a fortement imprégné l'esthétique du film. D'ailleurs, ce que l'on y voit n'est pas tant la mise en scène des combats qui intéresse le réalisateur que celle de la souffrance, vécue ici par les civils. Et c'est peut-être en cela que *Va et Regarde* devient, dans un premier temps du moins, bien plus qu'un film de guerre, au sens bien codifié du genre. Cette mise en scène de la souffrance devient par moments tellement intense et exposée avec tant de dégout, particulièrement à travers la séquence du massacre du village, que l'expérience en devient quasi insupportable pour le spectateur. Et c'est là le point qui nous intéresse, car *Va et regarde* ne devient alors plus seulement un film de guerre, ni même un film sur le massacre d'un village biélorusse pendant la Seconde Guerre mondiale, mais un film qui ose pointer avec une hargne déboussolante ce qui généralement n'est percevable qu'en filigrane dans ce genre de représentation : le mal, ce mal qui anime les actes les plus ignobles de la guerre, ce mal qui anime la guerre[14].

Si *Va et Regarde* s'inscrit de par sa thématique dans le genre du film de guerre, cette classification me semble quelque peu réductrice par rapport à ce qu'il propose. C'est d'ailleurs toute la particularité des grands films, qui échappent à cette classification dans des catégories précises. Mais si cela s'avérait nécessaire, il serait à mon sens plus juste de considérer *Va et regarde* comme un film d'Horreur, en prenant soin d'ajouter une majuscule à ce substantif afin de le différencier du simple genre cinématographique (bien que cela n'empêche pas que le film puisse entretenir certaines correspondances, notamment esthétiques, avec le genre), car seul ce terme peut véritablement rendre compte des ambitions du film, et surtout des

---

[13] Interview filmée d'Elem Klimov (20'), disponible sur les suppléments de l'édition DVD de *Requiem pour un massacre*, Potemkine Films, 2007

[14] C'est également pour cette raison qu'il semble plus juste de conserver le titre original du film, *Va et regarde*, qui comme je l'ai rappelé plus haut, est tiré d'un verset de l'apocalypse, qui nous renvoie à cette dimension originelle du mal.

impressions qu'il en résulte. Car s'il est pourtant communément admis que la guerre est une horreur, rare sont pourtant les oeuvres qui peuvent se vanter de l'avoir dépeinte avec autant de répugnance. Il ne suffit pas de montrer des champs de corps décharnés, des hommes tombés en masse sous le coup de mitraillettes, des bouts de membres éclatant sous l'effet d'un obus pour nous faire ressentir cette horreur, tout cela ne représentant qu'une représentation esthétique arbitraire dont il est facile de se détacher émotionnellement. L'horreur de la guerre ne se limite pas à un spectacle gore et grand grand-guignolesque dont il est peut être, par ailleurs, assez agréable de se complaire (nous reviendrons sur ce point au cours de notre étude).

Pourtant, *Va et regarde* n'est pas construit en forme de parabole. À aucun moment le film ne semble vouloir dispenser quel qu'enseignement moral sur la guerre, sur sa nature. Bien au contraire, *Va et regarde*, à travers sa forme propre et le traitement qu'il propose d'un tel évènement, est l'un des films qui en témoigne par l'une des approches les plus brutes qu'il nous ait été donné de voir : rarement la guerre ne nous a semblé aussi physique, dépravée, désordonnée que telle qu'elle est montrée ici. Cette déchéance de la guerre dans laquelle nous précipite l'oeuvre de Klimov, son obsession d'essayer d'aller en extraire tout ce qu'il y a de plus sordide, de plus cruel, de plus obséquieux, manifeste l'obsession de son auteur à aller voir ce qui s'y cache au plus profond. C'est en ayant recours à cette représentation de l'horreur absolue que le film touche fatalement à ce concept du mal, qui nous intéresse ici. Aussi, nous allons voir comment toute l'entreprise esthétique de *Va et regarde* est mise au service de cette déchéance dans l'horreur, jusqu'à révéler le véritable visage de la guerre et le mal qui l'anime.

Nous verrons dans un premier temps comment l'oeuvre de Klimov s'emploie à désacraliser l'expérience de la guerre à travers son système de représentation afin d'en faire une expérience aussi brute et éprouvante que possible. Toutefois, le film ne s'arrête pas là, et nous verrons, dans un deuxième temps, comment le film se laisse absorber par l'ignominie de ce qu'il représente au point de se confondre avec elle, et de laisser entrevoir les signes d'une forme de démence qui affecte chacune de ces particularités esthétiques. Enfin, dans un troisième temps, nous verrons comment toute cette entreprise est en réalité motivée par cette nécessité de révéler le mal, que le film cherche à exorciser pour en chasser la présence.

PREMIÈRE PARTIE

LA GUERRE À L'ÉPREUVE DE LA REPRÉSENTATION

I. LA GUERRE DU POINT DE VUE SOVIÉTIQUE

La mauvaise guerre

« *Ces guerres dont on connaît les vainqueurs (la nation qui finance, une sainte-alliance en cas de coproduction), ces guerres ne décrivent pas la guerre, le pourrissement d'une situation, la dégradation des pays, des individus, cette décomposition, cette gangrène. Ce ne sont que de hauts faits, composés sur des champs de bataille qui sont toujours des sites classés. Toute guerre n'est pas bonne à faire au cinéma : comme pour les vins, il y a de bons crus.* » [15]

De toutes les guerres représentées dans l'histoire du cinéma, la Seconde Guerre mondiale est assurément celle qui comptabilise le plus de films sur le sujet. Pourtant, parmi cette pluralité de films de fiction, une infime partie seulement prend place en Biélorussie, qui est pourtant l'un des pays à avoir le plus souffert du conflit, notamment du fait de sa position géographique, entre la Pologne à l'ouest, et l'URSS à l'est. *Va et Regarde* est l'une de ces rares fictions à prendre comme ancrage spatial ce pays. Ce choix n'est évidemment pas anodin. En effet, lorsqu'il s'agit de produire un film de guerre, et ce peut-être plus que tout autre genre du fait de la dimension historique qu'il fait intervenir, la première question qui se pose nécessairement au scénariste est la suivante : où le film va-t-il prendre place ? En effet, si l'on choisit de situer son histoire en France, en URSS ou dans les iles du Pacifique (pour le conflit qui opposa le Japon aux États-Unis), on obtiendra de manière évidente des perceptions du conflit toutes aussi spécifiques et différentes les unes des autres. En cela, la spatialisation détermine pour une grande part le traitement de la guerre, et l'impression qui s'en dégagera.

D'autre part, le film de guerre de fiction est un genre du cinéma qui nécessite un soutien financier particulièrement important, car la reconstitution du conflit est bien entendue cruciale pour la crédibilité de la représentation proposée par le film. Ainsi il n'est pas étonnant de constater que le genre en question fut massivement investi par le cinéma américain, et plus spécifiquement hollywoodien, dont les moyens financiers sont à la mesure de l'ambition nécessitée par le genre. De fait, la

[15] Jean Cayrol et Claude Durant, *Le Droit de regard*, Paris, Ed. du seuil, 1963

plupart des films de guerre étant américains, il est évident que notre perception de ce conflit tient pour une grande part du point de vue proposé par ces productions outre atlantiques qui, nécessairement, se limite aux endroits où les forces alliées sont intervenues, soit majoritairement à l'ouest de l'Europe, au nord de l'Afrique ainsi que dans les îles du Pacifique. Voilà peut-être en quoi tient pour une grande part notre perception de la guerre au cinéma, du moins pour le public occidental.

De fait, de nombreuses zones d'ombre résident encore sur ce conflit planétaire dont il serait bien entendu difficile, sinon impossible, de représenter toutes les facettes. Mais toutes les guerres ne sont pas bonnes à représenter, surtout quand il en résulte un sentiment amer et que le « bien » ne triomphe pas autant que les attentes le souhaiteraient, chose dont le cinéma hollywoodien se garde bien de représenter. Alors que certains films sont là pour louer le patriotisme, la bravoure des soldats au front, l'honneur, etc…, d'autres osent observer le conflit sous ses aspects les plus négatifs, les plus abjects, cruels, dégoutants. Ces films là s'intéressent moins au conflit en lui-même qu'à ses conséquences sur les êtres qui le subissent. Aussi, la Biélorussie fut durant cette période le théâtre d'atrocités qui dépassent toute raison. Cette « mauvaise guerre », ainsi pourrait-on la nommer sur un plan strictement narratif - car elle ne peut donner que de « mauvaises » histoires en ce sens que l'histoire, éminemment calquée sur les évènements réels de l'Histoire, n'offre pas quelque sentiment confortable pour le spectateur - c'est d'elle dont s'empare *Va et regarde* en se focalisant sur ce territoire, la Biélorussie, qui a vu près d'un quart de sa population décimée, soit près de 2 230 000 personnes. Ce massacre qui concerna pour une grande part les Juifs (près d'un million), toucha également la population civile : l'armée nazie procéda à l'annihilation de villages entiers, dont le plus célèbre constitue le massacre de la population et la destruction totale du village de Khatyn, évènement à l'origine du film de Klimov puisque inspiré de la nouvelle d'Adamovitch du même nom.

Mais cette perception de la guerre en Biélorussie à travers le cinéma ne tient pas uniquement à sa dimension génocidaire. D'ailleurs, c'est une voie inattendue empruntée par *Va et regarde* à mi parcourt, mais que sa première partie n'entend pas a priori tendre vers. En effet, l'oeuvre s'ouvre finalement comme un banal film de guerre : la première partie nous présente le jeune Flora, le personnage que nous suivrons tout au long du film, trouver un fusil, ce qui lui permet de rejoindre le

mouvement des partisans biélorusses. Bien que nous n'ayons pas avoir affaire ici à des scènes de combat, nous découvrons la manière dont s'organisent ces mouvements de résistance, comment ils investissent les bois pour en faire leur refuge. Aussi le film donne dans un premier temps une première perception historique très réaliste de ces mouvements de partisans résistant à l'invasion nazie.

Ces groupes résistants biélorusses ont par ailleurs déjà été mis en scène par la femme du cinéaste, Larissa Chepitko, à travers un film intitulé *L'Ascension*, sorti en 1977, qui conte l'histoire de deux partisans cherchant à échapper à l'armée allemande, mais finalement rattrapés et fait emprisonnés. Ils seront soumis à un agent de la Gestapo qui les condamnera à mort, agent interprété Anatoli Solonitsyne, acteur fétiche d'Andreï Tarkovski. Tandis que l'un acceptera cette épreuve de manière quasi christique, l'autre succombera à la peur. Dans ce film de Larissa qui s'ouvre sur un petit détachement de partisans durant l'hiver glacial, on découvre les conditions éprouvantes de la vie de ces soldats livrés à l'hostilité la plus profonde dans des décors de grandes étendues blanches sans fin, pas loin de rappeler certains plans de *L'enfance d'Ivan* ou d'*Andreï Roublev* de ce même Tarkovski. Mais

L'ascension, Larissa Chepitko, 1977

c'est dans sa deuxième partie que le film déploie toute sa profondeur mystique, déjà mise en avant par le titre *L'Ascension*, en dégageant de la simple fiction des réflexions qui surgissent lorsque les deux partisans sont confrontés à ce sort inéluctable qu'est leur condamnation. Ce film, que Klimov considère comme un chef-d'oeuvre, offre alors au spectateur une profondeur et des réflexions qui dépassent le simple contexte de la Seconde Guerre mondiale, et de surcroit, que l'on trouve rarement abordés à travers un tel genre. Tandis que le genre du film de guerre s'était toujours jusqu'alors limité à mettre en avant les contusions physiques et/ou psychologiques perpétuées par cette dernière, rares sont ceux qui mettent l'accent sur l'individualité, au sens spirituel du terme, de toutes ses victimes, soldats et civils, et comment elle affecte au plus profond l'âme de ceux qui y sont exposés.

L'être et la guerre

Va et Regarde fait partie de ces films dans lesquelles la guerre n'est pas seulement montrée, mais questionnée ; questionnée non pas sur un plan historique, encore moins politique, ni même stratégique, mais bien questionnée dans sa nature propre, et d'où surgit la question simple mais essentielle : pourquoi les hommes sont-ils amenés à s'entre-tuer ? Qu'est-ce qui peut justifier de tels actes d'horreur ? Ces questions ne peuvent survenir qu'à partir du moment où le film prend un recul tel sur la nature des évènements que tout le contexte politique, historique, géographique, etc… ne vient plus recouvrir le premier plan, laissant ainsi place à des réflexions d'autre nature et bien plus profondes, davantage ancrées sur l'homme. Mais on aperçoit là déjà un premier paradoxe, compte tenu de la nature du film que nous proposons d'étudier ici. C'est pourquoi ces films ont presque tous comme particularité de prendre comme ancrage narratif seulement un (ou, tout au plus, deux personnages, comme c'est le cas dans *l'Ascension*) afin de nous en rendre son point de vue. C'est ce rapport intime du personnage vis-à-vis des évènement auxquels il est confronté qui devient alors l'objet de l'attention, et non plus seulement les évènements en eux-même, ce à quoi semblent se soumettre la plupart des films de guerre.

De plus, il convient également de préciser que c'est toujours « l'homme » et non plus le soldat qui est objet d'attention dans ces oeuvres : dans le second cas, ce

qui risque de ressortir du film ce sont des notions essentiellement patriotiques, où l'on glorifiera le soldat au point d'en faire un héros. À cette disposition on ne peut plus partiale s'oppose le premier cas, où il ne peut y avoir de héros. C'est toujours le combat de l'homme face à l'homme. Il ne peut y avoir non plus de gentils ou de méchants, ce rapport manichéen étant trop dépendant du point de vue d'un groupe, d'une nation. Mais il peut y avoir ceux qui font le mal, et ceux qui le subissent. De ce point de vue, on touche fatalement à des questionnements qui touchent moins la guerre en tant que telle que la nature humaine. Norbert Multeau dira par exemple à propos de *La Ligne rouge* de Terrence Malick : « pourquoi la violence est-elle inhérente à la nature humaine ? Pourquoi l'homme fait-il la guerre à l'homme ? Et pourquoi est-elle à la fois ce qui l'avilit et le grandit, sa damnation, sa rédemption ? C'est vers ces hauteurs morales que nous entraine le film de Terrence Malick, *La Ligne rouge*. »[16]

En effet dans ce film, c'est à travers la perspective d'un « petit » homme observant le monde (représenté sous les traits évidents de la nature dans le film) que Malick instaure ce rapport contemplatif et ce recul sur les évènements ; c'est via cette relation avec l'univers que la guerre nous apparaît comme une entreprise aberrante sinon ridicule, en l'exposant au joug de questionnements existentiels. Mais il est un autre film, américain également (en effet, il semblerait qu'il ait fallu attendre cette génération de cinéastes dits du *Nouvel Hollywood* pour briser cette approche « honorable » de la guerre, davantage entretenue par les cinéastes de la période classique[17]), qu'il est pour nous essentiel de mentionner car il semblerait à bien des égards que ce soit avec celui-ci que *Va et regarde* entretient le plus d'affinités. C'est *Apocalypse Now* de Francis Ford Coppola, film sublime et névrosé, qui livre un constat aussi funeste que désolant sur la guerre du Vietnam - guerre qui par ailleurs pourrait tout aussi bien figurer parmi ces « mauvaises guerres » comme décrites plus haut. Marcel Martin dira d'ailleurs à propos de *Va et Regarde* que « c'est "

---

[16] Norbert Multeau*, « Quand la guerre est un spectacle », in :* Hervé Coutau-Bégarie et Philippe d'Hugues *(dir.), Le cinéma et la guerre,* Paris, Economica, 2006, p.155

[17] Les cinéastes du *Nouvel Hollywood* s'inscrivent dans la contre-culture et offrent des approches radicales de sujets jusqu'alors tabous (violence, sexualité) en plus d'exploser les codes esthétiques passablement installés.

l'Apocalypse now " de la Seconde Guerre mondiale »[18], un peu comme si ce dernier film avait ouvert une brèche dans le genre du film de guerre en l'exposant à la représentation de la folie, et surtout, de l'horreur. Dans ce film, c'est par l'intermédiaire de son personnage principal que le film parvient à développer de tels sentiments, en lui octroyant son point de vue, et ce dès la première séquence, célèbre, une scène de transe psychédélique qui superpose dans un ballet hypnotique des images de guerre avec celles du soldat devenu fou dans sa chambre, rongé par la drogue et l'alcool, sur le titre *The end* de Pink Floyd.

Encore une fois, dans ce film la guerre est reléguée au simple contexte et s'efface de plus en plus au fur et à mesure que le récit progresse, axé sur cette remontée du Mékong, tandis que le capitaine Willard nourrit une admiration toujours plus étrange et perverse pour le colonel Kurtz qu'il est chargé d'assassiner. La dernière partie du film, la rencontre entre les deux hommes, est ce moment où la guerre n'existe plus. Elle semble complètement effacée, et les champs de bataille paraissent avoir lieu très loin. C'est là où le film prend un tour mystique, car il paraît avoir pénétré une dimension parallèle, une dimension où la guerre n'existe plus en tant que telle, mais où tous ses effets, toutes ses conséquences continuent d'affecter les hommes qui y ont été exposés. Le colonel Kurtz, effigie du mal tout au long du film, ne nous apparaît plus alors que comme une victime du conflit, tout comme le capitaine Willard et tous les hommes ayant vécu la guerre. C'est là tout le retournement vertigineux de cette dernière séquence, car le mal, jusque-là incarné, s'en retourne à cette notion abstraite, insaisissable par l'esprit humain, comme si seules ses conséquences pouvaient se faire ressentir sans que son origine ne pût être jamais découverte… Je crois que c'est cette idée qui hante le film de Klimov, et cette idée que *Va et regarde* entend mettre à l'épreuve.

Sans trop devancer ce sur quoi nous aurons tout le temps de revenir plus en profondeur, remarquons que cela montre comment ces films s'emparent de la guerre afin de l'exposer à des réflexions infiniment plus profondes que le simple contexte, et ce souvent grâce au regard d'un individu qui fait office de filtre entre les faits concrets et toutes les réflexions qu'ils sont susceptibles de soulever ; car cet individu possède une chose essentielle qui ne peut être laissée au dépourvu lorsqu'il s'agit de

---

[18] Marcel Martin, *Le Cinéma soviétique de Khrouchtchev à Gorbatchev : 1955-1992,* Lausanne, l'Age d'homme, 1993, p.105

considérer de tels conflits : une conscience, une âme (dans cette acceptation non religieuse du terme s'il est besoin de préciser), qui éprouve sensiblement les choses ; et c'est par ailleurs là que les conséquences les plus terribles de la guerre s'en font ressentir. À cet égard, le film de Klimov semble être une belle démonstration de cette affectation de l'âme par la guerre, qui se fait ressentir jusque sur le corps de l'enfant, qui se dégrade tout au long du film sans qu'il ne subisse de blessure directe. Dans cette approche sensible des évènements, on ne peut s'empêcher de penser à d'autres cinéastes russes de la même génération de Klimov, et en premier lieu à AndreÏ Tarkovski. Peut-être serait-il plus pertinent à ce stade d'exposer *Va et regarde* au prisme cette génération de cinéastes qui, traitant de la guerre ou non, nous éclaireront bien davantage sur l'oeuvre qui nous concerne ici que l'étude du film de guerre en tant que tel, et qui semblent faire ressurgir à leur manière cette notion d'*âme russe.*

Manifeste d'une esthétique russe

En effet, on ne saurait imaginer film plus russe que *Va et regarde*, à l'instar des oeuvres d'Andreï Tarkovski, bien qu'il peut être difficile de savoir d'où provienne précisément ce sentiment. Ce qui est sur, c'est que l'oeuvre de Klimov ne laisse pas entrevoir de signes directs qui nous aideraient à la classer comme oeuvre à proprement parler russe (d'autant plus l'action ne prend pas directement place en Russie). La langue (bien qu'il ne s'agisse là encore pas de russe), peut toutefois, par sa proximité linguistique avec cette dernière, orienter notre impression vers cette identité éminemment slave, sans pour autant prétendre y contribuer totalement. Mais d'où peut donc provenir cette impression d'avoir affaire à une oeuvre profondément russe ?

La réponse est assurément à chercher dans l'ADN même de l'oeuvre, qui s'inscrit dans son esthétique. C'est cette esthétique, propre au réalisateur, qui véhicule une atmosphère en grande part à l'origine de cette impression : c'est la manière dont il prend possession des lieux, des objets qui les constituent, des textures qui les habitent, des gens qui les traversent… Autrement dit, c'est la manière dont il représente, et non pas seulement ce qu'il représente (ce qui est figuré), qui est à la source de cette identité russe de l'oeuvre. Il suffit de se

remémorer l'une des premières séquences du film, lorsque le jeune Flora retourne chez lui et retrouve sa famille habitant une vieille chaumière d'allure rustique : l'intérieur de la maison avec ses murs en bois, son intérieur sombre sans décoration particulière, le silence alentour seulement rompu par l'aboiement lointain d'un chien et quelques bruits de ferme… Tout cela renvoie à une imagerie rurale de la Russie qu'on a déjà pu rencontrer aussi bien dans *l'Ascension* de Larissa Chapetiko, lorsque les deux partisans trouvent refuge dans une maison isolée au milieu de la neige, habitée par une mère et ses enfants, que dans *le Miroir* de Tarkovski, mais encore chez Paradjanov dans *Les chevaux de feux*. L'importance accordée à la reconstitution de l'atmosphère trouve une place bien plus importante dans ces films russes que dans tout autre cinéma mondial, en premier lieu grâce à l'importance qu'ils lui accordent dans le récit où l'histoire et les enjeux narratifs ne sont que rarement prédominants.

Un autre trait essentiel de cette esthétique, qui est encore plus évidente chez des cinéastes tels que Alexandre Sokourov et Alexeï Guerman, est le comportement des personnages, tous quelque peu torturés et mus par des humeurs très variables, allant de la frénésie au calme taciturne. On en a un aperçu dans cette même séquence de V*a et regarde* à travers le personnage de la mère, qui alterne entre des moments de profond chagrin et des moments de colère sourde. La psychologie de certains des personnages de Klimov (rappelons-nous le comportement tordu du personnage de Raspoutine qu'il mit en scène dans *L'agonie*) échappe parfois à la raison, et cette caractéristique n'est pas sans évoquer certains des personnages de Dostoïevski, tous plus ou moins fous, tous en prises à de profonds troubles spirituels. Par ailleurs, l'esprit de Dostoïevski ne semble jamais être bien loin de l'oeuvre de Klimov. Le titre de son film aurait tout aussi bien pu s'appeler *Les Démons*, l'oeuvre littéraire préférée du cinéaste, qu'il avait d'ailleurs comme projet d'adapter. De fait, cet héritage littéraire semble bien plus cher à ces cinéastes soviétiques de l'après-guerre que les oeuvres cinématographiques qui ont précédé leur arrivée. Cela Raphaël Bassan en rend bien compte dans son article intitulé *Apocalypse plein cadre* paru dans la Revue du cinéma où il nous apprend ceci : « le deuxième dégel important intervenu en URSS avec l'ère Gorbatchev, se traduit du moins au niveau cinématographique, par un le retour du "refoulé" : le spiritualisme et le fatalisme slavophile. Ce courant souterrain nourricier a toujours, de Dovjenko à Paradjanov et

Tarkovski, irrigué le 7e art soviétique. Mais aujourd'hui, il en constitue la moelle-même. Avec *Va et Regarde*, Klimov ne fait pas moins pour légitimer cette fameuse "intériorité russe", que Dostoïevski et Gogol lorsqu'ils concevaient, respectivement, *Crime et châtiment* et *Les Âmes mortes.* »[19]

Toutefois, on ne saurait l'appliquer au cinéma russe en général, et en particulier aux oeuvres produites dans un cadre commercial. Cette « spiritualité » ne correspond pas exactement aux valeurs du système soviétique de cette époque, chose que confirme Marcel Martin lorsqu'il écrit : « les cinéastes russes étaient bien les derniers, en cette fin de siècle matérialiste, à parler de l'âme, notion qui n'est pas nécessairement religieuse et qu'on peut concevoir comme la poncelle de divin qui existerait en chaque individu. »[20] Ce que les propos de Tarkovski viennent confirmer

Atmosphère russe, Va et regarde *d'Elem Klimov*

[19] Raphaël Bassan, « Va et regarde : apocalypse plein cadre », *La revue du cinéma*, n°427 (mai 1987), p.61-62

[20] Marcel Martin, *Le Cinéma soviétique de Khrouchtchev à Gorbatchev : 1955-1992*, Lausanne, l'Age d'homme, 1993, p.105

Atmosphère russe 2, Le miroir *d'Andreï Tarkovski*

quand il affirme ceci : « J'ai attaché dans mes films une grande importance aux racines, aux liens avec la maison paternelle, avec l'enfance, avec la patrie, avec la terre. Il était primordial pour moi d'établir mon appartenance à une tradition, à une culture, à un cercle d'hommes ou d'idées ». Et de continuer : « de grande signification sont ainsi pour moi ces traditions de la culture russe qui tirent leur origine de Dostoïevski. Or, pour l'essentiel, elles n'ont pas pu se développer dans la Russie contemporaine, où elles sont plutôt déconsidérées ou même totalement ignorées. Il y a des raisons à cela. D'abord leur complète incompatibilité avec la tradition matérialiste. Ensuite, le fait que la crise spirituelle que vivent tous les héros de Dostoïevski et qui inspire toute son oeuvre et celle de ses continuateurs, suscite l'inquiétude et la méfiance. Pourquoi craint-on tellement cet état de « crise spirituelle » dans la Russie d'aujourd'hui ? »[21]

C'est que, il est besoin de le rappeler, ces cinéastes tel que Tarkovski et Klimov ont tous combattu pour pouvoir produire le cinéma qu'ils désiraient. On ne

[21] Andreï Tarkovski, *Le temps scellé*, Paris, Éditions Philippe Rey, 2014, p.226

retrouve malheureusement pas cette impression chez la plupart des réalisateurs travaillant avec les ferveurs du système soviétique, jugeant ces films généralement trop imperméables au spectateur (c'est ce qui fut reproché à Tarkovski), du moins, manquant d'attraits narratifs. Même, étonnamment, certains grands noms du cinéma russe, tel que Sergeï Eisenstein ou encore Lev Koulechov rendent compte d'une esthétique des plus opposées à celle de ces cinéastes d'après-guerre, tant leurs films reposent sur des principes de montage dans lesquels chaque élément est contrôlé, mesuré, mais où le monde n'a plus la possibilité de respirer et surtout, de se dévoiler. Ces films, artificiellement construits en tout point, ne laissent à aucun moment l'atmosphère les irriguer, et donnent l'impression d'oeuvres rêches et amorphes, beaucoup plus semblables à un discours qu'à une oeuvre véritablement cinématographique. Car si ces films s'adressent à l'intellect du spectateur, ceux auxquels appartient *Va et Regarde* ont davantage recours aux sens : ils se vivent plutôt qu'ils ne se réfléchissent. Le spectateur peut s'y projeter tout entier plutôt que de rester à la surface à essayer de recoller les morceaux entre eux et d'en analyser le sens, comme un casque tête. D'ailleurs, ces films de montage ne renvoient que rarement à cette atmosphère spécifiquement russe qui émerge des oeuvres de ces cinéastes d'après-guerre, la reconstitution y étant bien trop artificielle et surtout que trop éloignée du réel. Cette idée, on pourrait la résumer par ces quelques lignes reportées par Tarkovski : « Gogol écrivait à Joukovski le 29 décembre 1847, sur son chemin de Naples à Jérusalem : ''ma mission, en effet, n'est point celle d'un prédicateur. L'art constitue lui-même un enseignement. Mon oeuvre est de m'exprimer en images de vie, et non de faire des dissertations. Je dois évoquer la vie, et non raisonner sur elle.'' »[22]

L'enjeu de la reconstitution

Ce qui marque avec les films de Klimov, Guerman, Tarkovski c'est la manière dont ils s'imprègnent du réel et se constituent à partir de lui, et non sous les projecteurs d'un studio de cinéma. Leurs films sont imprégnés d'un naturalisme à fleur de peau, quand bien même l'histoire se passerait au passé, au présent ou au futur (Tarkovski nous ayant livré quelques-uns des rares films de science-fiction

[22] *Ibid.* p.59

soviétiques). Toutefois, ces oeuvres ne se bornent pas à un naturalisme figé auquel se soumettrait l'esthétique cinématographique : bien au contraire, ces films transcendent à leur manière cette impression naturaliste, et ce au travers de la forme qu'ils proposent et des sujets sur lesquels ils s'arrêtent. Peut-on dire qu'un film tel qu'*Andreï Roublev* trouve tout l'intérêt de sa démarche dans l'importance accordée à sa reconstitution « naturaliste » de la vie du peintre et de son environnement (ce qu'il lui fut reproché par les autorités russes lors de sa sortie) ? Bien heureusement non, car comme le dit Tarkovski, « la reproduction naturaliste des faits est insuffisante à la création de l'image cinématographique »[23]. Mais on ne saurait pas non plus lui reprocher la justesse de sa reconstitution, justesse qui paradoxalement trouve son origine à travers une volonté affichée de ne pas être fidèle à une reconstitution absolument juste de l'époque : « quant à l'histoire, je voulais que le film fasse d'elle notre contemporaine. Donc les monuments, les personnages, les évènements de l'époque, ne devaient pas être perçus comme de la matière à souvenirs, mais comme quelque chose de vivant, de quotidien, qui respire. Les détails, les costumes, les accessoires ne devaient pas être appréhendés avec des yeux d'historien, d'archéologue ou d'ethnologue, qui recherchent des pièces de musée. Un fauteuil ne devait pas être vu comme une antiquité, mais comme un meuble fait pour s'asseoir. Les acteurs devaient incarner des personnages accessibles et sujets aux mêmes passions que nous (…) »[24].

Comme nous l'apprend Tarkovski, c'est une fois qu'on se libère de tous les carcans de cette reproduction « muséifiée » que l'on peut atteindre cette identification vis-à-vis des personnages et des situations représentées et ce malgré l'époque, la nationalité, l'endroit, les coutumes dans lesquels le film prend place… Cette justesse de la reconstitution est essentielle pour croire à ce qui se passe afin de s'en détacher pour s'intéresser aux enjeux propres au film. C'est également quelque chose à laquelle parvient remarquablement *Va et Regarde*. Tout nous y paraît comme authentique, comme « réel » et à aucun moment ne vient s'implanter entre le spectateur et le film une certaine forme d'artificialité qui bien entendu dérogerait à la crédibilité des évènements, et des situations représentées. Les costumes, les accessoires, les décors (pour la grande majorité extérieurs, donc non

---

[23] *Ibid*. p.126

[24] *Ibid.* p.45

contrôlables puisque soumis à leur environnement), toutes ces constituantes de la reconstitution semblent comme capter dans l'instant, et à aucun moment ne se posent dans l'esprit du spectateur des réflexions tel que : « les costumes sont bien faits, les accessoires font vrai, les décors sont réels », qui ne revoient qu'à une forme d'acceptation de l'illusion recrée mais qui, dans le même temps, créent une certaine distance vis-à-vis des évènements et des situations qui s'en trouvent charger de cette illusion, et donc de cette artificialité.

La reconstitution médiévale dans Andreï Roublev *d'Andreï Tarkovski, 1966*

Il existe à ma connaissance que peu de films d'Histoire (ou exigeant un travail de reconstitution précis) qui ne se laissent ainsi pas troubler par ce genre de raisonnements venant perturber les intentions premières du récit. Mais il convient de préciser que tous les éléments de la reconstitution ne sont pas indépendants de la prise en compte de leur apparence à l'image : autrement dit, la mise en scène ou même la post-production ont évidemment une influence énorme quant à notre perception de cette reconstitution. C'est ce que nous dit Alexeï Guerman lorsqu'il affirme : « un char en couleur n'est plus un engin de guerre, c'est un jouet »[25], propos à mettre en parallèle avec son film de guerre *La vérification*. Dans cet exemple précis, la couleur peut jouer un rôle essentiel dans cette impression d'authenticité ou de naturalisme, couleur qui peut être aussi bien contrôlée au moment du tournage qu'en post-production, en désaturant certaines teintes.

[25] Marcel Martin, Le Cinéma soviétique de Khrouchtchev à Gorbatchev : 1955-1992, Lausanne, l'Age d'homme, 1993, p.85

Va et Regarde ne souffre à aucun moment de cette logique de reconstitution du « bon goût », parce que, à juste titre, tout y est couvert de boue. Autrement dit, les costumes pour la plupart salis et usés semblent déjà contenir en eux-même la marque du temps ; les décors recouverts de boue et luttant contre l'humidité des lieux feraient presque sentir par l'odorat les champignons qui les gangrènent etc. Bizarrement, cette exubérance de la saleté fait souvent honneur au sentiment d'authenticité. On en trouve un exemple frappant dans le genre du western, entre le western classique américain où tout est propre, beau mais comme fait de papier mâché, et son homologue italien, le western spaghetti, qui à l'inverse croule sous la saleté et d'où germe une impression de puanteur nauséabonde. Mais notons que, si dans cet exemple qu'est le western cela ne peut résulter que d'une esthétique de goût, parfois volontairement provocante et exagérée, son intention dans *Va et Regarde* est tout autre[26] : car en effet, un film peut-il se vanter de dépeindre les horreurs de la guerre en la reconstituant sous des aspects plaisants ?

En cela, *Va et Regarde* n'est pas un film qui tend à arrondir les angles : quand il faut dépeindre cette saleté qu'est la guerre, alors il faut que cette saleté imbibe chaque particule de l'œuvre qui en résulte. Elle doit affecter le sentiment du spectateur jusqu'au dégout le plus amer, lui retourner l'estomac. Mais à quoi bon essayer faire croire au spectateur que tout ce que lui est montré est vrai, malgré une reconstitution des plus justes, quand bien même celui-ci restera toujours conscient et persuadé au fond de lui-même que tout n'est que trucage et illusion, aussi réel cela ait-il l'air ? La seule chose qui puisse l'empêcher de réprimer l'illusion de la reconstitution c'est qu'il se doit de croire à l'idée contenue dans les images, à ce qu'elles lui inspirent. Un spectateur peut pleurer devant une situation de deuil à l'écran, seulement s'il pénètre l'écran, s'il s'abandonne à la fiction et aux situations qui lui sont présentées. C'est pourquoi, pour croire à ce qui lui ait présenté et s'y abandonner, la reconstitution doit être invisible, doit être le réel. Pour citer Tarkovski à nouveau : « Quand le spectateur ne connaît pas la raison de l'utilisation de tel ou tel procédé du réalisateur, il croit à la réalité de ce qui est montré à l'écran, à la vie observée par l'auteur. Mais s'il le surprend, s'il comprend la raison de telle action particulièrement expressive, il cesse alors de sympathiser et de s'émouvoir, et

[26] Car même si cela l'oppose aux films de guerre classiques où la reconstitution est « belle », elle ne tient a priori pas d'une opposition directement engagée contre cette esthétique.

commence plutôt à juger l'idée du film et sa réalisation. En d'autres termes, les ressorts pointent ici hors du canapé, selon la formule célèbre. » C'est pourquoi nous allons voir comment l'oeuvre de Klimov est construite de manière à ne créer aucune interférence entre le monde qu'elle représente et le spectateur, afin de l'immerger tout entier dans son univers. Mais cela passe par une construction narrative particulière, dont nous allons à présent analyser les spécificités.

II. UNE NARRATION EN DIRECT

Un récit précipité au présent

Va et regarde se construit à la manière d'une « course », ponctuée d'étapes, et dont le fil conducteur est le jeune garçon, Flora. Le film est en continuel déplacement et soumis à une énergie cinétique dispensée par Flora, que nous suivons corps et âme dans chacun de ses mouvements. Cela confère au récit une dynamique continue qui offre peu de moments de pause. Aussi, le récit s'appuie sur une évidente linéarité, d'autant plus prononcée qu'elle a très peu recours à l'ellipse ou à quelque saut ou variation temporelle. L'avantage d'une telle approche est que le film a la possibilité de se détacher de toute dynamique dramatique proprement narrative : il vit littéralement, et même, organiquement (à travers sa mise en scène), au présent. Autrement dit, il se construit dans une succession de situations qui trouve son intérêt uniquement dans cet enchainement linéaire, une situation amenant à une autre, puis à une autre etc. C'est ainsi qu'on a l'impression d'un récit qui se déploie *au fur et à mesure*, sans but ni objectif programmé : nous ne savons pas dans quoi nous nous aventurons, ni même où nous nous dirigeons. Cela peut en quelque sorte rappeler la forme narrative du *Road Movie*, procédant également par étapes dans un déplacement continu et linéaire sans but précis, à la différence que c'est la liberté qui caractérise celle-ci. Or, dans *Va et Regarde*, c'est exactement le contraire : le récit semble refermé sur lui-même et la progression qu'il propose, d'une situation donnée à une autre, d'un espace à un autre, n'est que la conséquence d'un imprévu, d'un accident, qui entraine le personnage malgré lui et contre sa volonté. Autrement dit, le personnage principal se voit toujours dévié de son objectif initial, mais c'est pour laisser place à un nouvel objectif, qui germe tout au long du récit, beaucoup plus instinctif celui-ci : survivre. En cela, le film aurait plutôt à voir avec le genre du *film de survie*[27].

---

[27] Le film de survie est un genre cinématographique dans lequel un ou plusieurs personnages font des efforts physiques pour survivre. Ce genre est souvent superposé à d'autres genres tels que la science-fiction, le fantastique ou l'horreur et est un sous-genre du film d'aventure. Les films de survie sont plus sombres que la plupart des films d'aventure et ont souvent pour cadre une nature inhospitalière où les personnages se heurtent à des éléments ou à d'autres personnages hostiles.

Le parcours du jeune héros s'assimile à une errance, à une dérive, mais une dérive non désirée puisque non motivée par la volonté propre du personnage, mais dépendante du cours des évènements. Il n'y a qu'un moment où le personnage est maitre de son action, c'est lorsqu'il choisit de s'engager auprès des partisans, engagement permit suite à la découverte d'un fusil dans le sable, en ouverture du film. C'est ce fusil qui va l'emporter dans cette descente en enfer. Il y a bien sa mère, lorsque celui-ci revient accompagné de cette naïve fierté dans son foyer, qui essaye à tout prix de l'empêcher de s'engager auprès des partisans, et c'est cette décision, mue par un désir de découvrir le monde, qui va l'entrainer dans cette déchéance de l'humanité. La suite des évènements est telle que nous l'avons énoncée plus haut, sa dérive n'étant que la conséquence des nombreux rebondissements auxquels il est confronté : d'abord non retenu pour aller combattre au front, il fait la rencontre d'une jeune fille dans les bois près du camp ; le camp se fait bombarder et les deux jeunes gens, détachés de leur régiment, fuient sous l'emprise de la panique ; ils rejoignent un des réfugiés dans les marécages ; puis le jeune homme se fait entrainer avec un petit groupe d'hommes pour aller on ne sait où en reconnaissance ; ses camarades se font mitrailler, et Flora se retrouve de nouveau seul et égaré ; il fait la rencontre d'un vieillard qui le conduit jusque dans son village où il espère trouver refuge ; un détachement de l'armée allemande prend possession du village, puis procède à sa destruction et à l'extermination de sa population.

On se rend compte, en posant les choses ainsi, à quel point le récit est démuni de tout enjeu dramatique et s'appuie presque essentiellement sur « le progrès de l'action, rien de plus, sans déviation de temps, et sans remplir aucune fonction de sélection ou d'organisation dramatique du matériau. »[28] Autrement dit, c'est la représentation des situations en tant que telles qui intéressent le cinéaste, et non la construction dramatique des situations les unes par rapport aux autres, comme il est plus courant de voir au cinéma. De fait, le récit fait preuve d'une éminente simplicité, et a l'avantage de s'effacer derrière ce qui nous est montré. C'est un récit, qui ne permet aucune spéculation sur ce qui pourrait nous est être montré par la suite, aucune projection, au sens d'attente particulière du spectateur pour une résolution quelconque à venir. Ce qui est à venir importe peu, autant que ce

[28] Andreï Tarkovski, *Le temps scellé*, Paris, Éditions Philippe Rey, 2014, p.227

qui s'est déjà passé. Car toute l'attention est projetée sur ce qui se passe et c'est en cela qu'on pourrait parler d'une narration *au présent*.

Une descente dans le maelström

Va et regarde se compose de deux parties de durée un peu près égales (1h04 pour la première contre un peu plus de 1h10 pour la seconde), séparées par un fondu au noir. La rupture a lieu après la séquence du marécage, juste avant que Flora n'ait rejoint un petit détachement de partisans, parti chercher le quoi nourrir le camp. Cette configuration bipolaire autour de laquelle s'organise la structure va permettre au film de développer sa force motrice dramaturgique de manière quasi symétrique. En effet, chaque partie trouve une structure interne identique qui se développe de la façon suivante : 1 - le jeune Flora se trouve en compagnie de son régiment de partisans ; 2 - une attaque en vient à le séparer de ses camarades de combat ; 3 - perdu, son errance va l'amener à découvrir les horreurs de la guerre. Dans l'une comme dans l'autre partie, le film semble comme absorbé par une dynamique et une tension qui dépend majoritairement de la partie dans laquelle il se trouve. Autrement dit, les deux parties marchent comme indépendamment l'une de l'autre, du moins sur un plan strictement rythmique, car il n'y a a priori pas de rupture évidente ni même marquée (par un carton, un titre, ou quelqu'indication) entre l'une et l'autre partie. En effet, à la fin de la première partie, on aperçoit Flora quitter le camp de réfugiés accompagné de trois autres partisans, et au début de la seconde, on retrouve ce même groupe progresser à travers champs, sans qu'il n'y ait eu ni changement de spatialité, ni changement de temporalité. Autrement dit, excepté ce plan de lune qui vient faire office de transition - puisque c'est un plan d'insert qui n'a rien à voir avec l'action proprement dite (peut-être d'ailleurs le seul plan du film qui se détache de personnages) -, rien d'un point de vue narratif ne laisserait supposer que le film conclut un premier acte et en ouvre un second. Mais alors, d'où provient cette impression, qu'à ce moment précis le récit déploie un nouveau cycle ?

En effet, cette impression est due à une variation rythmique brusque qui tient bien plus des spécificités filmiques que de la narration proprement dite. Autrement dit, indépendamment de cette structure qui se répète dans chaque partie et que j'ai évoquée plus haut (en trois temps majeurs), c'est principalement à travers la mise en

scène, le montage et l'agencement sonore que le film se dispose à cette transition. On constate qu'à la fin de la première partie, lorsque Flora et la jeune fille qui l'accompagne arrivent au camp improvisé de réfugiés, on atteint ici à un climax visuel et sonore qui trouve son expression à la fois dans la puissance de ce qui est représenté - les visages crispés par la terreur des acteurs recouverts de boue, la fabrication en boue d'une statue d'un Hitler zombifié, le corps d'un vieil homme la chair à vif (celui-même qui réprimandait les enfants en ouverture du film) - et dans la manière dont cela est représenté - les gros plans insistants et très expressifs sur les visages, l'utilisation d'une nappe sonore particulièrement anxiogène et angoissante, etc. Aussi dans cette séquence, la sensation que l'on peut éprouver peut être proche de l'asphyxie, et le rythme effréné nous empêche de prendre du recul sur l'action en elle-même, ce qui contribue à cet aspect irréel des situations. Mais dans la séquence d'après (donc l'ouverture de la seconde partie), tout redevient limpide, et l'expression filmique retrouve une valeur naturaliste : le gros plan laisse place au plan large, la bande-sonore « débridée » disparaît. Et ce en même temps que nous laissons derrière nous la souffrance, et que l'on retrouve un semblant d'intrigue (ils ont comme objectif de chercher de la nourriture). C'est d'ailleurs là l'une des particularités du récit : bien qu'il s'amorce avec des objectifs précis, il se retrouve continuellement entrain de dériver, un peu comme il n'avait aucun contrôle sur le fil des évènements. Les choses semblent arrivées comme par elles-mêmes et semblent tendre inexorablement vers un seul et même point, inévitable.

Mais tandis qu'en cette fin de première partie, on pouvait avoir un premier aperçu des conséquences directes de l'horreur de la guerre, et ce par l'entremise de cette séquence au milieu des survivants d'un premier génocide, génocide qui ne nous est pas montré mais dont nous pouvons mesurer l'ampleur du désastre *après coup*, c'est un peu comme pour nous préparer à celui auquel nous allons cette fois assister dans la seconde partie du film, et qui en constitue le climax. Néanmoins, cette rupture dans le récit filmique à mi-parcours, permet au film et donc au spectateur, de reprendre son souffle, car le récit était jusqu'à cette séquence précipité dans un tourbillon effréné qui tendait presque à l'asphyxie. Mais tandis que dans la première partie nous n'assistions réalité qu'à la formation du monstre, la seconde nous précipite directement dans sa gueule, nous plongeant dans un gouffre halluciné dont seuls pourraient rendre compte ces quelques lignes d'*Une descente*

dans le Maelström de Poe : « Pendant que le vieux homme parlait, j'eus la perception d'un bruit très-fort et qui allait croissant, comme le mugissement d'un immense troupeau de buffles dans une prairie d'Amérique ; et, au moment même, je vis ce que les marins appellent le caractère clapoteux de la mer se changer rapidement en un courant qui se faisait vers l'est. Pendant que je regardais, ce courant prit une prodigieuse rapidité. Chaque instant ajoutait à sa vitesse, — à son impétuosité déréglée. En cinq minutes, toute la mer, jusqu'à Vurrgh, fut fouettée par une indomptable furie ; mais c'était entre Moskoe et la côte que dominait principalement le vacarme. Là, le vaste lit des eaux, sillonné et couturé par mille courants contraires, éclatait soudainement en convulsions frénétiques, — haletant, bouillonnant, sifflant, pirouettant en gigantesques et innombrables tourbillons, et tournoyant et se ruant tout entier vers l'est avec une rapidité qui ne se manifeste que dans des chutes d'eau précipitées. »[29] On ne saurait trouvé meilleure description de l'impression qui est la nôtre au moment où nous nous retrouvons, dans le dernier tiers du film, entrain d'assister au massacre du village.

Mais à ce stade, il semble impossible de continuer à parler de la spécificité de cette forme narrative sans parler de la forme du film en elle-même, car l'intérêt d'une telle approche c'est qu'elle fait vivre le film à travers ses spécificités propres, à savoir l'image et le son. C'est là que le film se construit et trouve toute sa dynamique particulière, non dans les rouages et les mécanismes complexes de son récit, de l'intelligence de sa construction de l'intrigue, comme il est courant au cinéma pour bien « raconter des histoires ». Mais *Va et Regarde* ne raconte-t-il aucune histoire ? Et s'il le fait, est-il seulement possible de « raconter » un tel évènement ? C'est pourquoi il convient de faire un dernier détour par le problème de la « fiction » auquel se heurte *Va et regarde*, qui malgré la puissance naturaliste de reconstitution des situations, n'en demeure pas moins une fiction.

Désamorcer la dramaturgie

La volonté de ce récit est, bien entendu, celle de nous amener jusqu'à cette ultime séquence, qu'est le massacre du village, point d'orgue du film, en cela aussi, il

[29] Edgar Allan Poe, « Une descente dans le Maelström », *Histoires extraordinaires*, trad. de l'angl. par Charles Baudelaire, Paris, Michel Lévy frères, 1869, p.311

faut le rappeler, qu'elle constitue l'origine du projet du film de Klimov. Par ailleurs, presque rien, scénaristiquement parlant, ne laisse entrevoir la mise en place de cette ultime séquence, le massacre du village, qui, de fait, s'impose comme une confrontation brutale et inattendue avec l'horreur. C'est d'ailleurs ce qui procure à cette séquence toute sa puissance dramatique, cette impression que nous n'y avons pas été préparés, et que nous nous y sommes trouvé comme par inadvertance, comme par hasard. Remémorons le déroulement de l'action du début de cette séquence, qui rend compte de sa puissance de persuasion dans le déroulement de la situation.

Alors que le jeune Flora a fait la rencontre d'un vieux paysan qui l'emmène avec lui dans son village en le faisant passer pour un membre de sa famille afin de l'aider à échapper aux Allemands qui prennent position dans les environs, un détachement de SS se déploie dans le village et procède à ce qui ressemble dans un premier temps à un simple contrôle de la population. On voit Flora réfugié dans une maison pleine aux côtés d'autres habitants lorsqu'un soldat Allemand rentre au milieu de la population entassée et on lui offre l'hospitalité. Aucune mauvaise intention ne semble motivé l'intervention de ce détachement, bien que leur présence suscite l'effroi et la crainte. Mails il subsiste l'impression d'une angoisse sourde, qui prend forme sur les traits du visage de Flora. C'est lorsque celui-ci sort de la maison et aperçoit la population précipitée en groupe comme du bétail que ses soupçons se confirment. Il se met à crier pour les prévenir des véritables motivations des nazis, lorsqu'un soldat allemand, un nain à l'apparence burlesque et au comportement surexcité, lui attrape le visage et l'entraine dans le groupe où il sera ensuite enfermé avec la population dans une grange.

Il est étonnant de voir dans cet exemple à quel point le film se désolidarise d'une dramatisation forcée de l'action : il ne cherche à aucun moment à éveiller le suspense, ou quelque sentiment relevant de recettes dramaturgiques, car ces sentiments-là sont propres à éveiller une certaine jouissance chez le spectateur ; ce qu'on éprouve devant cet évènement relève plutôt de l'angoisse et du malaise, autrement dit de sentiments qui placent le spectateur dans une position inconfortable, et de laquelle il ne peut tirer aucune jouissance. Et c'est ce qui fait la justesse de la reconstitution de cet évènement. C'est aussi ce qui différencie *Va et regarde* d'une oeuvre à proprement parler commerciale, qui ne peut se complaire de

tels sentiments, désagréables à son audience. Par exemple, si on eut imaginé un tel récit traité par un film plus commercial, je ne doute pas que celui-ci ait tâché de mettre en place tout un système dramaturgique qui tendrait vers cette ultime séquence, d'y projeter toutes les attentes du spectateur comme un climax dont ce dernier pourrait jouir. Or, ce à quoi procède Klimov, c'est tout l'inverse : on a l'impression de se trouver dans ce village entrain de se faire massacrer comme arbitrairement, dans la continuité d'un trajet qui aurait bien pu nous conduire

Flora emporté avec la foule en direction de la grange.

ailleurs… En effet, il y a quelque chose de tragique dans ce parcours : malgré toutes les tentations du jeune homme à survivre et à fuir la guerre, le mal semble impunément le rattraper et c'est au moment où Flora trouve refuge dans le calme d'un petit village qui semble avoir miraculeusement échappé à la guerre, que cette dernière se manifeste dans son caractère le plus atroce. C'est peut-être là la noblesse de ce récit : car il n'y prépare pas à cette atrocité, car jamais on ne pourra y être préparé.

C'est aussi, une manière d'éviter tout artifice narratif du spectaculaire, artifice dont, comme je le disais plus haut, peine à se détacher le cinéma commercial. Quand on s'engage dans le traitement d'un tel sujet, bien entendu, et nous aurons le loisir de revenir sur ce point plus en détail, il faut s'y attarder avec une certaine intelligence, intelligence qui ne saurait se laisser compromettre par le souci du divertissement ou quelque sens du spectacle ; chose dont se dispense bien Klimov en annihilant tout enjeu narratif, car cela promet généralement des attentes, et donc du suspense. Or, pourrait-on tourner un tel évènement en lui octroyant les ficelles qui dictent et régissent les schémas narratifs de 99% des films ? Le suspense, les larmes fausses, les rebondissements, les soulagements… Autrement dit de transformer un tel évènement en spectacle ? Il y a évidemment un enjeu moral de la narration dans la représentation d'un tel évènement qui ne peut être laissé au dépourvu, tant elle peut précipiter le film dans la bêtise et le transformer en une entreprise douteuse, sinon perverse.

On a par exemple beaucoup reproché à Spielberg sa manière de représenter la Shoah dans *La liste de Schindler* justement à cause de son sens du spectacle, comme le remarque Vincent Lowy : « à l'inverse, *La Liste de Schindler* est une sorte d'hyperfiction. La vision du génocide qui est proposée par Spielberg est fondée sur l'utilisation intensive des ressources dramatiques, narratives et techniques des grosses productions américaines. Spielberg déclare pourtant : "mon imagination est restée bloquée. Je ne pouvais pas, je ne voulais pas me servir de mon imagination pour faire ce film. Pour moi, *La liste de Schlindler* est une recréation plutôt qu'une fiction". »[30] Ce que dit Spielberg c'est qu'il y a de sa part un refus de raconter, et donc de fictionnaliser un tel sujet, comme ce fut le cas avec ses précédents films (Spielberg est bien connu pour être un grand « conteur » d'histoires). Or ce qu'il nous dit ici c'est que l'histoire ne pouvait se substituer à l'Histoire. Mais reconnaissons que son entreprise n'est qu'à moitié réussie, et *La Liste de Schindler* est bien moins une récréation qu'une fiction, comme en atteste son usage de matériaux dramatiques propres au spectacle. La scène la plus remise en question à ce niveau fut celle de la douche. Alors que les Juifs sont enfermés dans cette pièce dans l'attente d'être gazés (du moins, c'est ce que croit le spectateur averti des méthodes d'extermination

---

[30] Vincent Lowy, *L'histoire infilmable: les camps d'extermination nazis à l'écran*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2001, p.133

nazie pendant la Seconde Guerre mondiale), le film met en place une véritable tension, pour ne pas dire du suspense. Mais lorsque les douches se mettent en marche, c'est finalement de l'eau qui s'en écoule, au lieu du gaz attendu… Soulagement pour le spectateur. Voici ici manifestement un bon exemple de comment tourner une situation d'horreur, dont ont été victimes plusieurs millions de Juifs, en un spectacle auquel le spectateur s'accroche et se délecte autant que s'il regardait un James Bond, et qu'une bombe venait d'être désamorcée au dernier instant.

Ce qui dérange le plus quand ce genre traitement en vient à être employé, ce sont les réminiscences du réel, de l'Histoire. Ce qui fut le calvaire de plusieurs millions de personnes quelques dizaines d'années plus tôt est tourné en spectacle et procure du divertissement. Or je ne crois pas qu'il soit possible d'éprouver du divertissement devant *Va et regarde*, du moins ce n'est pas ce genre d'émotions tenant aux ficelles scénaristiques auxquelles aspire le film ; cela ne veut pour autant pas dire que le spectateur doit se confronter à l'ennui. Loin de là, le spectateur y trouvera son lot d'émotions, pour sur, à la différence que ces émotions ne trouvent pas leur origine dans l'artifice de situations destinées à stimuler émotionnellement le spectateur. Aussi, lorsque le jeune héros, parvient à sortir vivant de cette orgie sanguinaire à laquelle se sont adonnés les nazis, peut-on en éprouver quelque soulagement ? Assurément aucun, comme il ne peut y voir de soulagement pour un rescapé d'Auschwitz après avoir vu ce qu'il y a vu.

Étant donné que le film ne ment pas avec ce qu'il raconte et ne les tourne pas en spectacle, l'émotion qui s'en dégage, elle, ne ment pas non plus. Elle ne ment pas car elle porte en elle le poids de l'Histoire, sa douleur. Peut-être se rapproche-t-elle davantage de celle que l'on peut éprouver devant un film tel que *Shoah* de Claude Lanzmann : ce n'est pas le cinéaste qui soutire les larmes au spectateur, effacé autant que possible derrière son dispositif de mise en scène, aussi sobre et transparent que possible, c'est la prise de conscience par le spectateur d'une chose, une idée, à laquelle le cinéaste lui a permise d'accéder, mais qui n'a pas été directement déposé par lui. Il en est de même dans le cas du film de Klimov, qui offre au spectateur la possibilité de prendre conscience du calvaire qu'ont vécu ces gens.

Et finalement peu importe la forme que prend le film pour en témoigner : *Va et regarde* n'en demeure pas moins une fiction, que *Shoah* un documentaire. Claudine

drame écrivait à propos de *Nuit et brouillard* d'Alain Resnais : « Toute la construction du film, toute son écriture, concourt à laisser place à l'activité mentale du spectateur. c'est ce que Resnais appelle la "mémoire active", que l'on pourrait nommer "mémoire en construction" »[31]. *Va et regarde* constitue certainement l'inverse le plus pertinent de cette définition, tant il ne laisse justement aucune place à « l'activité mentale du spectateur ». Il ne laisse aucune place à ces moments ou l'on peut prendre conscience de ce qui se passe, y réfléchir, rationalisé ou même intellectualisé à propos. Et c'est ce qui fait sa force et peut-être même la noblesse de sa volonté à représenter l'immontrable, comme nous allons le voir. Du reste, c'est peut-être cela qui constitue la particularité de ce cinéma d'immersion : empêcher à tout prix le spectateur de réfléchir à ce qui se passe, à ce qui nous est montré, percevoir les évènements avec le moins de recul possible. C'est pourquoi il nous importe à présente d'analyser cette spécificité du dispositif immersif auquel a recours *Va et regarde*.

Nuit et brouillard *d'Alain Resnais, 1956*

[31] Claudine Drame, *Des films pour le dire, reflets de la Shoah au cinéma 1945-1985*, Genève, Éd. Metropolis, 2007, p.136

III. L'IMMERSION DANS LE CONFLIT

Le point de vue de l'enfant

Le film offre une focalisation sans ambiguïté : celle de l'enfant. La première caractéristique qui nous permet de le dire avec certitude étant le fait que c'est lui que nous suivons tout le long du récit, c'est avec lui et à travers lui que nous percevons la guerre. C'est en cela que le film participe d'une vision subjective de la guerre, et qui justifie son caractère immersif, car nous l'éprouvons, non à travers la raison, mais à travers les sens. L'avantage que procure cette approche étant que la guerre nous est présentée selon la perception de l'enfant, c'est-à-dire avec toute la naïveté et l'allégresse qui constituent la personnalité du garçon au début du récit. Rappelons-nous cette scène, lorsque les deux soldats partisans viennent récupérer le garçon dans son foyer, et l'arracher à l'étreinte de sa mère et de ses deux soeurs : le jeune Flora, plein de vigueur et de bonne volonté, se tient poster droit comme un piquet, un grand sourire bêta couvrant son visage, comme un simple d'esprit. Le caractère naïf et simplet du personnage est accentué par le plan d'ensemble dans lequel nous le découvrons, sa petite valise dans une main, son fusil dans l'autre, comme s'il s'apprêtait à partir en vacances. Un peu après, un plan rapproché sur son visage vient encore davantage exagérer cette impression grotesque, mais qu'un contre champ sur sa mère en larmes vient immédiatement contraster et conférer à la scène un caractère tragi-comique. De plus, les deux partisans, l'un, au physique massif et au caractère un peu lourd, et l'autre, plus gringalet et d'allure plus réservée, ne sont pas sans rappeler ces duos de comique burlesque.[32]

---

[32] Il est étonnant de constater comment le film a parfois trait à certains traits burlesques, voir grotesques : nous retrouvons ce nain allemand lors de la séquence du massacre, au comportement dégénéré qui vient complètement contrasté avec cette perception froide et solennelle sous laquelle nous avions l'habitude de voir l'armée allemande représentée ; mais également, un peu plus tôt dans le récit, lorsque le groupe des partisans rejoint par Flora se fait photographier: le photographe à moitié déguisé en Hitler, pris d'euphorie, invite le commandant à s'assoir sur une chaine pour la photo, mais celle ci s'écroule au moment où il y pose les fesses… Le burlesque n'est jamais loin de certaines situations. Toutefois, si au début, il peut renvoyer à sentiment de bonne humeur, à la fin, elle ne fait que renforcé le sentiment d'horreur des situations par le contraste saisissant qu'elle oppose à l'atrocité de leur caractère.

Ce point de vue l'enfant auquel s'identifie le film permet une rentrée quasi-directe dans le récit sans explications contextuelles, à l'exception d'un carton en ouverture qui nous indique le lieu et le moment de l'action : Biélorussie, 1943. Puis il nous propulse sans plus d'informations dans ce milieu rural, caractérisé par des champs et des forêts de sapins humides (bien que l'ouverture pré-générique, lorsque les deux garçons trouvent le fusil, soit une sorte de désert sablonneux et sec qu'il difficile, spatialement, de raccorder avec le reste de l'environnement), dans lequel la guerre se manifeste que très indirectement : les épaves dans lesquelles Flora et son ami cherchent le fusil, la présence de cet avion dans le ciel qui rôde comme un vautour malveillant. Par ailleurs dans cette scène, aucun point de vue n'est encore apparent : Flora comme son ami sont traités de la même manière par le récit et, jusqu'à ce plan sur lequel défile le générique où les jeunes hommes s'approchent de nous, on ne sait encore lequel des deux (voir même les deux), va être notre compagnon de route pour le récit à venir. D'ailleurs le plan d'après, sur la mère de Flora, ne nous l'apprend pas directement. Elle « nous » fixe frontalement (c'est-à-dire

Flora rejoignant les partisans.

la caméra), s'adressant directement à nous, sans savoir encore qui le « nous » figure t-il, avant que le contrechamp sur Flora ne nous l'apprenne. Dans cet exemple, le point de vue s'est directement et physiquement accordé à celui du garçon, avec qui nous resterons tout au long du récit. Le film aura, à de nombreuses reprises, recours à cette vision subjective pour nous faire percevoir l'action à travers ce qu'il voit et ce qu'il entend.

L'un des moments les plus manifestes de cette incarnation de la caméra à travers le corps de l'enfant a lieu dans la scène du marais, lorsque Flora, commençant à comprendre ce qui est arrivé à sa famille, massacrée dans le village, sombre dans un accès de folie et repousse Glacha (la jeune fille qui l'accompagne depuis le bombardement du camp) dans l'eau. Un soldat, qui errait dans les parages, vient alors l'aider à sortir de l'eau : ceci, nous le percevons directement à travers le regard de l'enfant, étant donné que le soldat et la fille « nous » regarde, cette dernière proférant un tas de calomnies à « notre » égard. La focalisation subjective,

La focalisation subjective de Flora, ici ouvertement perçue à travers le regard-caméra des deux protagonistes.

évidemment visuelle dans ce plan, l'est également sur le plan sonore, puisque nous entendons sa respiration sourde, traitée de manière à ce que l'on ait l'impression qu'elle provienne de « nous ». Le son diégétique ambiant se trouve lui-même distordu, étouffé, nous laissant percevoir ici l'état d'esprit de l'enfant dont le rapport au réel est altéré. Ce dispositif sera conservé dans la scène d'après, lorsque Flora rejoint les rescapés du massacre réfugiés au milieu des marais. Flora (c'est-à-dire

nous puisque dans le ce plan précis le point de vue de la caméra se substitue au regard de l'enfant) pénètre au milieu de tous ses gens qui le regardent passer tandis que celui-ci progresse au milieu de cette population dans la plus grande détresse. Le plus étonnant dans cette séquence étant que tout le monde, tous les gens apparaissant dans le champ visuel, « nous » regarde avec une fixité qui n'est pas sans procuré un certain malaise, malaise pair ailleurs renforcé à travers la bande-sonore couverte de nappes obscures (là aussi, nous entendons la respiration du garçon en Off, comme si elle provenait de nous). Il est également important de préciser que dans ces plans subjectifs, la mise en scène a recours à une courte focale, qui accentue le caractère englobant de la situation, comme si elle provenait d'un oeil. Le film dans son intégralité a quasiment exclusivement recours à ce type de focale, ce qui fait que, même lorsque nous ne nous supplantons pas au regard de l'enfant, l'impression d'un point de vue est toujours palpable, ce sur quoi nous reviendrons plus tard. Enfin, remarquons aussi que tous ces plans subjectifs sont toujours suivis d'un contrechamp sur Flora, comme pour venir confirmer et justifier cette impression subjective et ne pas laisser de doute à l'identification du point de vue par le spectateur.

Toutefois, à certains moments, le film semble livrer d'autres points vue subjectifs qui viennent déstabiliser l'homogénéité de cette approche. Par exemple, en ouverture du film, après que les deux garçons aient trouvé le fusil et qu'ils aient remarqué la présence de cet étrange avion dans le ciel, le film a recours à un plan aérien dans lequel on peut voir en plongée et en plan d'ensemble les deux garçons « nous » observer depuis leur position, tandis que « nous » procédons à une rotation autour d'eux, comme un prédateur guettant sa proie. Nous entendons par ailleurs en son *over* des bruits qui s'apparentent dans une premier temps à des transmissions radiophonique qui pourraient correspondre à des ordres militaires, mais qui correspondent en réalité à des enregistrement de manifestation ou regroupements militaires allemands, qui se poursuivent par ailleurs sur le plan d'après (celui où les deux garçons s'avancent vers nous), supplantant à l'identification d'un son qui semblait diégétique (et provenir de l'intérieur de l'avion) celle d'un son *off*, n'ayant rien directement à voir avec l'action. Ce genre de manipulation qui s'opère à un niveau extra-diégétique est assez rare dans le film (exceptant le cas de la musique et

des génériques), le film nous offrant le plus souvent une approche naturaliste, sans trop d'artifices en dehors de ce que figure l'action.

Mais les choses se complexifient lorsque le film adopte à ce qui correspond vraisemblablement être un point de vue, mais qui ne trouve pas de justification diégétique (contrairement au point de vue subjectif de Flora qui se justifie par la présence physique de ce dernier dans la diégèse). Or, il arrive souvent que nous ayons l'impression de voir les choses à travers un regard, tandis que, dans le même temps, Flora apparaît dans le champ (donc ce regard ne peut lui appartenir). On ressent donc la présence physique de la caméra en tant que t-elle (et non en tant que personnage), effet qui annihile l'effet de transparence du dispositif filmique, impression que l'on retrouve bien plus souvent dans le documentaire où la présence du caméraman est souvent palpable.

Flora et son ami, vus depuis l'avion.

Dépêché à même le terrain

Avant toute chose, remarquons que la mise en scène est toujours en accord avec le mouvement figurant à l'intérieur du plan, mouvement le plus souvent dispensé par le garçon, car c'est lui, comme nous l'avons indiqué, qui sert d'accroche diégétique à celle ci. Autrement dit, le mouvement présent dans le plan est quasi proportionnel à celui qui anime l'image : si le garçon ne bouge pas ou va lentement, la mise en scène privilégie des plans relativement fixes avec peu de mouvement et se caractérise par un découpage classique tel le champ-contrechamp ; en revanche, dès que Flora se met en mouvement rapide ou à courir, la caméra le suit sans interruption et privilégie alors le plan-séquence dans le mouvement. De fait, nous sommes confronté à un phénomène relativement étonnant dans le cadre d'une fiction, qui a priori peut prendre tout son temps pour construire sa scène, avec autant de plans et de prises que cela lui est nécessaire. Or ici, c'est comme si le degré d'intensité de l'action déterminait la marche à suivre pour la mise en scène, un peu comme lorsqu'une équipe de tournage documentaire en vient à s'immerger au côté de quelqu'un dans le réel pour le suivre dans ses faits et gestes : si ce qui se passe va lentement, elle peut se permettre de découper l'action, de faire plusieurs plans, mais si les choses vont rapidement et qu'elle cherche à en rendre compte, elle est naturellement soumise à la situation et ne peut demander une nouvelle prise. Autrement dit, elle est dépendante de la spontanéité des événements et c'est à elle de s'adapter à ceux-ci, tandis que l'inverse est impossible.

Ce petit détour par le documentaire permet d'éclaircir ce qui constitue la spécificité du dispositif filmique de *Va et regarde*, qui rend quasiment compte de cette même soumission quant à la nature de l'action et qui adapte sa mise en scène en fonction. On en a un exemple frappant dans la première séquence post-générique, au moment où les deux partisans viennent chercher Flora chez lui. Dans la maison, tandis que l'action (au sens physique du terme) est relativement faible et les personnages immobiles, on retrouve des plans fixes, relativement bien cadrés et composés, qu'on imagine forcément réfléchis. Mais dès que l'on passe à l'extérieur, et que le jeune homme est violemment projeté dehors, la mise en scène s'emballe autant que l'action et a recours au plan-séquence, imposé par la dynamique de l'action, optant pour des plans avec beaucoup de mouvement et de déplacement

(chose permise grâce au procédé du *steadicam*)[33]. C'est également dans ces moments-là qu'elle se détache en parti du point de vue de l'enfant pour trouver une autonomie propre. En cela le plan-séquence chez Klimov et en particulier dans *Va et regarde* trouve une définition radicalement différente de celle que l'on peut par exemple retrouver chez son compatriote Tarkovski, ou plus récemment, chez Bela Tarr, cinéaste hongrois, grand adepte de cette forme.

En effet, chez ces derniers, le plan-séquence se substitue au découpage normal, mais n'a de différent avec le découpage que la continuité. Cela ne signifie donc pas qu'ils ne procèdent pas à un découpage, mais celui-ci est construit à même la prise, il y est contenu, sans rupture temporelle que nécessite le montage. Ce qu'explique Pascal Bonitzer à travers ces propos : « Dans ce qu'on appelle (…) le plan-séquence, cet assemblage se fait simplement dans la continuité de la prise de vues, au tournage. Le montage est simplement résorbé dans la mise en scène, remplacé et si l'on veut, implicite par les mouvements d'appareil ». De fait, chez eux, le plan-séquence est construit à travers une précision tout à fait millimétrée et répétée. Remémorons-nous ce remarquable plan-séquence dans *Le miroir* lors de la séquence de l'incendie : partant des petits garçons, la caméra passe devant un miroir dans lequel on peut voir la grange en feu, puis un troisième enfant que nous suivons en panoramique, nous amène vers l'extérieur où l'on aperçoit la mère immobile contemplant la grange en feu[34]. En effet, dans cet exemple, on aurait tout à fait pu imaginer un découpage par plans séparés, remontés les uns par rapport aux autres au montage, mais l'impression aurait été tout autre, notamment à cause de ce rapport au temps particulier qu'impose le plan-séquence. On peut constater à travers cet exemple à quel point le mouvement dans le plan et le mouvement du plan participent d'une parfaite coordination, d'une alchimie quasi-organique, sans que l'un ne semble prendre l'avantage sur l'autre. Ce qui n'est pas le cas chez Klimov, chez qui, le plan-séquence semble bien plus soumis à l'action, en cela justement qu'il est rarement non motivé, puisqu'il trouve sa justification à travers le mouvement des personnages. A l'inverse chez Tarkovski, la caméra semble par moment vivre d'elle-

---

[33] Notons aussi que l'espace vient orienter ces choix de mise en scène, car la caméra peut trouver une liberté quasi totale dans ses déplacements à l'extérieur, contrairement à l'intérieur où l'espace est trop exigu

[34] Plan du *miroir* compris entre 14'35 et 15'35.

même comme en témoigne ce plan du *Miroir* cité plus haut : il y'a ce moment où la caméra passant de la table, de laquelle tombe une bouteille, opère un panoramique vers le miroir sur lequel elle s'arrête un instant, mouvement qui trouve aucune justification diégétique puisqu'aucun mouvement n'est apparent dans le plan ? Néanmoins, la bouteille qui tombe vient comme donner une impulsion au panoramique qui va suivre, impulsion d'ordre quasi-spirituelle (est ce le souffle d'un esprit qui l'a faite tombé ?) et qui participe à ce rapport poétique de la mise en scène chez Tarkovski.

On peut en déduire que chez Klimov, le plan-séquence participe d'un rapport pragmatique de l'action. Il est aussi le plus souvent motivé par la dimension subjective qui s'accommode à la vision telle que nous la percevons : c'est-à-dire

La mère devant la grange en feu dans Le miroir.

dans la continuité du temps présent. Pour en revenir au plan de *Va et regarde* que nous évoquions plus haut (lorsque Flora est projeté en dehors de la maison par l'un des deux partisans), on peut voir comment tout à coup la mise en scène se désolidarise du point de vue de l'enfant. En effet, tandis que nous suivons de face le

soldat emporter Flora, sa mère se démenant pour l'empêcher, c'est tout à coup le point de vue de la mère que la mise en scène adopte en la suivant à son tour (et sans changement de plan) retourner dans la maison et regarder à travers la fenêtre. À ce moment, la mise en scène quitte le point de vue du personnage principal et s'accorde à celui d'un autre. Mais le fait que cela s'opère dans le même plan, subjectivise en quelque sorte la présence de la caméra puisque celle-ci semble opérer des choix de cadrage dans la spontanéité de l'action (elle choisit tout à coup de suivre la mère plutôt que de rester avec Flora), ce qui, par extension, tend à la personnaliser et manifester la présence d'un opérateur. Cette subjectivisation de la caméra participe à cette impression d'une présence qui est là pour « rendre compte » des évènements. Cette impression est renforcée par la mobilité au sein de l'action qui donne presque la sensation d'une couverture à 360°. Autrement dit, l'action dépasse le simple cadre, elle existe au-delà du champ, et brise le *quatrième mur.*

Cela est particulièrement vrai pour la séquence du massacre du village (dans le dernier tiers du film) où la situation semble vivre d'elle-même, tandis que la caméra donne seulement l'impression de se dissimuler dans l'agitation ambiante. Ceci, bien entendu, renforce l'illusion naturaliste de ce qui nous est montré, et par le même temps, l'horreur de la situation. Car, dans ce cas, il n'y a plus l'artifice apparent de la forme cinématographique - que procure notamment le montage, « créateur abstrait de sens, qui maintient le spectateur dans son irréalité nécessaire »[35] - pour venir confortabiliser la position du spectateur. Mais ne nous méprenons pas, la séquence en question n'est pas exempte de montage. Toutefois, l'oeuvre évite autant que possible la rupture de l'action par quelque changement de plan.

Nous ne sommes pas loin de la notion de « montage interdit » théorisée par Bazin, dans laquelle celui-ci dénonçait cette dissection de l'action par le découpage, ce qui a pour effet de désamorcer l'impact réaliste. Voici un exemple, parmi tant d'autres, de l'application de cette notion : lors de la séquence du massacre, on voit une femme trainée par les cheveux par un soldat allemand. Le plan nous montre dans son ensemble la femme trainée par terre et le soldat la trainant, ce qui laisse à penser que la femme s'est réellement faite tirer par les cheveux (à moins d'avoir eu

---

[35] André Bazin, « Le montage interdit », *Qu'est que le cinéma*, Paris, Editions du cerf, 1985, p.52

recours à un trucage invisible dans la figuration de cette action, tel que l'utilisation d'une perruque). Néanmoins, l'impact réaliste est saisissant (d'autant plus que le jeu de la comédienne est particulièrement convaincant). Maintenant imaginons la même scène décomposée par plans avec une valeur plus rapprochée : dans l'un, uniquement la femme trainée, dans l'autre, uniquement l'homme la trainant. Dans cette disposition, même si le raccord entre les deux plans peut-être relativement bien maitrisé, l'impression réaliste sera par essence moindre, parce que le spectateur est tout à fait disposé à penser que la femme ne se fait pas réellement trainer, parce qu'on ne la voit ainsi que par le raccord entre les deux plans de l'action (c'est la particularité du trucage cinématographique, trucage permis par le montage). L'impression réaliste du film, et en particulier de la séquence du massacre, tire grandement parti de ce procédé car, comme nous le dit Bazin à propos du documentaire, la « rupture *(par le montage donc)* transformerait la réalité en sa

La femme tirée par les cheveux.

simple représentation imaginaire ». Ici il ne s'agit évidemment pas de la réalité à proprement parler ; néanmoins cette notion est tout à fait applicable au cas de la fiction : le film cherche à tout prix à éviter cette impression d'artificialité procurée par le montage, et tout particulièrement dans ce genre de cas.

C'est pourquoi dans cette disposition de mise en scène, si la caméra tend « à rendre compte », le spectateur est quant à lui érigé en qualité de témoin, responsabilité extrêmement inconfortable dans le cas de pareille situation. Cette position de témoin, pourtant spécifique au documentaire, est encore renforcée par une autre caractéristique, peu commune dans la fiction, puisqu'il s'agit du regard caméra, là encore plus familier au format documentaire.

Prendre le spectateur à parti

Nous avons déjà évoqué dans nos exemples précédents certains regards-caméra, (celui de la mère, de la fille, de certains soldats) mais que nous avons toujours pu justifier par la subjectivité opérante dans ces instants : nous voyions, percevions le monde à travers le regard de l'enfant, il était donc normal que, lui aussi évoluant physiquement dans ce monde, les gens lui rendent ce regard qui nous était également adressé. En venant interpeller Flora, ces regards caméra venaient nous interpeller par la même occasion, procédé qui réduit la distance entre le spectateur et les évènements, puisqu'il est lui aussi pris à parti et n'est plus simple témoin passif de l'action.

Ce dispositif peut rendre certaines scènes particulièrement troublantes, comme en témoigne ce moment lors de la séquence du marécage. Flora s'approche d'un vieil homme gisant à terre autour duquel s'est réunie la population : il a la peau calcinée et la chair à vif. Cette vision, particulièrement difficile à supporter, est d'autant plus troublante que l'on reconnaît le vieil homme en question, celui-là même qui vociférait contre les garçons en ouverture du film. Dans cette scène, le film adopte une vue subjective et le vieil homme s'adresse directement à Flora (la caméra) et lui raconte son calvaire. Le récit qu'il offre au garçon nous est donc directement adressé, ce qui rend ses propos bien plus troublants que s'ils n'avaient été prononcés dans une valeur de plan où les deux protagonistes apparaîtraient dans le champ. Par ailleurs, au bout d'un moment, étant donné la longueur et l'immobilité du plan, on oublierait presque que nous nous trouvons en caméra subjective et que l'homme s'adresse en réalité à nous seuls, spectateurs. De fait, le récit de torture terriblement éprouvant raconté par le vieux paysan nous survient depuis l'écran comme si nous étions nous-même considérés dans la spatialité et la

temporalité du film. Et cet effet troublant vient comme briser le quatrième-mur mais à un autre niveau cette-fois-ci (et non plus seulement dans une logique spatiale comme le cas de la caméra immergée à 360°), au-delà d'un simple rapport de regard diégétique : celui de l'écran. Le vieil homme s'adresse à nous, spectateurs du film.

Mais tandis que dans cet exemple, le regard du vieil homme fixant l'objectif contenait toujours une justification diégétique du fait de la caméra subjective, il en reste un de regard qui lui demeure incertain, trouble, injustifiable dans la fiction. On constate que ce regard est relativement absent du début du film, et se fait de plus en

Le récit de souffrance du vieil homme en regard caméra.

récurrent au fur et à mesure que le récit progresse, et que l'horreur des situations s'intensifie. Ce regard, il convient de le différencier de celui où Flora fait face à un autre personnage, car dans ces instants, il ne s'y trouve personne. C'est le regard de Flora fixant la caméra, ou, pour être plus exact, nous fixant nous : « au cinéma, quand le sujet filmé regarde vers les bords du cadre, il implique l'existence d'objets non visibles mais potentiellement atteignables dans l'espace qu'il occupe. En

revanche, lorsqu'il regarde l'objectif de la caméra, il désigne non plus un autre point de l'espace qui l'entoure, mais un lieu tout autre, un en deçà, au-delà de l'avant-champ, hors de l'écran. »[36]

En effet, ces regards-caméra ne participent pas non plus d'une approche que l'on pourrait qualifier de documentaire - dans le sens où une caméra dépêchée au milieu d'une population non avertie de sa présence (par exemple dans la rue) captera nécessairement des regards déplacés ou curieux. Cela est plus surprenant il est vrai au sein d'une fiction, où tous les figurants sont a priori au courant de la présence de l'appareil. Néanmoins, on trouve des exemples frappants de cette utilisation du regard-caméra, notamment chez un contemporain de Klimov, Alexeï German que nous avons déjà eu l'occasion de citer, dans l'un de ses films de fin de carrière, sorti en 2013. Le film en question s'intitule *Il est difficile d'être un dieu* et juxtapose de manière étrange et bizarre la science-fiction et le film médiéval. Tout le film est tourné à travers de très longs plans séquences quasiment sans interruption de l'action. Dans ce film, la présence physique de la caméra est non seulement très discernable à l'écran, de par sa mobilité dans l'espace et sa continuité dans le temps (pas de montage par collage de plans successifs), sans pour autant s'accorder au

Un personnage prenant conscience de la présence de la caméra dans Il est difficile d'être un dieu *d'Alexeï Guerman (2013).*

[36] Alice Lenay, *Le regard-caméra : variations de distances*, Réel/Virtuel, 2016, Hors-écran, hal-01532093

point de vue de l'un des personnages de la fiction. Mais le plus troublant, c'est lorsque les personnages interagissent directement avec elle, et cela de manière très particulière : parfois, elle semble invisible pour eux et dans ce cas les personnages ne lui prêtent aucune attention et ne s'adressent jamais à elle ; d'autres fois un personnage la prend directement à parti, et ce, souvent de manière très expressive voit vulgaire. D'autant plus que l'interrelation entre la caméra et le personnage dépasse parfois le simple regard (il lui montre ses fesses ou crache dessus), comme si tout à coup il était le seul à ce moment percevoir son existence, et qu'autour l'action continue comme si de rien n'était. Cela participe d'une double dynamique très perturbante motivée d'une part par la transparence du dispositif de filmage (comme il est naturel dans un registre fictionnel) et d'autre part de prise en compte de la présence de l'objet filmant par certains personnages de la fiction.

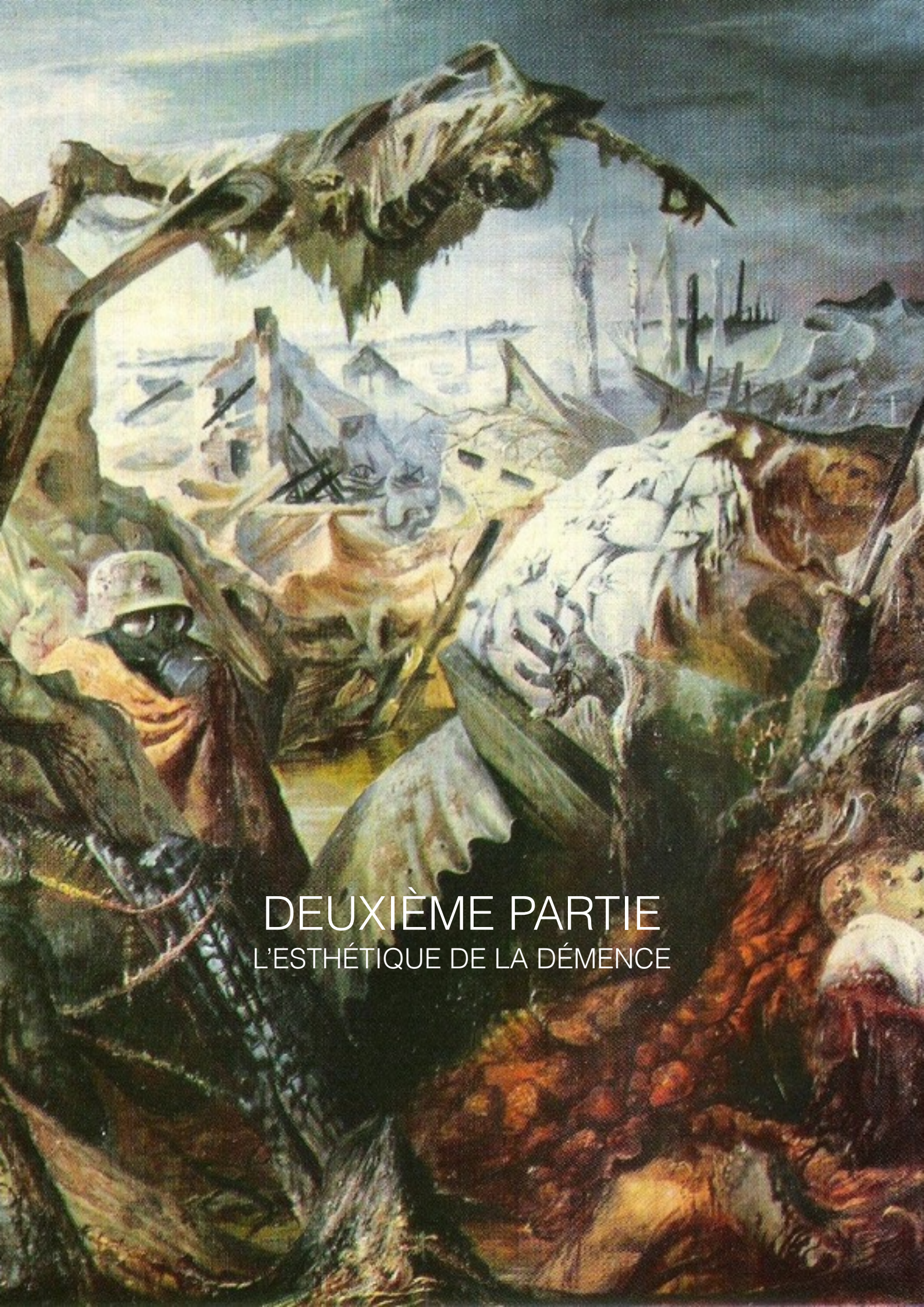
Bien que le cas très particulier de certains films de d'Alexeï Guerman nous offre une approche intéressante de cette interaction avec le dispositif filmique, amoindrissant par le même coup sa transparence (on a d'ailleurs davantage l'impression d'une interaction avec l'objet filmant dans ce cas précis que d'une prise à parti directe du spectateur), son utilisation dans *Va et regarde* ne revêt pas la même fonction. Car en effet, cette présence physique de la caméra que l'on peut parfois ressentir dans le film de Klimov (celle dépêchée sur le terrain et qui ne correspond pas forcément au point de vue du personnage principal, celle qui participe d'une impression documentaire, notamment lors du massacre), ne capte pas de regards égarés : elle reste invisible pour les personnages alentour, donc pour le monde qu'elle filme.

Au contraire, dans ces moments où le personnage principal nous regarde, c'est comme si le dispositif filmique s'effaçait et devenait transparent. En effet, ce sont ces plans qui viennent témoigner de l'état d'âme du personnage principal au fur et à mesure de sa progression dans la guerre, et donc de son état psychologique. Mais plus encore, ils sont un cri de détresse envoyé directement au spectateur, un appel à l'aide venant perturber la position passive de ce dernier, qui bien entendu, malgré toute la bonne volonté du monde, reste séparé de lui par ce portail infranchissable que constitue l'écran…

Cette interpellation par le regard a donc pour objectif de tourmenter le spectateur, et presque de lui faire regretter le spectacle auquel il assiste. Mais dans

le même temps, il a pour effet de désamorcer sa position de voyeur que propose par essence la fiction de cinéma où l'on regarde des personnages sans que ceux-ci ne sachent qu'ils sont observés. Ici, Flora sait qu'il est regardé. Ces regards ne viennent plus se heurter au mur de l'écran : ils le transpercent. C'est comme s'ils sous-entendaient, non pas dans le reproche mais plutôt dans le désespoir le plus profond : « voit de quoi l'homme est capable, regarde ce qu'il nous fait endurer ».

Aussi nous voilà arrivés au terme d'une première partie dans laquelle nous avons pu analyser les caractéristiques de la représentation de la guerre dans *Va et regarde* et des différents choix esthétiques opérés par l'oeuvre pour en témoigner le plus crument possible. Toutefois, l'expérience d'immersion dans l'horreur du conflit ne se limite pas à cela. En effet, l'oeuvre s'aventure de manière bien plus obsessionnelle dans cette volonté de témoigner du conflit en s'efforçant de faire de la guerre une expérience aussi éprouvante et infernale que possible. Elle abandonne ainsi à la cohérence de son traitement celle d'une démence qui s'inscrit à tous les niveaux de son esthétique, et de laquelle germe une poésie profondément macabre. C'est pourquoi, il nous importe à présent de nous arrêter sur les particularités de cette esthétique de la démence.



DEUXIÈME PARTIE
L'ESTHÉTIQUE DE LA DÉMENCE

I. LA DEMENCE EN IMAGE

Le basculement dans l'horreur

Va et regarde est une oeuvre démentielle, au sens littéral du terme. Elle est comme ces oeuvres d'artistes malades, atteintes par un mal incertain qui s'exprime tout entier à travers l'esthétique : le trait est instable, brusque, déviant… Elle est comme ces oeuvres dégénérées dans lesquelles la représentation oscille entre le bizarre, le difforme, le monstrueux. Si on devait trouver un équivalent en peinture, ça serait justement avec l'un de ses « artistes dégénérés », tels que les appelaient les nazis selon l'expression officielle[37], Otto Dix, célèbre pour avoir peint *La guerre,* triptyque réalisé entre 1929 et 1932, oeuvre qui rend compte de l'enfer de la guerre à travers une représentation brutale et apocalyptique.

Tout comme l'oeuvre d'Otto Dix, le film de Klimov impressionne par son caractère visuel, qui alterne entre visages défigurés par la terreur et paysages apocalyptiques. Cela se traduit en premier lieu à travers les personnages, et particulièrement en la figure de Flora, qui subit les horreurs de la guerre de plein fouet. Les premiers signes de ce mal commencent à se faire ressentir lorsque ce dernier retourne dans sa maison accompagné de Glacha, après que le camp de partisans se soit fait bombarder. On le voit retrouver son domicile, que nous avions déjà eu l'occasion de voir au début du film, pour y chercher sa mère et ses soeurs. Malgré les signes d'une présence récente (la soupe est encore chaude), le jeune homme n'y trouve personne. Le village entier ne donne aucun signe de vie, comme s'il avait été soudainement abandonné. Dans la maison, on entend les mouches, ces mêmes mouches que l'on entend auprès de cadavres en décomposition. Cela a pour effet de créer, à travers le son, un climat de puanteur qui évoque le dégoût. Mais tandis que les deux adolescents mangent, la fille est soudain prise d'un haut-le-coeur qui l'amène à recracher sa soupe sur le sol. Dans un premier temps, on peut croire que la nourriture a vraisemblablement pourri, ce qui justifierait ce climat putride. Mais il semblerait que ce soit plutôt une vision qui est amenée la fille à éprouver ce sentiment de nausée, vision qui nous est rappelée par le regard du jeune garçon soudainement attiré par quelque chose dans la pièce.

---

[37] Par opposition à « l'art héroïque », l'art officiel du troisième reich.

Le plan d'après nous donne à voir des poupées en très mauvais état, disposés en tas comme des cadavres décharnés. Cette image des poupées, dans ce climat de putréfaction intensifié par les mouches en bande-son, procure un sentiment d'écoeurement mêlé d'angoisse. Du reste, c'est une image fréquemment utilisée dans le genre du film d'horreur, qui procède souvent à des signes avant-coureurs

d'un mal à venir, avec l'idée d'installer un climat malfaisant. Or c'est tout à fait ce qui se passe ici, car c'est en réalité à partir de cette scène que le film bascule et que Flora donne les premiers signes d'une agression psychologique qui s'exprime physiologiquement : il se relève lentement, sans dévier son regard de ces poupées et s'attrape la tête entre les mains en crispant son visage dans une grimace effrayante comme si tout à coup, le climat de cette maison lui devenait insupportable. Dans le même temps, la bande-sonore vient accentuer cette atmosphère oppressante à travers un son aigu parasite, comme un acouphène, montant crescendo en même temps que les mouches, qui viennent occuper le premier plan sonore.

Et, en effet, il ne faudra pas longtemps au spectateur pour comprendre qu'un mal s'est en effet abattu sur le village. Cependant, les personnages, eux, ne semblent pas encore comprendre ce qui se passe. Car après que Flora soit sorti, affichant un air profondément troublé, il ose encore échanger un sourire avec Glacha, qui entre-temps s'est positionnée sur le perron de la porte et dont la vision

Apparition surnaturelle : Glacha dans l'encadrement de la porte.

n'est pas loin de rappeler celle d'une apparition fantomatique. Cette impression est permise par le fait que nous ne l'avons pas vu se déplacer (on est surpris de la retrouver à cet emplacement), mais surtout par la composition de l'image : on la voit en plan d'ensemble se détachant sur un noir profond contenu dans l'encadrement de la porte ; elle a le regard livide et ses bras immobiles reposent le long de son corps.

Tout comme l'image des poupées, cette image vient installer un climat qui flirte avec l'étrange, voir le paranormal (au travers d'une représentation à laquelle nous avons pu être habitués dans le cinéma d'horreur notamment). Mais cette horreur, qui n'est encore qu'allégorique, va dans le plan d'après, prendre des proportions réelles. Lorsque Flora et Glacha se mettent en route, la caméra les suit et Glacha se permet

un dernier coup d'oeil sur le village où elle aperçoit alors, ce qui n'était jusque-là qu'indicible dans la représentation et que figurait déjà indirectement ces poupées décharnées, un tas de cadavres de plusieurs dizaines de personnes, réunis en un amoncellement informe, rappelant sans équivoque ces images génocidaires tristement familières des camps d'extermination nazis. Cette vision, car il s'agit bien d'une vision (cinq secondes tout au plus), qu'elle est la seule à voir (le garçon continue sa course effrénée), précipite irréversiblement le film dans l'horreur pure, celle en contact direct avec le réel, avec l'Histoire. Dès lors, le film n'aura de cesse de s'aventurer toujours plus près de l'horreur, horreur qui trouve son apothéose dans la séquence du massacre. A partir de cette séquence charnière, le film ne cède plus qu'à une chose : la folie.

La figuration de la folie

Dès lors, l'esthétique se construit autour d'une captation de visages. Corrompus par la peur, défigurés par la violence du conflit, enlaidis par la souffrance, ils témoignent de cette tentation de rendre compte de l'affectation de la guerre sur l'état psychique des personnages. Dans la séquence qui suit immédiatement celle dont nous venons de rendre compte, nous voyons les personnages contraints de traverser un marécage de boue épaisse et gluante : ils luttent obstinément pour parvenir à l'autre rive, et toute leur peine se lit sur leurs visages crispés et couverts de boue, tandis que la caméra les suit en plan d'ensemble dans un panoramique qui se démarque, par sa lenteur, du reste du film, et qui vient amplifier cette impression de lutte à laquelle doivent faire face Flora et Glacha. Mais c'est après cette traversée, après que Glacha ait appris à Flora ce qui était réellement advenu de sa famille, que l'on a droit à l'un des plans les troublant du film : le visage du jeune homme, déjà grimaçant et couvert de boue, se gonfle progressivement, se boursoufle, tandis que ses yeux se chargent de larmes et que sa bouche laisse apparaître un rictus effrayant. Puis, en s'attrapant le front de sa main contractée, comme s'il voulait s'arracher la tête, il s'éprend d'un tremblement spasmodique qui vient encore accentuer la contraction de sa tête, prête à imploser, tandis que ses dents, si serrées les unes contre les autres, laissent comme entrevoir la mâchoire d'un mort… L'accablement est tel dans ce plan, la pression qui y est contenue, qu'il

nous a rarement été donné d'éprouver à ce point la folie au simple contact de son comédien, qui semble littéralement se muer en un monstre difforme. L'ébranlement que procure un tel plan échappe à l'entendement, et serait presque capable de nous faire éprouver la folie, la démence, rien qu'en la voyant se modeler sur les traits d'un visage.

La grimace difforme de Flora lors de la séquence du marécage.

En cela, il convient de faire un petit détour sur les conditions de la direction de Klimov vis-à-vis de son comédien. En effet, lorsque l'on voit une telle interprétation, on croirait presque que l'on échappe à la notion de « jeu », en son sens disons le plus superficiel de mimer les émotions, à travers des reconstituions gestuelles et/ou faciales opérées par le corps. On a déjà vu des remises en question de cette manière du « jeu théâtrale » au cinéma[38] notamment au travers de l'*Actors studio* qui substituait à cette approche trop artificielle celle d'une identification physique, affective et psychologique totale de l'acteur à son personnage. Pourtant, aucun des

[38] Tel que péjorativement admis au travers de ce médium, non pas que le jeu théâtrale soit en lui-même dépourvu de justesse.

acteurs de l'*Actors Studio* n'a laissé paraître un jeu aussi puissant que celui du jeune garçon non professionnel qui interprète Flora dans le film de Klimov. On ne peut être que frappé par la saisissante capacité du jeune acteur à aller chercher des expressions physiques aussi troublantes, sans que celui-ci n'ait réellement eu à vivre de telle situation (il est dur à ce moment d'imaginer une équipe de vingt personnes ou plus attendant passivement la fin de la prise dans le « quatrième mur »), venant ainsi renforcer cette impression réaliste dont nous avions rendu compte que sous les aspects de la mise en scène[39]. En cela, il faut rendre compte de l'incroyable justesse du comédien à témoigner de sentiments aussi extrêmes et délicats que ceux qui habitent le personnage du film à ce moment.

Pour cela, le réalisateur a eu recours à des moyens peu communs en ce qui concerne la direction d'acteur, comme il en témoigne à travers ces propos : « mais j'ai été très dur avec les acteurs, en particulier avec le jeune garçon. (…) Je me rappelais l'expérience de Dreyer : Falconetti[40] a perdu la raison après avoir tourné Jeanne d'arc sous sa direction. Mon jeune acteur a tourné les scènes les plus atroces sous hypnose et c'est ce qui l'a protégé de la mort psychologique. J'avais une équipe de psychologues avec moi et grâce à leur technique de l'hypnose, tout s'est déroulé normalement pour cet acteur, non-pro. »[41] C'est donc à travers ce procédé particulier de l'hypnose que le réalisateur a pu aller chercher chez le comédien (et sans mettre à mal sa propre raison), de telles retranscriptions physiques de sentiments aussi complexes que la folie ou la démence. Mais pour Klimov, l'essentiel était de protéger le jeune acteur des situations insupportables dans lesquelles il aurait à être plongé afin « qu'il ne déraille pas complètement »[42]. Il nous en apprend un peu plus sur la manière dont il s'y est pris : « avec l'hypnotiseur, nous avons mis au point tout un système de défenses, de tests, de détection, comment nous allions investir le subconscient, communiquer un savoir inédit à tout ce jeune être, et comment ne pas causer sa perte après, comment le délester en

---

[39] Evidemment, une mauvaise interprétation peut désamorcer cette impression réaliste.

[40] Renée Falconetti, actrice principale dans *La passion de Jeanne d'Arc* de Carl Theodor Dreyer (1927)

[41] Elem Klimov interviewé par Marcel Martin, « À Moscou, du nouveau », *La revue du cinéma*, n°421 (novembre 1986), p.75

[42] *Ibid.*

douceur. C'est dire combien étaient grandes nos inquiétudes. Dieu merci tout s'est bien passé. Aliocha Kravtchenko[43] a montré qu'il avait le psychisme solide… »[44]

Mais à la fin du film, au terme du massacre, on assiste une interprétation radicalement opposée, caractérisée par un état d'évidement total, comme si la conscience du personnage avait quitté son enveloppe corporelle, que son âme s'était faite avalé par le spectacle de l'horreur auquel elle avait assisté. Nous voyons le garçon errer comme un zombie, au milieu de ce charnier qu'a laissé l'invasion des démons, laissant derrière elle un paysage de misère et de souffrance. Une scène vient en effet confirmer cet état d'évidement total du personnage : on voit Flora retourner dans le champ afin de retrouver le fusil qu'il avait caché dans l'une des bottes de foin, comme si c'était la seule chose à laquelle il était resté attaché malgré sa « mort psychologique ». Il va retrouver son fusil de manière quasi mécanique, comme la résurgence d'un substrat de vie passée dont se serait souvenu le corps, mais qui ne dépendrait plus de la conscience.

Le visage, également, ne rend compte de plus rien, de plus aucune émotion. Mais, lorsque cette jeune fille entrain d'errer un sifflet aux lèvres, que les nazis ont épargné après l'avoir violé en groupe (est ce Glacha ? L'état dans laquelle elle se trouve ne permet pas de le dire avec assurance) vient se poster devant à lui, Flora reste indifférent à sa présence ; spectacle banal de l'horreur à laquelle il n'est plus possible d'être sensible. Son regard, littéralement noir, donne l'impression de ne plus recevoir, de ne plus traduire en terme de pensée le monde qui l'entoure (le comédien portait des lentilles noires pour cela). Car comme il est courant de dire, les yeux sont le miroir de l'âme. Or à cet instant, ses yeux nous laissent entrevoir l'abime des ténèbres dans lesquelles est plongé son être.

Certes, on prend conscience à travers ces exemples à quel point le film va loin dans sa représentation, sa figuration de la folie, dont le spectateur est témoin visuellement à partir du visage du comédien qui se modèle selon les différents états psychologiques du personnage. Pour autant, le film ne participe d'aucune introspection et reste toujours dans une approche qu'on pourrait qualifier de descriptive et pragmatique par rapport aux situations extrêmes qu'il met en scène.

---

[43] Interprète principal du film qui avait 15 ans au moment du tournage.

[44] Interview filmée d'Elem Klimov (20'), disponible sur les suppléments de l'édition DVD de *Requiem pour un massacre*, Potemkine Films, 2007

Mais à présent que nous avons rendu compte de cette figuration de la folie à travers une appréhension directe des visages des comédiens, de leur physionomie, il est nécessaire de faire remarquer que sa présence à l'écran va bien au-delà de ce qui y est figuré. En effet, la mise en scène paraît également habitée par une forme de démence qui semble totalement échapper à son contrôle, et qui trouve son paroxysme dans la séquence du massacre.

Le spectre de Flora, après le massacre.

L'image convulsive

Nous avons précédemment rendu compte de cette caméra immersive qui s'immisce au sein de l'action pour nous la présenter sous son aspect le plus cru et le plus éprouvant possible. Nous avons également témoigné de cet aspect subjectif de la mise en scène qui ne correspond pas à la focalisation subjective du personnage, mais qui pour autant témoigne d'une présence perméable à l'image, celle du caméraman en personne, auquel se substitue l'oeil du cinéaste. En cela, la caméra rend compte d'une certaine subjectivité qu'il est tout à fait possible d'appréhender comme celle d'un personnage à part entière, immergé au sein de la fiction, et qui

serait donc dans la capacité d'éprouver les évènements comme n'importe quel personnage, au point de se trouver affecter, comme eux, par les situations éprouvantes qu'il lui est donné de capter, ce qui a évidemment des répercussions sur la forme du film.

Afin de clarifier notre pensée, reprenons l'exemple de *La guerre* d'Otto dix, cité en début de chapitre. Cette peinture remarquablement éprouvante en raison de ce qu'elle donne à voir, de ce qu'elle représente dans les limites de son cadre, ne saurait être appréhendée sans tenir compte du trait de l'artiste. La manière dont il a figuré les choses peut sembler grossière, voire vulgaire, mais elle correspond au sentiment de l'artiste au moment où il peignit ces horreurs, lui-même habité par un profond sentiment de colère et de dégout, sentiments qui se retrouvent inscrits à même la forme de l'oeuvre. On peut évidemment penser que le peintre a été si affecté par son sujet, qu'il en est devenu malade : c'est pourquoi l'oeuvre s'en trouve affectée dans le style même qui la constitue. Or, il est besoin de le rappeler, Otto dix ne s'est pas seulement inspiré d'images externes de la guerre afin de composer son oeuvre (photos, peintures, témoignages). Lui-même y a été confronté, a vu de ses propres yeux cette horreur qu'il a retranscrite dans sa peinture. De fait, sa peinture, son style, se sont trouvés habités par l'état qui le définissait au moment où il peignit ces oeuvres. On est loin d'une représentation sensée et absolument objective de pareil évènement : bien au contraire, on pourrait dire qu'elles ne sont que la mise en forme de ce mal qui rongeait son auteur, mal qu'il a contracté durant le conflit, et dont il se trouvait dans la nécessité de se débarrasser. En effet, cette notion se rapproche de ce qui a donné lieu à L'*Art Brut*, ou

Otto Dix, Vu sur la pente au Cléry-sur-Somme, *gravure extraite de la série des 50 eaux fortes,* La guerre *(1924).*

l'art des fous, cet art qu'expriment des personnes atteintes de profonds troubles et qui se retrouvent mises en forme à même leur art.

Toutefois, ce qu'il important de comprendre, c'est que ces artistes se sont trouvés tellement « possédés » par ce qu'ils représentèrent qu'ils ne pouvaient contenir le sang-froid que nécessite la création, s'effacer derrière leur propre sujet pour en témoigner sous un aspect objectif, sinon désintéressé. En cela, ils font oeuvre d'un expressionnisme évident, notion que l'on s'approprie selon la définition suivante : la projection d'une subjectivité qui tend à déformer la réalité pour inspirer au spectateur une réaction émotionnelle ; qui prend contenance dans le pinceau dans le cas d'Otto Dix, et dans la caméra, dans le cas de Klimov. C'est pour quoi nous serions tentés de mentionner l'idée d'une caméra expressionniste dans *Va et regarde*, d'une caméra qui vient manifester toute la folie et le désarroi contenu dans ce qu'elle tente de restituer. Néanmoins, il n'est pas question de généraliser cette approche à l'ensemble du film, mais une séquence en rend compte de manière très pertinente : celle du massacre, point paroxystique du film. Dans cette séquence, la caméra devient une présence possédée, qui à l'instar de ses personnages, ne peut se contenir devant l'abjection dont elle cherche à témoigner.

Dans cette séquence, l'esthétique ne rime plus qu'avec une chose : l'outrance, dont le cinéaste avait déjà fait la marque de l'un de ses films précédents, *Raspoutine l'agonie*, film dans lequel « le spectateur est noyé 3 heures durant sous une débauche version soviétique ».[45] Aussi cette séquence d'invasion des nazis a cela d'abject qu'elle ressemble à une orgie, impression que procure en premier lieu l'effet de groupe. La caméra ne capte rien de singulier et rend compte d'une cacophonie visuelle particulièrement agressante. Pour exprimer ces impressions de confusion, de désordre, de chaos, l'image se part d'une dynamique qui pourrait correspondre à celle d'un esprit en proie à la folie, comme l'un de ses personnages de Dostoïevski qui aurait perdu la raison, car la raison n'a plus sa place dans ce genre de situation. Autant que son personnage, la caméra erre au milieu de ce chaos, dans un état de délire enfiévré, jubilatoire et extatique. Elle a recours à des mouvements brusques, immodérés, quasi spasmodique (un travelling arrière soudain qui enchaine sur un travelling latéral puis sur un panoramique), avant de se laisser

---

[45] Martine Godet, *La pellicule et les ciseaux. La censure dans le cinéma soviétique du dégel à la perestroïka,* Paris, CNRS éditions, 2010, p.120

tout à coup emporté par un mouvement de foule, puis laisser apparaître en gros plan un officier nazi qui jubile du spectacle… La forme rejoint ainsi l'outrance de la situation et le tout enfiévré donne l'impression d'être englouti dans une débauche visuelle cauchemardesque, avilissante, asphyxiante, infernale.

L'outrance délibérée de l'image et de la mise en scène précipite cette séquence de massacre dans une débauche visuelle cauchemardesque.

Mais la perturbation visuelle vient aussi des contrastes inopinés de la mise en scène : passant de travellings affolants (parfois même embarqués à bord de

véhicules) à des plans fixes, de moments d'agitation enfiévrés à des moments de contemplation hébétée, cette incohérence visuelle vient précipitée l'esthétique du film dans un climat de confusion totale, qui s'accorde au chaos représenté. L'image joue également sur la profondeur, ce qui vient encore plus accentuer cet état confusion, en cela qu'une action peut avoir lieu au premier plan, pendant qu'une autre a lieu au second, et encore une autre au troisième… Finalement, dans ces moments, la complexité de ce que l'image figure est telle que le spectateur ne peut être qu'amené à éprouver un tableau d'ensemble de la situation. La caméra s'arrête rarement sur des détails, et quand c'est le cas, ce sont des détails tellement absurdes qu'il incombe au réalisme d'être remis en question (ce commandant SS aux yeux bleus, accompagné d'un petit animal exotique sur ses épaules, vision aussi déstabilisante qu'aberrante, ou cette autre femme SS qui suce des pinces de homard tandis que le village entier est entrain de bruler vif dans la grange).

L'expressionnisme visuel ne tient donc pas seulement de l'esthétique ouvertement figurative du film (le différenciant par là du mouvement cinématographique expressionniste qui se caractérise par une esthétique visuelle très spécifique[46]), mais s'exprime en premier lieu dans la forme du film lui-même, à travers ce rythme infernal qui trouve sa manifestation dans l'addition de ces deux facteurs de la représentation filmique : mouvement du cadre, mouvement dans le cadre. Mais à présent que nous avons démontré comment le mal opérant en venait à contaminer l'opérateur (la caméra), nous ne saurions limiter ces effets à la stricte empreinte visuelle du film : en effet on ne saurait négliger ses conséquences sur le son, qui témoigne d'une expression de la démence à l'oeuvre aussi hallucinante que profondément macabre.

[46] L'esthétique des films expressionnistes est caractérisée par l'usage de décors abstraits complétés par des motifs géométriques absurdes, procédant d'une dynamique visuelle instable très perturbante. Les lumières, les ombres et certains objets divers étaient peints à même les murs.

II. L'UNIVERS SONORE CONTAMINÉ

Exploration d'un univers sonore ambigu

La particularité de l'univers sonore du film témoigne, comme souvent à l'image, d'une perception subjective qui bouleverse l'apparence naturaliste du son. Le son a donc été travaillé dans cet objectif comme en témoigne Klimov à travers ces propos : « Il n'y a pas de construction musicale précise. Le garçon est devenu à demi-sourd dans l'action et il entend des bruits confus. C'est une musique subjective, obtenue à partir d'un mélange de bruits, de voix et d'orchestrations. Cela pour bouleverser l'harmonie habituelle entre les images et la partition ».[47]

La séquence à l'origine de cette semi-surdité de l'enfant correspond à ce moment où le camp des partisans est bombardé, juste après que Flora ait rencontré Glacha dans les bois. Sur des images d'obus abattant des arbres, un son d'acouphène apparaît suite à l'une de ses explosions, témoignant ainsi de la perception subjective de Flora, visiblement assourdi par l'un de ces obus. Juste après l'apparition de ce son d'acouphène, le son diégétique (des explosions à ce moment-là) disparaît, créant ainsi une dissociation entre ce qui se passe à l'image (les explosions continuent de faucher les arbres) et le son, où subsistent seulement ce son d'acouphène et un bruit de respiration interne, qui correspond à la respiration du garçon. Le son de respiration est par ailleurs retravaillé et transformé par un effet électronique qui s'apparente à un *phaser*[48]*,* distordant ainsi le son de manière non naturelle et renforçant le caractère douloureux de sa respiration. Par ailleurs, dans le même temps, une nappe synthétique sourde et profonde, s'apparentant à un son de drone[49] - entendons par là, le genre musical qui correspond à un type de musique expérimentale, qu'il convient de ne pas confondre avec le drone, l'aéronef - qui vient accentuer le caractère profond de la séquence tout en disséminant une dimension trouble et anxiogène que l'on pourrait rattacher à l'état d'esprit du jeune garçon à ce

---

[47] Elem Klimov interviewé par Marcel Martin, « À Moscou, du nouveau », *La revue du cinéma*, n°421 (novembre 1986), p.75

[48] Le *phaser* est un effet sonore obtenu en filtrant un signal, créant une série de hauts et de bas dans le spectre des fréquences.

[49] Genre musical caractérisé par de longues plages musicales présentant peu de variations harmoniques ; on le retrouve beaucoup utilisé au sein de la musique électronique.

moment, en état de choc. Aussi, on se rend compte que, bien plus d'une simple focalisation sonore, le caractère retravaillé du son vient participer à la mise en place d'une véritable introspection qui témoigne de la dimension psychique du jeune héros, et de la manière dont il perçoit les évènements.

D'ailleurs, à partir de cette séquence, ce son de drone particulièrement inquiétant ne quittera plus l'action au moins jusqu'à la séquence des marécages, qui constitue la première véritable rencontre avec l'horreur. Ce rugissement sourd et tenu vient instaurer une tension du fait de ses caractéristiques propres : d'une part c'est un son complètement disharmonique et atonal, et en cela donc, désagréable à l'oreille, qui ne peut y trouver quelque satisfaction à l'entendre ; d'autre part, il témoigne d'une tonalité particulièrement grave, qui diffuse des fréquences qui inspirent instinctivement le danger pour l'homme (ces fréquences très basses qui caractérisent le tremblement de terre ou l'orage par exemple). En cela, ce son de drone vient s'insérer dans la diégèse tel un murmure ténébreux, un long soupir démoniaque qui inspire les plus sombres angoisses. De plus, il peut être assez dur de le distinguer des autres sons diégétiques, en cela qu'il ne peut être totalement appréhendé comme une musique, et vient se confondre avec l'univers sonore du film qui rend encore plus difficile son identification (est-ce un râle provenant de la terre? une musique extra-diégétique ?) : aussi l'univers sonore du film tire parti de l'ambiguïté que propose ce genre de sons, qui, par leur caractéristique trouble, s'éloignent de la simple musique descriptive car ils profitent moins à l'expression d'une émotion (la tristesse, la peur, l'angoisse) qu'à l'aménagement d'une atmosphère, atmosphère qui vient ouvrir le champ visuel, se lier organiquement à lui plutôt que de simplement s'y superposer (ce qui est évidemment le cas d'une musique extra-diégétique).

Aussi l'univers sonore du film est renforcé par ces bruits de drones et de synthétiseurs électroniques graves qui ont cela de particulier qu'ils ne participent d'aucune connotation de l'action, chose permise par la nature même de l'instrument, le synthétiseur émettant un son dont l'assimilation par l'oreille est beaucoup plus ambiguë que les autres instruments[50]. De plus c'est un instrument qui peut être

[50] Le piano, la guitare, les percussions, tous ces instruments harmoniques et rythmiques possèdent déjà en eux même une « personnalité » propre qui renvoient à une culture, une ambiance, un état d'esprit ; spécificités dont se charge la musique, et par prolongement, l'image cinématographique sur laquelle elle est utilisée.

dépourvu de toute considération harmonique, comme nous en avons rendu compte plus haut, et qui peut être tout à fait appréhendé selon une approche bruitiste - du fait de son système de modulation du son qui offre la possibilité de travailler à même le son, sa texture, et de le transformer à l'infini. Aussi, on comprend pourquoi son utilisation trouve une place tout à fait appropriée dans le médium cinématographique et qu'il est un outil privilégié par certains grands cinéastes. Tarkovski par exemple, vouait un profond intérêt pour ces sonorités électroniques, qu'il expose ainsi dans *Le temps scellé* : « dans *Le Miroir*, le compositeur Artemiev[51] et moi-même avons utilisé de la musique électronique. Je crois que ses possibilités d'application au cinéma sont immenses. Nous voulions un son qui fut comme un écho lointain de la terre, proche de ses bruissements, de ses soupirs. Ses notes devaient à la fois exprimer une réalité conventionnelle et reproduire certains états d'âme précis, les sons de la vie intérieur d'un homme. La musique électronique meurt dès l'instant où l'on comprend qu'elle est électronique, dès qu'on en déchiffre la construction. Artemiev dut passer par des procédés très complexes pour arriver jusqu'au son désiré. La musique électronique doit être débarrassée de toutes ses origines "de laboratoire" pour pouvoir être perçue comme une sonorité organique au monde. »[52]

La composition d'Oleg Iantchenko dans *Va et regarde* met on ne peut plus en valeur ces propos tant elle semble en être l'exacte application. En effet, le son synthétique, ne renvoyant à rien de concret (contrairement au son d'un piano par exemple qui nous fait immédiatement visualiser l'instrument), il permet l'expression des sentiments les plus troubles et les plus nébuleux, d'impressions abstraites, dont ne pourrait rendre compte aucun autre type de son. C'est en cela que ce type de composition cesse d'être illustrative, car elle vient se lier bien plus organiquement aux images du film, en cela aussi qu'elle ne résonne pas à proprement parler comme une « musique ». En effet, les sonorités électroniques sont elles-même travaillées de sorte que l'on ne les surprenne pas dans l'artificialité de leur fabrication, autrement dit qu'elles ne sonnent pas comme « électroniques », en cela que le son électronique a aussi une identité propre qu'il est facile d'identifier. Prenons pour exemple la musique de *Blade Runner* de Ridley Scott (1982), où le synthétiseur est utilisé dans

---

[51] Edouard Artemiev, compositeur soviétique de musique électronique à l'origine des remarquable bandes sonores de ces trois film de Tarkovski : *Solaris*, *Le Miroir* et *Stalker*.

[52] Andreï Tarkovski, *Le temps scellé*, Paris, Éditions Philippe Rey, 2014, p.191-192

toute sa splendeur ; mais dans ce cas précis il s'agit bien d'une musique dont les sonorités électroniques sont tout autant identifiables qu'un son de piano ou de violon. En effet, dans *Blade Runner*, l'utilisation du synthétiseur aurait bien pu être substituée à un orchestre symphonique, car il y est utilisé de manière harmonique, comme n'importe quel autre instrument. En revanche, l'utilisation de ce son possède une connotation esthétique non négligeable permise par la texture sonore propre au synthétiseur, qui s'apparente aux bruits de machine, ce pour quoi la science-fiction en a fait son instrument privilégié.

Or, dans *Va et regarde*, à moins d'y accorder une certaine attention, les sonorités électroniques sont beaucoup plus difficilement discernables, caractéristique qui empêche tout association ou liaison directe avec quelque conception esthétique émise par la nature du son (comme nous avons pu en témoigner à travers l'exemple de *Blade Runner*). C'est pourquoi ce type de composition est beaucoup plus subtil en ce sens qu'elle est davantage camouflée, et se laisse moins appréhender par la raison que par les sens, qui eux la reçoivent comme une donnée du monde (de la fiction) dont lequel elle s'insère. Elle « a cette capacité de se dissoudre dans le son, de se cacher derrière d'autres bruits, d'être la voix indéfinie de la nature, ou celle des sentiments confus, d'être comme une respiration »[53]. Afin d'éclaircir ces propos, prenons l'exemple de *Solaris* (Tarkovski, 1972), qui propose les deux niveaux de l'utilisation de cette musique électronique dont nous avons témoigné. D'une part, la reprise d'une composition de Bach[54] au synthétiseur (qui rappelle par là certaines compositions de Wendy Carlos notamment dans sa collaboration avec Stanley Kubrick dans *Orange Mécanique*, 1971), et de l'autre, cette nappe beaucoup plus ambiguë qui recouvre le film dans toute sa longueur, celle-là répondant aux exigences de Tarkovski que nous avons cité plus haut ; car il y est davantage question de bruits recréés artificiellement par l'intermédiaire du synthétiseur (sans harmonie donc). Cette composition vient se fondre dans la fiction à la manière d'un râle sourd qui pourrait comme figurer la respiration de la planète autour de laquelle le vaisseau spatial gravite (planète consciente tel un cerveau géant), et qui par sa

---

[53] Andreï Tarkovski, *Le temps scellé*, Paris, Éditions Philippe Rey, 2014, p.192

[54] Prélude de choral en fa mineur, *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ* de Johann Sebastian Bach tiré de l'*Orgelbüchlein*

nature abstraite, diffuse une atmosphère trouble qui vient se corréler à l'image, plongeant ainsi le film dans un climat d'étrangeté à l'hostilité métaphysique.

À présent que nous avons rendu compte des particularités esthétiques qui caractérisent la bande-sonore de *Va et regarde*, il s'agit de voir et de déterminer l'importance qu'elle occupe au sein de l'oeuvre de Klimov, et ce qu'elle lui apporte.

La fièvre auditive

Mais les choses ne s'arrêtent pas là. Car, si cette bande-son est à même de rendre compte de sentiments complexes et profonds par le caractère introspectif qu'elle propose, participant par là d'une certaine appréhension poétique du monde, elle participe aussi, dans le cas de *Va et regarde*, à l'expression d'une démence. Remarquons que, comme dans le cas de l'image, cette démence sonore est corrélative à l'action, en cela qu'elle y est au moins proportionnelle : plus l'action est extrême, plus l'expression de ce délire est manifeste à travers le son. Aussi, l'un des moments les plus frappants de la manifestation d'une telle dégénérescence sonore a lieu lors de la traversée du marécage : à ce moment, la bande-son semble se muer en une nappe hybride monstrueuse particulièrement complexe, en cela qu'elle superpose plusieurs niveaux de sonorités qu'il est difficile de démêler tant ils témoignent d'une parfaite symbiose, et au travers de laquelle il est difficile de voir clair, à l'image de cette boue dans laquelle les personnages sont empêtrés.

Premièrement, des sons électroniques récréés à l'aide de machines (donc artificiels) et qui donnent lieu à ces nappes anxiogènes, que nous avons décrites précédemment. Deuxièmement, des sons naturels retravaillés et distordus à l'aide d'effets électroniques tel que le phaser, la réverbération, l'écho, afin d'obtenir des sons, eux, complètement fantasmatiques, oniriques (participant par là d'une dimension quasi électro-acoustique du son) : cela concerne en particulier tous ces bruits d'oiseaux qui viennent envahir le champ sonore de manière inexplicable, en cela qu'ils ne trouvent aucune source sonore identifiable dans le champ visuel. Troisièmement, des « restes » de sons diégétique, qu'on peut faiblement discerner à travers la cacophonie déjà opérante à travers les deux premiers niveaux de son, qui concernent essentiellement les gémissements douloureux émis par les deux adolescents (remarquons aussi qu'ils sont sous-mixés par rapport à l'ensemble des

sons, ce qui amplifie leur caractère non naturel). Enfin, un quatrième niveau vient se greffer par intermittence, caractérisé par l'apparition d'une musique de chambre, elle complètement non diégétique, et qui vient formuler un contrepoint sonore perturbant, tout en renforçant encore la cacophonie ambiante déjà assez éprouvante.

À travers cette séquence, nous avons affaire à l'une des manifestions les plus extrêmes d'une bande-son qui cherche à provoquer un sentiment de malaise, ou pire encore, qui vise à irriter les nerfs du spectateur, et de l'éprouver sensoriellement jusqu'à l'excès, au point de lui faire presque physiquement ressentir le mal enduré par Flora et Glacha. Mais l'expressivité de cette bande-son est d'autant plus redoutable qu'elle vient s'accorder à l'esthétique de l'image : en effet, elle vient procéder à un mélange discordant de plusieurs sons qui créent cette cacophonie auditive rebutante, de la même manière qu'en peinture, en mélangeant toutes les couleurs de la palette on obtient ce marron hideux. Voilà un son qui pourrait correspondre à ce marron hideux et qui trouve sa manifestation physique à travers cette boue qui recouvre presque tout l'écran. C'est pourquoi le son vient comme nous faire éprouver la texture et la lourdeur de cette boue contre laquelle lutte les deux personnages.

À partir de cet exemple, nous sommes en mesure de prendre conscience du mal qui touche le film dans son entité propre, qui affecte ses spécifiés audio-visuels, rejoignant par là l'idée dont nous rendions compte à travers cette caméra affectée par la démence, que semblait provoquer l'horreur de la situation. Nous nous rendons compte qu'elle affecte à présent, à travers des symptômes similaires, le son. Aussi, il n'est pas étonnant de constater que l'expression sonore prend des proportions tout aussi délirantes lors de la séquence du massacre. Néanmoins, le son de cette séquence nous est dans premier temps présenté selon une restitution relativement naturaliste de l'action, en cela qu'il ne présente aucune excentricité particulière malgré l'agitation ambiante créant une cacophonie sonore qui suffit à créer un climat oppressif et anxiogène. Mais il faut attendre que la grange s'embrase, avec en son sein toute une population de femmes et d'enfants, pour que le son s'embrase à son tour, et se transforme en un rugissement démoniaque, une plainte des enfers.

Cette tentative de description de la bande-son à travers un vocabulaire de l'enfer ne saurait en elle-même témoigner du macabre en jeu dans cette partition véritablement terrifiante. Mais remarquons que la bande-son abandonne tout à coup

son caractère naturaliste à ce point culminant de l'horreur, comme si le naturalisme de la reconstitution sonore ne pouvait se suffire sans porter préjudice à l'intégrité morale d'une telle représentation de l'extrême. À cet instant en effet, le son se mue en une chose horrible qui ne peut être que comparable à ce que nous disions à propos d'un Otto Dix représentent la guerre sur le front, à coups de tracés torturés, acérés, raturés, qui ne sont autres que l'expression même des pensées horribles qui accablent l'artiste au moment il dessine. Voilà à quoi nous avons affaire à ce moment précis de *Va et regarde*, à une bande-son qui s'abandonne à un expressionnisme brutal. Cela se manifeste dans un premier temps par l'arrivée d'orgues macabres et puissants, qui impressionnent par leur caractère obscur et ténébreux et précipitent l'esthétique dans une transe endiablée, infernale, furieuse. Mais le plus accablant est sans aucun doute les cris des agonisants, qui nous parviennent à travers les flammes tels des hurlements stridents, et qui ne peuvent que rendre compte d'une souffrance intolérable. Ces hurlements se muent au fur et à mesure en des cris inhumains, informes, démoniaques, dont nous serions bien en peine de rendre compte ici à travers des mots… Mais comme si cela ne suffisait pas, une autre musique vient s'insérer dans la bande-son, elle d'origine diégétique (c'est un camion qui la diffuse depuis un haut-parleur). En plus de créer un contre-point particulièrement dissonant avec la musique extra-diégétique (car elle ne joue pas sur les mêmes gammes, les mêmes tonalités), elle est d'autant plus troublante du fait de sa nature propre : une voix délirante d'homme qui chante selon la technique du *yodel*[55].

Additionné à l'image, le travail particulièrement soigné de cette bande-son précipite définitivement cette séquence dans un tourbillon infernal de furie, confirmant l'idée précédemment énoncée que l'on a affaire à un objet profondément expressionniste, qui trouve les spécificités de son esthétique sous les traits informes, vulgaires, disgracieux, rebutants, de la laideur. Mais le film s'abstient au dernier moment de s'engloutir dans le morbide le plus infâme et avilissant en prenant le parti d'utiliser comme conclusion de son oeuvre l'une des compositions musicales les plus sublimes jamais réalisées, comme une ultime résistance à la barbarie humaine : *le Requiem* de Mozart.

---

[55] Technique de chant utilisant des onomatopées, consistant à passer rapidement de la voix de corps (ou « de poitrine ») à la voix de tête (ou « de fausset »). On l'utilise principalement dans les chansons Folkloriques, dans les pays alpins germanophones.

Elévation : Requiem en conclusion

Le *Lacrimosa* de Wolfang Amadeus Mozart tirée de son oeuvre Le *Requiem*, si elle constitue l'une des oeuvres les plus remarquables de la musique classique, n'en demeure pas moins une musique fréquemment utilisée au cinéma, et ce souvent de manière illustrative. La musique, là encore, est une chose assez délicate à appréhender au sein du médium cinématographique dont il n'est pas besoin de rappeler qu'il peut aisément s'en passer (elle ne fait pas partie des spécificités propres au cinéma). De plus, plus la musique est remarquable en elle-même, plus son utilisation au sein du médium cinématographique est risquée. Aussi, avons-nous vu beaucoup de cinéastes se garder de l'utiliser, en cela également qu'elle réduit l'impact réaliste d'une oeuvre en y supplantant une part de fantasmagorie, que beaucoup de films tiennent à éviter. « Mais parfois aussi la musique ne sert simplement qu'à sauver une scène bâclée »[56].

Tout d'abord, tenons-nous bien de différencier la *musique de film* à proprement parler (une partition originale composée pour les images) d'une musique réutilisée par le film (préexistante donc). Les deux parties précédentes de notre analyse tendaient à rendre compte de cette première catégorie qu'est la bande originale d'un film. Jean Mitry disait à propos de celle-ci : « Une bonne musique de film peut être dépourvue d'une structure musicalement valable pourvu que dans le film son intrusion, à un moment donné, ait une signification précise. La musique de film n'est ni explication ni accompagnement, c'est un élément de signification et rien de plus, mais d'où elle tire toute sa force une fois rapportée à d'autres éléments : images, bruits, paroles. Comme le souligne Roland Manuel, " la musique doit renoncer à avoir une forme propre si elle est alliée à l'image ". Insérée dans le contexte visuel, elle doit déterminer ses réactions signifiantes par contraste ou par association singulière. »[57]

Ce que nous dit Mitry c'est que la *musique de film* ne peut se suffire à elle-même, et ne fonctionne que par association à l'ensemble des données visuelles et sonores proposées par le film ; sans cela elle ne serait opérante avec l'image qu'à travers une soumission de cette dernière à ses caractéristiques propres, ce que nous

---

[56] Andreï Tarkovski, *Le temps scellé*, Paris, Éditions Philippe Rey, 2014, p.187

[57] Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Paris, Éditions du Cerf, 2001, p. 342

dit Tarkovski à travers ses inquiétudes : « J'espère qu'elle n'aura jamais été chez moi une plate illustration de l'image, ou une sorte d'aura émotionnelle qui se serait élevée des objets filmés pour contraindre le spectateur à les percevoir dans la tonalité que j'aurais choisie »[58]. Autrement dit, elle prendrait une place trop importante au sein de l'objet filmique, annihilant par le même temps ses autres qualités, en y supplantant les siennes. C'est pour cela que l'exercice est d'autant plus périlleux quand il est question d'utiliser une musique préexistante, en d'autres termes, qui se suffit en elle-même ; ce qui est bien entendu le cas du *Lacrimosa* de Mozart, qui nous intéresse ici.

Remarquons avant tout, que c'est la seule musique en tant qu'oeuvre originale externe utilisée dans le film - tachons également de la différencier des autres musiques originales qui apparaissent dans le film, mais qui s'inscrivent diégétiquement au sein de la fiction (émise par des hauts-parleurs par exemple). Et son utilisation à ce moment précis du film est loin d'être aléatoire, en cela qu'elle arrive au terme du massacre, sur une séquence qui nous présente Flora tirer convulsivement sur le portrait d'Hitler, faisant apparaître des images d'archives rembobinées nous montrant toutes les insanités de la guerre, jusqu'au portrait d'un enfant : Hitler. « Pourquoi Mozart, direz-vous ? Parce qu'il y'a, nous dit Klimov, deux autrichiens dans ce film : Hitler et Mozart ! »[59]

Aussi lorsque cette musique surgit à la fin du film, faisant office de conclusion, elle offre un contraste saisissant avec ces deux heures de chaos visuel et sonore, et d'autant plus vis-à-vis de ces sons distordus, dissonants, insalubres, que nous avons analysés. Or cette musique, de par sa brillante composition, son harmonie et ses choeurs sacrés, intervient comme un moment d'élévation suite à ces deux heures passées dans un brouillard ténébreux, un moment de grâce qui permet aux larmes de s'échapper. Évidemment le *Requiem* - que l'on peut traduire par *repos,* et *Lacrimosa*, par *Larmes* - est une musique de deuil, c'est une messe célébrée pour le repos des morts. Dans le film, utilisée à ce moment précis, elle résonne comme une prière, une prière dédiée non pas seulement aux morts de ce village de Biélorussie, mais à tous ceux qui ont fait les frais de la barbarie humaine, comme en témoigne ce

---

[58] Andreï Tarkovski, *Le temps scellé*, Paris, Éditions Philippe Rey, 2014, p.189

[59] Elem Klimov interviewé par Marcel Martin, « À Moscou, du nouveau », *La revue du cinéma*, n°421 (novembre 1986), p.75

carton qui apparaît à la suite de ce gros plan bouleversant sur le visage de Flora dont le regard semble contenir toute la douleur du monde, qui nous indique que 628 villages ont été anéantis de la sorte en Biélorussie, et leur population massacrée.

L'expression spirituelle dont se charge l'image à travers la musique offre moins un moment de réflexion qu'un moment de contemplation lucide sur le mal : elle nous ouvre les yeux sur lui, nous le faisant contempler dans toute son atrocité, car pour pouvoir s'en guérir il faut au moins accepter de le regarder ; et le regarder droit dans les yeux. Et on comprend par là toute l'ambition spirituelle de l'oeuvre de Klimov, car, à moins de s'armer d'un profond courage, cela implique un sacrifice dont peu d'oeuvres d'art peuvent se vanter d'en avoir fait les frais jusque-là.

III. LA DEGENERESCENCE DU MONDE

L'esthétique de la boue

Si l'on peut dire que *Va et regarde* est une oeuvre de la décadence, en cela qu'elle nous donne à voir l'une des manifestations les plus abjectes de la nature humaine, cela se traduit en premier lieu parce qu'elle figure, c'est-à-dire tout ce qui intervient dans son système de représentation comme élément concret du monde dont elle entend rendre compte. Nous avions déjà mis en avant l'idée, dans la partie intitulée *Manifeste d'une esthétique russe*, combien le l'environnement, l'atmosphère était palpable dans ces films de l'après guerre russes. L'environnement est le stimulant organique de l'oeuvre. Tout passe par rapport à lui, tout passe à travers lui ; il n'est pas un élément accessoire à côté duquel les hommes mèneraient leur vie, ayant peu ou pas de contact à son égard, comme nous en donnent l'impression de la plupart des films. Or, comment une oeuvre cinématographique peut-elle ignorer le monde qui l'entoure, mais surtout, pourquoi l'ignore-t-il ? La réponse est on ne peut plus évidente : c'est toujours l'homme qui importe dans ces oeuvres qui le hissent, lui et ses tracas, au centre de l'univers, oubliant par le même temps que lui-même évolue au sein d'un environnement particulier dont il obstrue presque la présence, ou qui n'apparaît qu'en filigrane de ses propres soucis.

Va et regarde fait partie de ces rares oeuvres où l'environnement, où la sensation du monde, n'est en rien détaché de tout le traitement proposé par le film sur son sujet. Peu de films officiant dans le même genre offrent une telle considération de l'environnement. Néanmoins, dans *La ligne rouge* par exemple, l'environnement semble être la seule chose contre laquelle la guerre bute, car Malick nous le propose sous son caractère le plus puissant ; la souffrance que s'infligent les hommes entre eux donne l'impression d'un spectacle abject et ridicule tandis qu'autour d'eux, la nature continue de s'épanouir ; et au combien, dans cette oeuvre, il importe bien plus pour Malick de témoigner d'un brin d'herbe qui oscille sous l'effet du vent, ou de voir un bourgeon prêt à enclore, plutôt que des centaines d'obus s'abattre sur un champ pour en retourner la terre. À côté de cela, l'action de l'homme paraît complètement absurde, dénuée de tout intérêt, et surtout une véritable bêtise,

quand la signification véritable réside au sein de tout ce qui l'entoure, mais dont il a été rendu aveugle par les ambitions qui l'habitent et qui servent son ego.

À côté de cette expression quasi-métaphysique de l'environnement, *Apocalypse Now*, oeuvre dans laquelle l'environnement trouve une place aussi privilégiée, propose une approche beaucoup plus pessimiste, en cela que l'environnement semble être même pour une part à l'origine du mal qui habite les personnages. Si dans *La ligne rouge*, le monde était un paradis à côté duquel l'enfer se tenait, dans *Apocalypse now*, l'enfer semble résider à même le monde, et le mal y trouve un tout ontologique qui affecte tous les composants du monde : environnement, homme, psyché, actions… Aussi l'environnement y trouve un caractère profondément hostile, voire effrayant, qui s'accorde à cette quête initiatique motivée par la recherche d'un monstre en vue de l'assassiner. C'est pourquoi, dans le film de Coppola, l'environnement se mue progressivement en un paysage abstrait, trouble, mental, qui peut s'expliquer par la focalisation subjective proposée par le film, une focalisation qui s'accorde à son héros qui sombre progressivement dans la folie.

Je crois que *Va et regarde* offre une approche à juste distance entre celle de Malick et celle de Coppola. Mais avant de voir comment cela se traduit dans l'oeuvre de Klimov, il convient de rappeler l'importance qu'accorde le cinéaste à la nature, qui constitue de fait, l'élément principal de l'environnement du film. Cet attachement à la nature, il a déjà pu en rendre compte dans son précédent film, *Les Adieux à Matiora*, film engagé par sa femme qu'il a repris suite à son décès. Dans cette oeuvre, la nature y est traitée de manière quasi-écologique puisqu'il s'agit de l'évacuation d'un village destiné à être englouti sous les eaux du fait de la mise en service d'un barrage nouvellement construit. Le film s'engage sur une voix spirituelle dans sa deuxième partie, notamment à travers une situation : une vieille femme qui refuse de quitter le village et qui préfère être immergée plutôt que de partir. Ce sacrifice devient l'expression même de la nature spirituelle du film, absolument partagée par Klimov puisque lui-même disait : « quand on détruit la nature, c'est comme si nous détruisons notre âme »[60].

---

[60] Marcel Martin, *Le Cinéma soviétique de Khrouchtchev à Gorbatchev : 1955-1992*, Lausanne, l'Age d'homme, 1993, p.105

Dans cette considération de la nature empreinte de spiritualité, on comprend la place particulière et primordiale qu'elle occupe au sein de *Va et regarde :* l'environnement est autant victime de la guerre que l'homme. Néanmoins, remarquons que cette dégradation de l'environnement ne se limite pas à une plate

La destruction de la nature dans Les adieux à Matiora *d'Elem Klimov.*

illustration des conséquences de la guerre sur la nature, un constat certes révoltant mais quelque peu superficiel (dont se contentent de témoigner la majorité des films sur le sujet). Cette dégradation progressive de la nature, apparente tout au long du film, participe d'une véritable dynamique esthétique de la déchéance qui s'accorde à cette plongée dans l'horreur. C'est pourquoi le traitement de l'environnement au sein du film de Klimov devient l'expression parabolique d'un mal dont les effets ne sauraient être limités aux hommes.

En effet, au début du film, on découvre un environnement particulièrement végétal, qui se caractérise à travers des forêts de sapins humides, et des champs d'herbe fraiche, qui construisent un univers marqué par une dominante verte. Cela concerne essentiellement les scènes où Flora réside encore dans le camp de

partisans. La première altération de cet environnement végétal a lieu avec le bombardement du camp en question. Tandis que l'on voit les arbres se faire déraciner par des bombes, leurs troncs se briser et vaciller sous l'effet du souffle, l'écran s'emplit d'une fumée noirâtre, obscure, qui restreint la profondeur de champ et offre un premier contraste avec la nature jusque-là éclatante : l'environnement prend alors tout à coup un air inquiétant, tandis que l'on voie Flora et Glacha courir à travers une fumée grisâtre qui détache les arbres comme des silhouettes lugubres et inquiétantes. Les adolescents vont ensuite être obligés de plonger à même le sol, pour échapper à des balles qui continuent de décharner les arbres environnants, dans un sol labouré, transformé en boue.

Cette boue, toujours plus présente dans l'image du film, substitue à la vision de la verdure des arbres du début du film celle d'un paysage hideux et grotesque, toujours plus répugnant dans sa forme, participant à cette impression de dégénérescence du monde. C'est un moment de basculement dans l'horreur qui se traduit en premier lieu à travers « cette esthétique de la boue », comme l'appelle Klimov, et qui trouve son climax lorsque les adolescents se trouvent dans la nécessité de traverser un marécage : Flora, en tête, tente tant bien que mal de se frayer un chemin à travers cette masse visqueuse et noire dans laquelle il s'est embourbé qui lui arrive jusqu'au cou. Cette scène propage une sensation d'étouffement, profondément désagréable, en cela qu'elle contient en elle seule toutes les marques d'une esthétique de l'horreur. Remarquons déjà que le cadrage privilégie un point de vue en plongée, participant à cette impression d'asphyxie en cela qu'il annihile toute profondeur de champ, tout horizon : seul subsiste à l'image cette vase accablante, et il faut attendre que les personnages s'en extraient pour retrouver un semblant de bout de ciel. Deuxièmement, notons à quel point cet accablement se traduit sur le faciès des personnages, qui rendent compte de visages crispés, déformés à la fois par l'effort de cette lutte pour avancer à travers cette boue épaisse, et par la terreur de s'y voir engloutir comme dans des sables mouvants. Une fois Flora et Glacha extraits du marécage, cette substance continue de les recouvrir. Cette boue, qui recouvre leur visage sous un masque noirâtre, a comme aspiré les dernières réserves de juvénilité et d'innocence qui s'inscrivaient à même leur visage. Elle les a transformés en monstres dont l'apparence repoussante,

quoique éphémère, anticipe la dégradation physique dont va être notamment victime Flora.

Cette « esthétique de la boue » n'est pas un cas isolé dans le paysage du cinéma russe, dans lequel on la voit souvent apparaître. *Andreï Roublev* de Tarkovski, par exemple, témoigne souvent de paysages désolés marqués par la boue (l'épisode de l'averse vers le début du film, où les trois moines rencontrent un

La traversée du marécage.

troubadour, ou encore plus pertinemment, l'épisode de la cloche), qui en plus du contexte médiéval dans lequel ils sont inscrits, renvoient à un certain sentiment d'hostilité. Alexeï Guerman également en a fait les frais dans un film sur lequel nous avons eu l'occasion de nous arrêter, *Il est difficile d'être un* dieu, dans lequel la boue participe d'une esthétique de l'ignominie, tant elle se mélange avec d'autres fluides et textures tout aussi écoeurantes (le sang, les tripes, les excréments). Mais chez Klimov, cette boue suffit pour distiller ce climat d'étrange distorsion de l'environnement, donnant là les signes d'un mal qui commence à contaminer le monde, à pervertir la nature en détruisant toute sa beauté. À la fin du film, ce mal qui

affecte le monde finit par engloutir tout résidu de naturel, toute trace de beauté : c'est l'apocalypse. Cette apocalypse a lieu au moment où cette horde de démons envahit le village pour en détruire la vie, vie végétale et animale. La nature est éclipsée : plus un arbre à l'horizon. Seules subsistent les flammes qui rongent les granges et les maisons.

Paysage apocalyptique après le passage de la horde.

On peut déduire de ce traitement de l'environnement qu'il participe à la fois d'une dégénérescence motivée par l'environnement, qui se traduit en termes esthétiqueS dans l'image (la boue qui recouvre la nature « paisible », verte), mais dont cette dégénérescence ne lui saurait pas totalement dû : autrement dit, l'environnement n'est pas complice de ce mal, il n'en est que la victime, et sa défiguration - certes quelque peu effrayante - n'est que la marque de cette affectation d'un mal plus englobant, d'un mal qui touche aussi péniblement les êtres qui s'en approchent.

La dégénérescence des corps

« Tout le film n'est en somme que la dévastation d'un visage d'enfant »,[61] écrivait Paul-Emmanuel Odin à propos de *Va et regarde*. « Le réel auquel Flora se frotte est un dégorgement obscène de meurtres, de viols, d'attaques aériennes et d'humiliation des hommes, et tandis qu'un avion menaçant plane à plusieurs reprises au-dessus de son chemin, comme un ange noir qui le surveille, peu à peu son visage est mangé par l'horreur, jusqu'à ce qui ne soit plus que le masque vieilli trop tôt de celui qui a vu ce qu'aucun enfant ne peut voir. » En effet, ce qui ne pourrait être qu'un détail dans le film, cette dégradation du visage de Flora, trouve une résonance profonde qui atteste du caractère à ce point insupportable des évènements, que le corps ne peut se parer d'ignorer. Tandis qu'au début du film, Flora rendait compte d'une apparence physique juvénile, à la fin le jeune homme a le faciès d'un vieillard, celui d'une personne qui a déjà assez éprouvé la vie et qui n'attend plus que la mort. Or, il s'est à peine passé quelques jours entre le moment où Flora a découvert le fusil et le moment où il est témoin du massacre, à la suite duquel son visage accélère sa décomposition anticipée. Durant le film, on voit les différentes étapes de cette décomposition, qui atteste du caractère scrupuleux de la reconstitution de cette dégradation du corps au fur et à mesure de la progression de Flora dans l'horreur de la guerre.

Le corps pour Klimov est en contact direct avec l'esprit, ou pour parler en jargon psychologique, avec la psyché. Étant donné que le corps de Flora ne subit aucun affront physique direct, cette dégradation du corps de Flora ne peut être que l'expression des souffrances psychologiques dont l'adolescent a été victime. On connaît ce syndrome de la « canitie subite », qui se caractérise par un blanchiment à très court terme des cheveux (un à plusieurs jours) suite à un violent choc émotionnel ; phénomène que la science peine encore à expliquer. Néanmoins c'est un phénomène qui atteste qu'un trouble psychique peut avoir des réverbérations sur le corps, et ce d'une manière qui dépasse la raison. Ce dont est victime Flora à quelque chose de comparable avec ce phénomène mais à un degré bien plus important, au point que cela ne se limite pas aux cheveux mais s'étend à la chair. On

[61] Paul-Emmanuel Odin, *L'inversion temporelle du cinéma – Tête à queue de l'univers*, Marseille, Editions Al Dante, 2014, p. 290

pourrait aussi expliquer plus rationnellement ce constat physique par le fait que le jeune homme n'a ni mangé, ni bu, ni profité d'un peu de repos pendant tout le temps où nous l'accompagnons.

Les différentes étapes de la dégradation physique de Flora.

Néanmoins, cette dégradation faciale possède un caractère si spectaculaire, au moins proportionnel à la nature éprouvante des évènements, que son diagnostic par des constations d'ordre physiologique ne saurait être suffisante. On serait même tenté de la rattacher au caractère particulièrement macabre qu'arbore le film à certains instants, tout particulièrement durant la séquence du marécage, lorsque la population, animée par une motivation étrange, se lance dans la fabrication d'une statue en boue d'Hitler. Nous voyons les différentes étapes de son élaboration, depuis le crâne d'un homme sur lequel ils apposent la boue à partir de laquelle ils vont modeler le visage. On a ici droit à une sorte de régénération d'un corps qui, dans un processus de décomposition inversée, retrouve progressivement sa chair, et ce jusqu'à la complète réhabilitation du corps. Son identification est désormais permise : c'est Hitler momifié. Mais aux prémices de cette étrange et macabre cérémonie, quand la statue ne ressemble encore qu'à un squelette, l'esthétique qui s'en dégage n'est pas loin de rappeler celle du *Memento mori*[62], témoignant par là d'une esthétique du grotesque, que Béatrice Bonhomme décrit ainsi : « Alors, vieillesse, maladie, dépeçage du corps, désagrégation, putréfaction vont devenir, tout

[62] Que l'on peut traduire du latin par : « n'oublie pas que tu vas mourir ».

naturellement, les éléments fondamentaux du système des images grotesques, et vont s'opposer aux images classiques d'un corps humain achevé, en pleine maturité. À partir du moment où l'esthétique grotesque s'appuie sur l'image d'un corps qui se

Memento Mori : régénération d'un corps.

dépasse lui-même et franchit ses propres limites, il est normal que la mort devienne son thème essentiel. »[63] Car en effet, la mort rôde toujours aux abords des images de *Va et regarde*, et dans le contexte d'une telle morbidité, la dégradation physique du personnage de Flora laisse entrevoir des aspects encore plus inquiétants dont ne peuvent seulement rendre compte des considérations physiologiques.

On serait même tenté de pousser la chose encore plus loin, en avançant l'idée que le visage de Flora n'est pas loin de rappeler celui d'un *possédé* (avec le double sens que ce terme peut prendre vis-à-vis de l'oeuvre de Dostoïevski). Comment ne pas penser à *L'Exorciste* de William Friedkin et son personnage de jeune

[63] Béatrice Bonhomme, *La Mort grotesque chez Jean Giono*, Paris, Librairie Nizet, 1995, p. 11-12

adolescente possédée par le démon ? Dans ce film, la manifestation de la possession, si elle s'exprime en premier lieu par des considérations d'ordre comportementales (les crises épileptiques, la vulgarité qui s'empare de son langage, les pensées obscures dont elle témoigne, etc…), trouve également son expression à travers le corps, et ce de manière spectaculaire, puisque au bout d'un moment, le corps, dont la peau est recouverte de plaies infectées et prend une teinte verdâtre, signe de sa décomposition, ressemble à celui d'un mort-vivant. Pourtant, la jeune fille ne paraît pas avoir subi de violences physiques directes (en tout cas, cela ne nous est pas montré) : c'est un peu comme si le corps réagissait de lui-même à la présence du mal qui s'était emparé de lui. N'est-ce pas quelque chose de similaire que propose *Va et regarde* à travers la décomposition du corps de son jeune

Le corps ravagé de Regan par la présence du démon dans L'exorciste *et le corps ravagé de Glacha par la guerre dans* Va et regarde.

personnage, soumis à un mal tellement puissant que celui-ci s'exprime à même la chair du personnage ? D'ailleurs, il n'est pas le seul à rendre compte de cette malsanité physique, puisque la jeune fille, qu'il croise après le massacre et qui erre dans un état quasi végétatif, un sifflet aux lèvres, arbore une apparence encore plus repoussante[64] : couverte de plaies, elle rappelle là encore la vision du corps ravagé de Regan durant sa possession.

[64] Toutefois, elle, contrairement à Flora, a subi viols et tortures qui justifient cet état.

Il faut en revenir aux premières minutes du film pour trouver un dernier exemple qui témoigne de cette décadence des corps. Il concerne le jeune camarade de Flora, celui avec qui il trouve le fusil dans les épaves. Dans cette séquence, tandis que nous voyons un vieil homme rouspéter après les gamins, on voit le camarade de Flora sortir de sa cachette, vêtu d'un uniforme militaire bien trop grand. Il se poste face au vieil homme et engage vaillamment un discours avec une voix rocailleuse, éraillée, presque d'outre-tombe. Sa petite taille et sa jeunesse (une dizaine d'années seulement) contrastent avec cette voix qui pourrait être celle d'un fumeur âgé. Par ailleurs, on ne sait pas si cela participe d'une mise en scène de sa part, ou s'il souffre véritablement d'une défaillance vocale ; néanmoins, cela n'a pas vraiment d'importance car c'est l'impression qui nous en reste qui est ici saisissante. On pense ici à nouveau à la voix de Regan dans *L'Exorciste* qui, lors de sa possession, s'est mué en une plainte grave et rauque à travers laquelle le démon s'exprime. Bien entendu, la chose est d'autant plus manifeste et troublante quand elle affecte les enfants, par contraste avec cette pureté qui encore constitue l'essence de leur être. Or, dès cette séquence d'ouverture de *Va et regarde*, à travers ce détail, qui là encore aurait pu passer comme anodin, on comprend qu'une puissance particulièrement maligne affecte et pervertit l'univers dans lequel nous nous apprêtons à pénétrer.

Loin d'être une oeuvre fantastique, *Va et regarde* dans sa démonstration aussi appuyée des effets de la guerre, en vient par moments à proposer à la raison des hypothèses qui pourraient être de nature quasi surnaturelle. Mais alors que dans *L'Exorciste*, puisque nous en parlions plus haut, le mal pouvait-être appréhendé de manière directe, car nous le voyons incarné physiquement bien que sous les traits indirects d'une jeune fille, nous étions de fait encore dans la possibilité d'en saisir la nature malveillante puisque évidente dans la fiction (les personnages de la fiction affrontent un être conscient de sa nature maléfique). Or le mal qui imbibe l'oeuvre de Klimov est lui de nature bien plus trouble et abstraite, puisqu'il trouve aucune incarnation directe dans la diégèse (l'armée allemande ne meut incarner le mal en tant que telle). Néanmoins sa présence se fait ressentir par les traces qu'il laisse sur les corps de ceux qui l'ont côtoyés (comme nous avons pu le démontrer dans cette partie). Seul un élément pourrait prétendre en être l'incarnation directe : c'est cet avion noir, qui rode dans le ciel et qui distille avec lui un sentiment de malaise

propice à soulever les spéculations les plus farfelues sur sa nature. Car là où il apparaît, c'est souvent là où la destruction et le chaos s'abattent.

C'est pour nous le moment de nous interroger sur la nature même de ce mal dont nous avons analysé les effets sur le film tout au long de cette partie. Car, cette esthétique de l'ignominie, de la démence, du grotesque est bien loin d'être fortuite. Par sa manière de s'abandonner ainsi, corps et âme au traitement d'un tel sujet, au risque de sombrer lui-même dans une forme de démence perméable à travers toute l'oeuvre, nous somme à présent en mesure de mettre à jour toute l'entreprise de Klimov : s'élancer dans une traque qui n'a qu'un seul but : affronter le mal, le déceler dans la nature même des atrocités commises, afin de s'en débarrasser, de le vomir, même si cela doit passer par l'un des rituels les plus éprouvants que le cinéma nous ait donné de vivre.

TROISIÈME PARTIE

L'EXORCISME D'UNE GUERRE : CHASSER LE MAL

I. DE LA REPRESENTATION DU MAL

L'immontrable en question

Comme nous l'avons relevé en introduction de notre travail, certains critiques ont reproché à Klimov l'impression d'horreur insoutenable qui se dégage du film, estimant qu'un tel degré de barbarie ne relevait plus cinéma. Ainsi nous importe-t-il à présent de nous intéresser à cette problématique de la représentation de l'extrême. Mais précisons d'abord que le problème de cette représentation, dans le cas de *Va et regarde*, découle d'une considération essentielle : celle de la réalité de l'atrocité des faits dont s'inspire le film. Nous ne nous pouvons donc réduire les enjeux de cette représentation à un simple goût du réalisateur pour l'extrême (d'autant plus qu'il n'avait jamais *constitué la marque* d'aucunes de ses précédentes oeuvres). La motivation de Klimov pour s'aventurer aussi loin dans la représentation d'une telle barbarie ne peut en effet provenir que de la véracité des faits dont il témoigne, sans mentir à propos, ni les embellir, ni les enlaidir. Il cherchait un rapport de justesse vis-à-vis de son sujet, et pour cela, il revenait souvent à l'un des ouvrages dirigé par Ales Adamovitch, l'auteur avec qui il a rédigé le scénario. *Je suis du village de feu*, recueille les témoignages de personnes ayant échappées à des massacres, ces « bûchers humains ». « Il y a là des témoignages…nous dit Klimov, la lecture en est insupportable. Ce bouquin m'était comme un papier de tournesol. Il se trouvait toujours sur ma table de travail. Le scénario, fort bien, mais ce livre je le consultais constamment parce qu'il m'empêchait de mentir dans mon film, ne fût-ce que d'un iota. Un sujet trop sacré pour mentir, pour "faire du cinéma"… »[65]

Dans de telles conditions, évidemment si le film pousse à l'excès, on ne peut lui reprocher que le choix de son sujet ; mais à partir du moment où Klimov a fait ce choix, il ne peut que l'assumer entièrement. Il ne peut pas rendre l'expérience plus supportable uniquement pour le confort du spectateur, pour son plaisir, et se doit d'aller au-devant de ce qu'il présente avec la qualité d'esprit la plus noble et la plus sincère. Cela dit, Klimov nous apprend que lui-même et son scénariste s'étaient posé une limite : « encore que j'estime que nous nous sommes montrés assez modérés.

---

[65] Interview filmée d'Elem Klimov (20'), disponible sur les suppléments de l'édition DVD de *Requiem pour un massacre*, Potemkine Films, 2007

On aurait pu montrer de ces choses, mais là personne n'aurait pu regarder cela et alors, ça n'aurait servi à rien. »[66] Jusqu'où un film peut-il aller dans sa représentation de l'horreur ? Quelles sont les limites de l'immontrable ? Évidemment, un tel film nous pousse à nous interroger sur ces problèmes de la représentation, notamment lorsqu'elle touche à des sujets aussi sensibles que celui à la genèse de l'oeuvre de Klimov.

Toutefois, on peut dès lors remarquer que c'est moins la représentation de la violence en tant que telle que les motivations à l'origine de cette violence qui nous est le plus insupportable. En effet, le film présente en soi peu d'éclaboussures de sang, de tripes, ou de membres décharnés. Cette violence esthétique est en réalité quasi-inexistante de l'oeuvre de Klimov, car son caractère spectaculaire a tendance à dévier notre attention des réels enjeux du traitement de la violence. C'est le fondement celle-ci qui intéresse ici Klimov, ce qui l'anime, et surtout sa nature : la gratuité avec laquelle elle est dispensée, la cruauté dont elle répond. Plus que tout, c'est cette cruauté qui défie la raison du spectateur, qui la pousse dans ses retranchements, dans les limites de ce qui lui est encore concevable. Pourquoi ? Parce que dans ce film, on la voit se manifester en groupe, et qu'elle n'est plus seulement la responsabilité d'un homme seul, ce qui en ferait un cas isolé, un cas déviant, mais aucunement disposé à mettre à mal la nature humaine en général. Car les dysfonctionnements cérébraux, les cas où un homme peut-être retranché dans ses limites le poussant à un geste criminel, tout cela est à même d'être accepté par un homme (soit-disant) sain, dans une société (soit-disant) saine, comme des dysfonctionnements d'une malsanité marginale, lui rappelant par là que l'homme n'est jamais totalement à l'abri de ses pulsions les plus basses. Mais ces cas marginalisés ne sauraient remettre en question en eux-même les propensions de la nature humaine dans sa stabilité, et du respect des hommes les uns par rapport aux autres.

C'est seulement dans ces moments où l'humanité est ravagée par un mal plus général, qui touche des populations entières, telle que la guerre, que l'on peut être en mesure de se rendre compte combien la nature humaine recèle d'ombres, bien plus disposées dans ces conditions à se manifester. C'est pourquoi des phénomènes de grande ampleur, dont le plus horrible constitue sans conteste la Shoah, sont à

---

[66] *Ibid.*

même de dévoiler l'excès de cruauté dont l'homme est capable, car elle n'est pas la responsabilité de deux ou trois hommes déviants mais de centaines de milliers, dont certains (pas tous certes) trouvaient un plaisir certain à pouvoir décharger à profit leur violence intérieure sur des personnes désarmées, exposées à la barbarie humaine ; car là il n'est évidemment plus question de combat d'égalité, de fusil à fusil, mais uniquement de la disposition d'un homme à en faire souffrir un autre, par la positon de supériorité dont il bénéficie sur lui. Cependant, il ne s'agira pas ici de trop nous étendre sur ces considérations beaucoup plus générales qui dépassent amplement l'objet de notre étude. Toutefois, ce à quoi nous assistons dans la séquence du massacre de *Va et regarde*, c'est à l'un de ces évènements où la cruauté répond d'ordres hiérarchiques, mais opérés en tout et bonne conscience : car voilà le plus troublant dans cette séquence, voir les soldats allemands jubiler du spectacle et profiter avec un amusement non voilé du massacre comme d'une fête où tous les excès sont permis, une orgie où chacun est autorisé à décharger ses pulsions.

La cruauté répond de cet amusement général, de la légèreté avec laquelle les soldats s'adonnent à cette tuerie organisée. Le sens du spectacle est aussi permis, à travers cette mise en scène de la terreur visant à terrifier la population du village. En témoigne ce soldat à moto side-car, circulant avec un cadavre allongé et mutilé sur son côté, portant une pancarte sur laquelle est écrit : « J'ai vexé un soldat allemand ce matin ». Ici, le soldat ballade un corps mutilé comme un vulgaire pantin, se souciant peu de savoir qu'il ait appartenu à homme. Le sentiment humain est relégué, même les morts sont souillés et disposés à l'humiliation. Ce genre de mise en scène n'est pas loin de rappeler cette politique de la terreur mené au temps du Moyen Âge, où l'on pendait et torturait au coin des rues, puis on laissait pourrir les cadavres afin de rappeler aux passants à quoi ils s'exposaient s'ils ne se soumettaient pas à l'ordre. D'ailleurs, l'invasion allemande dans le village n'est pas loin de rappeler celle d'une invasion barbare des temps passés, et en cela, possède un côté anachronique qui vient défier la représentation habituelle de l'armée allemande (opérant de manière froide, précise, organisée et méthodique). C'est à travers cette image-là que le génocide des Juifs nous apparaissait comme particulièrement effrayant, puisque l'humain ne s'y trouvait plus que comme un bout de chair destiné à disparaître à travers un système de destruction sophistiqué,

élaboré par des esprits intelligents, rappelant celui d'une usine à la chaine, élaboré selon le modèle de Ford. Le plus déconcertant dans cette disposition, et le plus insupportable à la raison, c'est cette idée que le progrès, le développement humain, son intelligence, son mûrissement intellectuel (ce par quoi il s'élève par rapport à son

Le corps troué de balles de l'homme affublé de la pancarte : « J'ai vexé un soldat allemand ce matin ».

état primitif) soient mis au service de l'entreprise la plus abjecte imaginable, que la raison et la pensée de l'homme puissent servir l'acte le plus bas et le plus moribond et dont la seule finalité n'est autre que la destruction de sa propre espèce.

Mais la représentation proposée par Klimov est à l'opposer de celle-ci, car les nazis y sont globalement représentés comme des êtres bien en chair débordant d'une ardeur et d'une vitalité à l'excès (on les voit se souler, manger, avoir des rapports sexuels). Ils se déchainent comme des bêtes sous les paires d'yeux calmes et froids de leurs supérieurs. Ce sont ces derniers qui portent la « philosophie » de cette opération, philosophie de la race inférieure portée par le troisième Reich, dont on a un bref aperçu à travers une scène finale de jugement expéditif opéré par les

partisans sur les quelques dirigeants de ce massacre, qu'ils ont pu kidnapper suite à un guet-apens (qui ne nous est pas montré). Avant de se faire mitrailler, l'un de ces chefs expose brièvement cette supériorité de la race arienne sur les autres peuples, et affirme que pour parvenir à une race pure, l'essentiel est d'exterminer les femmes et les enfants pour empêcher la reproduction des autres races - ce qui évidemment s'ajoute à l'horreur de la situation, car dans la grange ne sont enfermés que femmes et enfants, tandis que les hommes sont maintenus dehors et forcés de regarder leurs familles brûler sous leurs yeux.

Cela nous ramène donc à cette séquence du massacre mis en scène et représentée par le film, paroxysme de cette cruauté dont il est question. Tandis que la grange commence à s'embraser après que les soldats aient lancé des cocktails Molotov, un plan d'ensemble en panoramique horizontal nous présente tous les soldats alignés face à la grange entrain d'applaudir en riant à gorge déployée, comme s'ils assistaient à un spectacle particulièrement réjouissant et divertissant. Les plaintes et les cris des personnes emprisonnées dans la grange redoublent d'intensité, et viennent se mêler aux rires des soldats dans une cacophonie horripilante qui superpose dans une même bande-son le plaisir, l'hilarité et la souffrance. On constate donc que toute l'horreur de cette séquence passe en grande partie à travers le son, quand l'image elle ne montre rien de directement insupportable puisque tout passe par l'intermédiaire d'une grange, qui personnalise en elle-même les souffrances de ses occupants ; le seul acte visuel qui témoigne de la présence d'occupants est cette porte violemment ébranlée dont le seul vacillement suffit à contenir en lui-même toute la détresse de ces condamnées destinés à bruler vivant.

En effet, il faut constater ici que le film trouve peut-être ici ses limites en matière de représentation de l'horreur et atteint un stade dans l'expression de la cruauté que l'image cinématographique ne serait plus en mesure de rendre (si on venait par exemple à voir ce qui se passe dans la grange) sans basculer dans une forme de monstration de l'horreur qui ne serait que trop expressive visuellement (et donc graphiquement) pour l'être absolument à l'esprit du spectateur (ce que l'on peut souvent reprocher au cinéma d'horreur par exemple, qui par son excès de crudité visuelle, perd toute crédibilité morale). Or la grange vient ici manifester cette limite de l'immontrable, sans que l'horreur ne bascule pleinement dans le spectaculaire et le

grotesque. Car, comme nous le disions, c'est par la cruauté de la situation que ce que nous voyons nous est insupportable, beaucoup moins par ce qui nous est directement montré. Mais l'ouïe vient aussi stimuler l'imagination du spectateur avec une telle violence que, ce qu'il est amené à voir dans son esprit, est peut-être encore plus éprouvant que n'importe quelle image cinématographique.

De fait, le film semble vouloir tout montrer de l'horreur de cette situation (car on nous présente le massacre dans son intégralité, depuis l'arrivée des nazis jusqu'à

La mise à feu de la grange par les soldats. À l'intérieur, les femmes et enfants du village.

leur décampement, sans aucune ellipse), et ne jamais cacher quoi que soit au spectateur dans la représentation de l'extrême qu'il propose - comme peuvent y avoir recours certains films par des moments d'autocensure : une hache qui s'abat vers un cou puis… CUT - changement de plan ; la conséquence du geste n'est pas montrée, ou par effet métaphorique (un couteau coupe une tomate), ou de causalité éloignée (le bruit fait s'envoler un oiseau). En effet, *Va et regarde* respecte un point de vue qui lui confère toute jurisprudence en matière de représentation de l'horreur, et en

respectant ce point de vue, qui est celui de l'enfant, il ne donne jamais l'impression de montrer plus que ce qu'il ne devrait montrer[67], ni moins que ce qu'il devrait (à aucun moment il ne donne l'impression de s'autocensurer comme par un effet décrit précédemment). Si le film a posé ses propres limites en matière de représentation (comme l'a expliqué Klimov quand il disait qu'il y avait des choses qu'il ne pouvait pas montrer), il l'a fait en amont (c'est-à-dire au moment de l'écriture) ; mais tout ce qui y constitutif de la situation, tout ce qu'il lui ait possible de montrer, il le montre. C'est ce qui lui confère toute honnêteté dans sa représentation d'un tel évènement, car l'impression d'horreur ne semble plus venir de ce que le film choisit de montrer ou pas (et donc ne dépend plus de son système esthétique, en partant du principe qu'il montre tout) mais de la situation même : c'est elle et elle seule qui inspire ce sentiment de répugnance, c'est l'acte de cruauté qui y est représenté, c'est l'homme en action.

Par cette disposition, le film se déconnecte de ces questions d'ordre esthétique, qui ont souvent tendance à couvrir, voire effacer le propos contenu dans les images en perturbant l'expérience spectatorielle, et ouvre alors tout le champ possible à la contemplation de son propos, de sa vérité propre, sur laquelle il convient de s'arrêter à présent : car là réside toute la force de cette oeuvre, qui par sa représentation de la décadence humaine, invite à une réflexion sur le mal, le mal profond, véritable, celui qui ne s'arrête jamais de sévir depuis que l'homme existe sur terre, le mal originel.

---

[67] Par exemple, cela n'aurait aucun sens que d'aller faire un plan de l'intérieur de la grange juste pour nous montrer la population bruler vive : l'impression qu'il en résulterait serait d'essayer d'être plus exhibitionniste dans la représentation de l'horreur. Toutefois, on y a été un peu plus tôt, mais cela était justifié par la présence de Flora dans la grange.

Puissances du mal

> « *Et quand il eut ouvert le quatrième sceau, j'entendis la voix du quatrième animal qui disait: ''Viens !''*
>
> *Et je vis paraître un cheval de couleur pâle. Celui qui le montait se nommait la Mort, et l'Enfer le suivait. On leur donna pouvoir sur la quatrième partie de la terre, pour faire tuer par l'épée, par la famine, par la mortalité et par les bêtes féroces de la terre.* »
>
> *L'Apocalypse de Saint Jean, Chapitre VI, Versets 6 et 7*

Tenture de l'Apocalypse n d'Anvers.

« *Viens et vois »,* ces paroles tirées de l'Apocalypse prennent tout leur sens au vu du traitement par Klimov d'un tel évènement : car lorsque la fiction ne peut conjurer par ses mécanismes narratifs ou de mise en scène le surgissement de l'horreur, il ne lui reste plus qu'une chose à faire, regarder le spectacle de l'atrocité se déchainer sous ses yeux dans l'impuissance la plus accablante. D'ailleurs cette impuissance de réaction du film face à son propre sujet - non, il n'y aura pas un ultime retournement de situation pour empêcher l'horreur de se déchainer, il n'y aura pas l'arrivée d'alliés pour descendre tous les méchants, il n'y aura pas d'ellipse pour se refuser à regarder la vérité de l'horreur - justifie quelque part le débordement de son esthétique poussée dans ses retranchements, que nous avons pu analyser durant notre deuxième partie, cette esthétique de la démence qui prouve à quel point

le film (et par là le cinéaste évidemment) ne peut lui-même supporter ce qu'il cherche à représenter. Il est tout aussi contraint que son jeune héros de contempler de quoi l'homme est capable, sans pouvoir réagir, sans pouvoir y manifester quelque résistance, même si on imagine combien il le souhaiterait, combien il aspirerait à témoigner de choses bien plus douces que cela. Seulement, il nous rappelle que cela est parfois impossible, et qu'il convient de regarder la vérité sans détourner les yeux, sans la transformer, sans essayer de l'oublier, sans rêver à côté, quand bien même celle-ci est inacceptable.

Car arrive un moment où l'évènement par son excès d'atrocité en vient à pousser la raison dans ses retranchements, jusqu'à la neutraliser complètement. Ce à quoi on assiste n'a plus rien d'humain. En effet, on atteint un stade de cruauté, dont le terme de « sadisme » lui-même serait bien insuffisant pour en témoigner pleinement ; car le sadisme suppose en contrepartie du mal opéré, un plaisir tout personnel qui ne peut se trouver qu'à travers une entreprise individuelle. On voit dans le film quelques actes, dans le spectacle général de l'horreur, des situations qui attestent d'un sadisme évident, mais le tableau d'ensemble ne peut témoigner en lui-même d'une entreprise sadique, car il n'y a à proprement parler aucune jouissance qui anime les motivations du massacre ; celles-ci sont uniquement et strictement factuelles : l'éradication d'un groupe d'hommes, d'une partie de l'humanité. C'est pourquoi les débordements du massacre ne peuvent répondre que de ce qu'il est plus juste d'appeler *la cruauté*, et bien que la cruauté puisse ressembler au sadisme, cette dernière pulsion fait intervenir une notion d'érotisation qui est tout bonnement absente de la motivation de l'acte cruel : « selon Sigmund Freud, le sadisme comme le masochisme impliquent une notion d'érotisation, un investissement libidinal, ce qui n'est pas le cas de la cruauté. Le sadisme serait l'association d'une pulsion sexuelle à une violence instinctuelle (…). Il se constitue d'une pulsion d'emprise, comme dans la perversion, qui implique la recherche d'une victoire narcissique, à des fins défensives du Moi, sur un objet narcissiquement représenté. (…) Le cruel ne vise pas nécessairement la souffrance de l'autre, il fait fi de la victime, il est impitoyable. La violence du sujet cruel est souvent le fait d'une vengeance ou d'une recherche à faire partager sa propre souffrance et se retrouver ainsi moins seul (…). Son but est

la préservation du narcissisme. »[68] C'est cette préservation du narcissisme qui pourrait expliquer cet amusement général qui s'empare des soldats au moment du massacre, et notamment au moment de la mise à feu de la grange. Évidemment, cette cruauté fait fortement écho avec celle qui animait les soldats nazis des camps, ce qu'évoque Alain Flesher dans ces quelques phrases : « ce dont témoignent les rescapés des camps, c'est de la férocité des aboiements de la langue allemande, manifestée à l'excès par les ordres, les insultes, les humiliations, les plaisanteries ironiques et cruelles, le seul humour dont étaient capables les SS, selon Ernst Lubitsch - qui s'y connaissait en matière d'humour -, étant des blagues sur les horreurs qu'ils infligeaient aux Juifs, à la fois pour se convaincre qu'on pourrait en rire, et pour mieux faire pleurer ceux dont ils riaient. (…) »[69]

Le rire, qui exprime la joie, la vie, s'en trouve ainsi perverti dans son essence, car dans le cas d'une telle situation, sa manifestation ne peut être que l'expression d'une nature profondément mauvaise, sinon maléfique, corrompu jusqu'au moindre soupçon d'humanité ; car elle interprète les sentiments dans leur contraire absolu et ce avec toute la clarté d'esprit d'une conscience clairvoyante (qui n'est donc pas atteinte par la folie). C'est le troisième des trois niveaux établi par Kant sur le penchant au mal : « la *mauvaiseté (vitiositas, pravitas)*, ou, si l'on préfère, la *corruption (corruptio)* du coeur humain, est le penchant de l'arbitre pour des maximes qui font passer le mobile émanant de la loi morale après d'autres mobiles (non moraux). On peut aussi appeler cette mauvaiseté *perversité (perversitas)* du coeur humain, parce qu'elle renverse l'ordonnance morale des mobiles d'un arbitre *libre* ; et quoique des actions légalement bonnes (légales) puissent encore avoir lieu dans ces conditions, la mentalité du sujet s'en trouve corrompue à la racine (en ce qui concerne son attitude morale) et l'homme, pour cette raison, est désigné comme mauvais »[70]

C'est à ce moment que surgit l'idée du mal, ce moment où l'on prend conscience que l'horreur est portée par une conscience, douée de raison et

---

[68] Anne Legraverand, « Distinctions entre sadisme, perversion, perversité et cruauté », *Le Journal des psychologues*, vol. 321, no. 8, 2014, pp. 20-28.

[69] Alain Flesher,*Retour au noir : Le cinéma et la Shoah : quand ça tourne autour*, Paris, Editions Léo Scheer, 2016, p.24-25

[70] Emmanuel Kant, *Sur le mal radical dans la nature humaine*, Paris, Editions rue d'Ulm, 2001, p.29

d'intelligence. Et c'est de cette idée dont s'imbibe l'horreur du film de Klimov, car elle en est à l'origine : toute cette entreprise exécrable qui donne lieu à l'extermination du village n'est pas purement aléatoire, elle n'est pas la résultante d'une folie passagère où la raison aurait un moment abandonné la conscience de ces hommes, encore moins celle de bêtes sauvages dans la nécessité de se nourrir ; non, elle est opérée

Les soldats allemands riant et applaudissant pendant la mise à feu de la grange.

en toute gratuité, par des esprits en pleine possession de leurs moyens cognitifs. C'est précisément de là que naît cette notion d'injustifiable, parce que la nature même de l'entreprise défie la raison à cause de ceux qui la portent, avec qui on est en droit de s'identifier (ce sont des êtres humains dotés d'une conscience comme nous), mais dont on ne peut comprendre les actes (en cela qu'ils sont dépendants et connectés à la raison, présente au moment des faits). Cette disposition pousse l'esprit de celui qui est confronté à ce spectacle d'horreur dans un rapport de dualité particulièrement violent, et en cela, proche de cette notion de sublime telle que définie par Kant - dans son acceptation la plus horrible évidemment (car il ne s'agit

pas seulement là de la contemplation d'une tempête ou de quelqu'autre manifestation naturelle non mue par son cette idée du mal). Car il y a bien entendu une incapacité pour une raison saine[71] à saisir l'essence et la motivation profonde d'une telle entreprise, mais d'autre part, elle ne peut non l'excuser comme un acte de folie pure, et en cela, déraisonné (puisqu'elle a pu prendre conscience du libre arbitre dont disposaient ses exécuteurs).

De toute évidence, le film se refuse à analyser ou à comprendre par des considérations d'ordre psychologique (comme celle qui nous a amené à différencier cruauté et sadisme) de tels comportements, et en ne se limitant qu'aux faits, aux actes en tant que tels. Cette approche directe nous amène à les interpréter sous un aspect sensible qui élimine toute approche intellectuelle - ce à quoi le film se refuse absolument. C'est en regardant les choses à vif, avec une absence absolue de recul, que le film touche à des problèmes qui échappent à l'étude de la science, de la psychologie, de la psychanalyse : ce qu'il vise c'est l'essence même dans la nature de l'homme de la possibilité de tels actes, non leur explication, non leur justification ; c'est la prise de conscience, l'observation, la contemplation de cette part d'ombre qui réside dans chaque homme, et qui se traduit ici en faits. Mais de quoi tient-elle ? Pourquoi l'homme est naturellement disposé à faire le mal ? Comment se fait-il, qu'au fond de lui-même, il existe cette part maléfique toujours encline à prendre le dessus ?

C'est cette nature originelle du mal présent en chacun de nous qui obsède les tréfonds de la pensée de Klimov à travers ce film, bien plus que de savoir comment la conscience de l'homme peut psychologiquement se laisser absorber par des comportements déviants et pervers. C'est le mal qui corrompt la nature humaine, celui qui pousse à faire souffrir, à tuer sans raison, à détruire toute chose autour de lui. L'armée des nazis dans le film incarne cette idée, c'est pourquoi on a presque l'impression d'avoir affaire à une horde venue de l'enfer, venue de cet espace qui contient ce mal originel dans la religion catholique ; parce que l'homme a besoin pour appréhender ce mal de lui trouver une origine, de lui instituer un espace, de lui octroyer une figure, sans cela il se retrouve confronter à quelque chose d'abstrait, à

---

[71] nous nous contenterons ici d'une simplification de cette notion de raison « saine » ou « stable », tout à fait à critiquable, mais entendons par là, en valeur d'une éthique globalement reconnue dans notre société occidentale contemporaine, non disposée à faire le mal.

une idée, qu'il ne peut être dans la mesure de faire absolument exister, si ce n'est d'en percevoir les signes dans son monde (la maladie, la guerre, le crime…). Néanmoins, dans *Va et regarde* le mal réside dans cet état primaire puisque désincarné ; car l'armée allemande qui en est la manifestation ne peut en revanche en être l'origine.

Par ailleurs, notons que nous parlons du groupe d'hommes que constitue l'armée des nazis dans le film comme d'une entité uniforme, parce que le film nous donne à le voir comme tel. En effet, il n'y a pas un individu dans le groupe des envahisseurs qui viendrait contraster cette cohésion, par un comportement opposé qui laisserait apparaître ne serait-ce un soupçon de doute, de regret ou de peur vis-à-vis du comportement de ses camarades. Tous agissent de manière équitablement bestiale. Mais, comme nous l'avions déjà fait remarquer, il y a parmi eux des commandants qui portent la philosophie de cette opération, ces hommes « corrompus jusqu'à la racine » selon la formule de Kant. Ce sont eux qui portent le mal avec toute la diligence et la clarté d'esprit d'un être diabolique. Pour réellement distinguer ces esprits-là, il faut les voir en position de faiblesse, ce que nous propose Klimov dans la scène du jugement par les partisans : parmi les commandants ayant impassiblement assisté au massacre, ceux là même que nous étions en droit de juger comme des monstres, tous excepté un ont soudainement succombé à la peur et se désistent devant les partisans avec une lâcheté effarante (paradoxalement, ils nous redeviennent hommes du fait des sentiments de faiblesse dont ils témoignent). Un seul conserve le sang-froid d'un homme disposé à exposer ses pensées les plus obscures, les plus mauvaises, même dans la situation de faiblesse dans laquelle il se trouve, c'est le jeune commandant SS, entièrement converti à l'idéologie arienne. Pour autant, même cette personnalité profondément mauvaise ne peut totalement incarner ce mal. C'est ce que nous dit Plotin à travers ces quelques mots : « (…) les choses qui prennent leur part du mal et qui lui deviennent semblables, sont des choses mauvaises, mais ne sont pas l'être même du mal. »[72] Mais le mal n'en demeure que plus terrifiant, car en restant désincarné, il reste et demeure cette ombre trouble, invisible, et donc, invincible.

---

[72] Plotin, Ennéades, traité 51 (I, 8) : "Que sont les maux et d'où viennent-ils ? », Ennéades I, trad. Emile Bréhier, Les belles lettres, 1989, p. 117

Ainsi se révèle toute l'entreprise du film, qui, conscient de cet état abstrait du mal, se lance malgré tout dans une quête d'éradication de son essence, d'exorcisation de son existence. *Va et regarde* cherche le mal, traque le mal, ne se contente pas de nous en montrer la manifestation avec toute l'impuissance de notre position par rapport à lui. Voilà là tout le défi du film : regarder le mal dans les yeux. Mais pour cela, comme nous le disions, il a besoin de l'incarner, de lui octroyer une figure à partir de laquelle il pourra ritualiser.

Le commandant nazi, incarnation de la plus manifeste de la « mauvaiseté du coeur humain ».

II. SE CONFRONTER AU MAL

Chercher à figurer le mal

Le mal, comme nous le disions, pour être appréhendé, a besoin d'être personnifié, d'une figure, sinon qu'est-il ? Cet état métaphysique du mal constitue en quelque sorte sa nature même, comme en témoigne Plotin : « Reste donc, s'il est vrai que le mal existe, qu'il existe parmi les non-êtres, comme s'il était une sorte de forme du non-être, et qu'il se rapporte à ce qui est mêlé de non-être, ou qui y participe de quelque façon que ce soit. Le non-être n'est cependant pas ici le non-être total, mais seulement ce qui est autre que l'être... On peut déjà arriver à se représenter le mal comme l'absence de mesure par rapport à la mesure, comme ce qui est illimité par rapport à la limite, comme ce qui est dépourvu de forme par rapport à ce qui produit la forme, comme ce qui est toujours en manque par rapport à ce qui se suffit à soi-même, toujours indéfini, jamais stable, soumis à toutes sortes d'affections, insatiable, totale indigence... »[73] Pourtant, depuis toujours, les hommes ont eu besoin de donner une forme au mal, une figure divine sur laquelle rejeter la faute de toutes les peines du monde. Si le mal ne peut être seulement appréhendé à travers ses manifestations, il a besoin d'une figure pour incarner cette idée trouble qui semble agir contre l'épanouissement du monde. Il a également besoin d'un nom, d'une histoire qui justifie son origine : « Souvent, le Mal a un nom, ou mieux, il s'incarne dans différentes figures, selon la tradition dont il est issu. Satan (l'Adversaire, l'Accusateur), est également connu comme étant le Diable (Celui qui divise), le Prince des ténèbres, le Prince de ce monde (second Christ) ; Belzébuth (Seigneur des Mouches), Bélial, Méphistophélès ou Lucifer (qui porte la lumière). Dans un contexte chrétien, Satan ou Lucifer, que l'iconographie désigne du nom d'*Ange du Mal*, est une figure s'opposant radicalement à Dieu. L'histoire, telle que la racontent la Bible des Chrétiens et les écrits des Pères de l'Église, nous dit que Lucifer était, à l'origine, le plus beau des Archanges, le plus resplendissant et le plus proche de Dieu. Et c'est justement parce qu'il se sentait si proche qu'il finit par se

[73] Plotin, Ennéades, traité 51 (I, 8) : "Que sont les maux et d'où viennent-ils ? », *Traités 51-54*, trad. Laurent Lavaud, Garnier-Flammarion, 2010, p. 41-44.

croire plus puissant que le Tout-puissant, tombant ainsi dans le péché d'orgueil qui le porta à une rébellion farouche contre le vouloir de celui-ci. »[74]

C'est pourquoi pour être défié, le mal a besoin d'être figuré, ne serait-ce que de manière symbolique, afin de lui donner une forme concrète contre laquelle nous puissions être en la mesure de lutter, mais qui conserve l'idée même du mal telle qu'établit précédemment. Peut-être au fond est-ce là la marque d'une faiblesse de l'esprit humain qui, trouvant sa limite en matière d'intelligibilité, se doit de remplacer une énergie, une puissance invisible, une idée, en une chose concrète que l'esprit est capable d'appréhender. Mais pour en revenir à notre sujet propre, remarquons que c'est ce qui se passe dans *Va et regarde*, qui invente sa propre iconographie du mal. Alors que le film semble à ce point démuni face à l'atrocité de la situation, il se retrouve presque dans la nécessité, pourrait-on dire, d'octroyer à ce mal en action une forme sur laquelle rejeter la faute. Et pour prendre conscience de cette exigence du film à figurer mal, il convient de revenir sur un épisode particulier qui offre un premier exemple de construction d'une figure « maléfique ». Dans ce premier exemple, la mise en forme du mal trouve encore une justification diégétique puisqu'elle s'inscrit à même l'action. La séquence en question est celle qui a lieu dans les marécages.

Alors que Flora a écouté le discours particulièrement éprouvant d'un vieil homme sauvagement brûlé par les nazis, le jeune homme, dont le visage est déformé par un rictus terrible, a un mouvement de recul au sein de la foule et, n'en pouvant plus, s'agenouille dans la boue en cherchant à y engouffrer sa tête, comme pour chercher à échapper à ce monde, comme si son esprit ne pouvait accepter tant d'horreur. Lorsque Glacha finit par lui retirer la tête de la boue, il conserve des mottes de terre autour des oreilles et projette un regard vide, comme si sa conscience s'était tout simplement déconnectée du réel. Mais c'est alors là que le plan suivant nous montre, par un effet de contrechamp, une silhouette recouverte d'un uniforme allemand, un crâne humain lui faisant office de tête, ridiculement petit par rapport au corps qui la supporte. La caméra s'en approche avec une insistance prononcée, et s'arrête jusqu'à ce que nous soyons bien dans la mesure de faire le lien entre cette tête de mort et la croix de fer allemande qu'arbore l'uniforme.

---

[74] Passerini, Alberto, Anna Paladino, et Manuela Becilli, « Les figures du Mal : le sang au coin des lèvres », in : *Imaginaire & Inconscient*, vol. 21, no. 1, 2008, pp. 29-41.

Évidemment, cette figure totémique étrange et inattendue au milieu de ce camp de réfugiés et à laquelle le cinéaste loue une attention particulière s'imprègne d'une aura obscure, pour ne pas dire maléfique. De plus, étant donné que cet objet ne dessert aucunement les enjeux dramatiques propres à la fiction, sa présence laisse libre cours à une interprétation symbolique de la part du spectateur. Mais la cérémonie ne s'arrête pas là puisque cet épouvantail de la mort va être amené à évoluer tout au long de la séquence, à se former, et par le même coup, à révéler sa véritable nature. À partir de ce squelette que quelques hommes enduisent de boue, une figure va progressivement se révéler. Au cours de sa recomposition, la « chose » prend des allures effroyablement grotesques et difformes, au fur et à et mesure qu'on lui reconstitue une partie du visage, puis qu'on lui ajoute un nez, puis des oreilles… Nous voyons les hommes s'adonner à cette tâche avec un malin plaisir. À la fin, nous sommes tout à fait disposés à comprendre de quels traits la figure tient-elle, lorsqu'une fois habillée de cheveux et d'une moustache, nous la retrouvons en plan

La reconstitution en boue d'un d'Hitler maléfique.

d'ensemble avec une branche faisant office de bras droit, raidement levé presqu'à la verticale. Nous découvrons une représentation grotesque et repoussante d'Hitler, inspirant forcément le dégoût. Maintenant que le sujet de toutes leurs peines, de toutes leurs souffrances, trouve une forme sur laquelle se délester, les gens réunis autour de cet effroyable totem, se mettent tour à tour à décharger leur haine dessus, en crachant et insultant. Le jeune Flora suit inopinément le mouvement, pris de convulsions suggérant des crachas.

On conviendra qu'à travers cette séquence, le film se détache d'un traitement à proprement parler historique pour nous donner à voir une véritable méditation sur le mal[75]. Que représente donc cet Hitler zombifié, horrible et grotesque, si ce n'est une allégorie du mal dont on pouvait ressentir la présence toxique tout au long du film ? C'est donc sous les traits d'Hitler que le mal trouvera une apparence, et cela est évidemment on ne peut plus justifié par le contexte historique puisque c'est ce personnage qu'on attribue tous les ravages qu'on lui connaît, qui a permis au mal de se déchainer, et dont on en voit les conséquences à travers le film. Mais, pour autant, Hitler est-il le mal ? Bien entendu, Hitler, l'homme, ne peut incarner le mal en tant que tel, et ne peut, tout au plus, comme nous le disions précédemment, que rendre compte d'une personnalité profondément mauvaise, « corrompue jusqu'à la racine ». Néanmoins Klimov lui donne ses traits. Et c'est là que la chose revêt un caractère complexe, car en attribuant à cette figure du mal les traits d'Hitler, ce n'est pas seulement Hitler que Klimov cherche à exposer, mais bien du mal lui-même. Même si l'on ressent une profonde haine envers ce personnage que l'histoire tient pour fautif de toute l'atrocité dont le film témoigne, la haine est encore plus forte à l'égard de la chose qui en a perverti l'esprit, et qui en a perverti bien d'autres auparavant, et en pervertira encore bien d'autres après. C'est ce à quoi faisait référence le premier titre « Tuez Hitler » choisi par le réalisateur, qu'il a été dans la nécessité de remplacer [76]; mais selon lui le terme « Hitler » devait être pris dans un sens plus large ; entendons par là évidemment, le mal.

---

[75] Le terme de méditation peut paraître inapproprié mais il est plus juste en cela qu'il est exonéré de toute considération d'ordre pragmatique et plus propre à témoigner du caractère symbolique, voir mystique, dont se charge la séquence.

[76] Sous la pression de la censure soviétique.

L'analyse de la seconde séquence, qui vise à trouver une origine à ce mal, nous aidera bien plus à comprendre notre réflexion. Toutefois, remarquons qu'en cherchant à donner une apparence au mal, le film trouve un moyen de l'affronter, même si cela doit passer par une approche allégorique, comme l'a fait par exemple la religion catholique avec le Diable, qui n'est autre que la personnification du mal. Hitler, le diable… (attention au lapsus, non que Hitler soit le diable), le mal a besoin d'une apparence pour être détaché de sa substance abstraite et inintelligible, car c'est une fois que l'homme peut en prendre conscience à travers ses sens qu'il peut être défié. C'est ce que recherche le film au plus profond de lui-même, car une fois que le mal trouve forme sous les mains de l'homme dans la séquence en question, le jeune Flora peut le voir, peut le sentir, et trouver une origine à ses propres maux : toute cette souffrance, toute cette horreur, c'est cette figure qui en est l'origine. Mais le plus troublant tient au fait que cette volonté de personnification du mal ne semble pas uniquement tenir d'un élan narratif et dramatique : c'est le film, en lui-même qui observe le mal. Et j'entends par le film, le cinéaste, donc à un niveau extra-diégétique qui n'a plus rien à voir avec l'univers du film en tant que tel. C'est là que le film trouve toute sa puissance d'évocation de l'horreur, et par prolongation, du mal, car elle dépasse le simple cadre fictionnel, ne répond plus seulement d'enjeux narratifs : c'est le cinéaste lui-même qui, à travers son oeuvre, cherche à déceler la nature même de toute cette immondice, à dévoiler au milieu de cette boue du monde ce qui propage cette gangrène ; car toute chose n'a-t-elle pas son origine ?

Aussi, si dans cette séquence le film s'est évertué à donner une apparence au mal, le paroxysme de sa démarche a lieu lorsqu'il en cherche l'origine même. Cette ultime étape, qui prend forme à travers une séquence stupéfiante, finit de dévoiler la véritable nature de la quête de Klimov, et porte le film à un niveau de profondeur qui dépasse de beaucoup les simples enjeux fictionnels, en faisant du film un objet qui « devient autre chose qu'une pellicule exposée puis montée, autre chose qu'une histoire ou qu'un sujet ».[77]

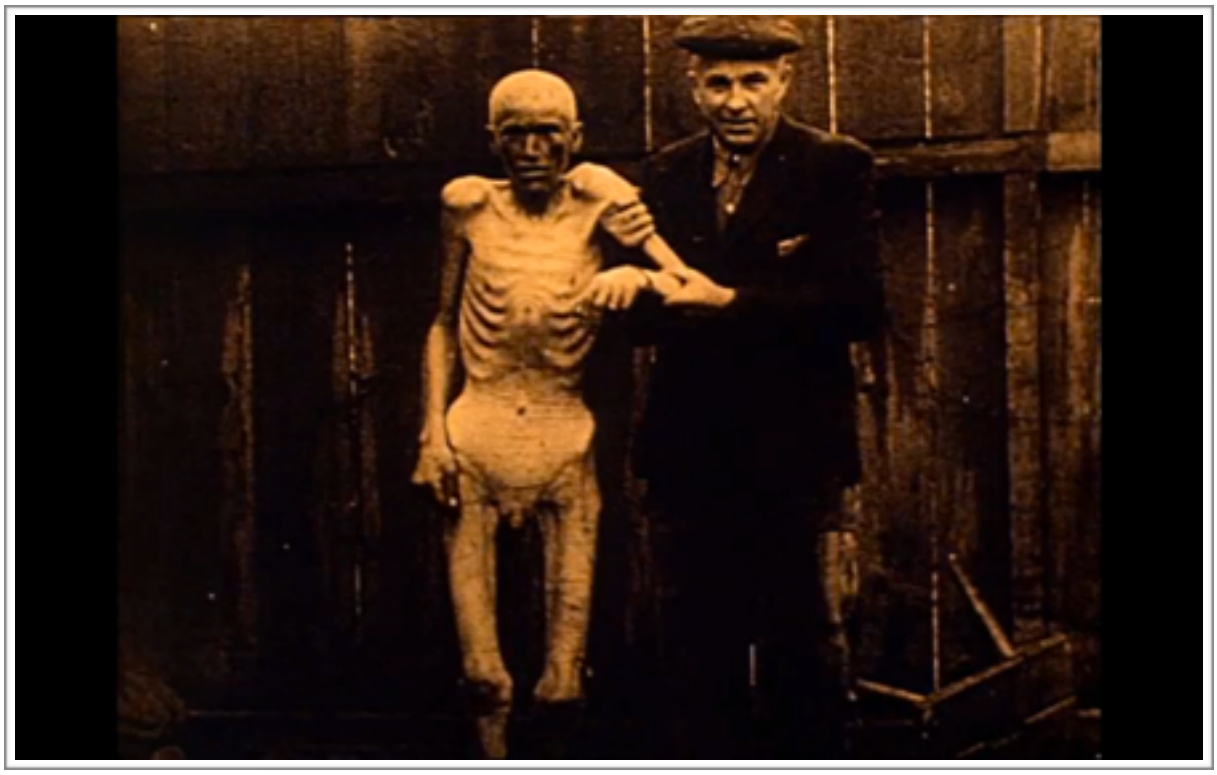
[77] Andreï Tarkovski, *Le temps scellé*, Paris, Éditions Philippe Rey, 2014, p.140

Revenir à la source du mal

Avant tout, précisons que cette ultime séquence trouve toute sa puissance seulement au terme de ce qu'il nous a été donné d'éprouver jusqu'alors : autrement dit, il fallait que l'on se rende compte de la puissance du mal à travers la séquence du massacre, pour que l'on en arrive à éprouver des sentiments aussi ravageurs et vertigineux, tels que cette recherche d'origine du mal deviendrait pour nous presqu'une nécessité. Une violence sourde, vengeresse, anime toute cette ultime partie, celle-là même qui pousse Klimov à aller puiser aussi loin dans les rouages de la fiction, voire au-delà. C'est à travers cette ultime séquence qu'il franchit l'étape qui le démarque de toutes les oeuvres sur la cruauté de l'homme, desquelles il reste seulement un sentiment d'indignation qui anime moins l'expression d'une révolte qu'un profond sentiment d'hostilité vis-à-vis de notre espèce, d'une honte qui finirait de nous plonger dans un abîme de songes obscurs où le mal aurait en fin de compte la mainmise. À l'inverse, cette ultime séquence est celle qui pousse le film à regarder le mal en face, comme au terme d'un rituel d'exorcisme, où l'on serait en mesure d'en chasser la présence.

Cette séquence abandonne la reconstitution proprement dite par l'intermédiaire de la fiction, au profit du document réel : l'archive. L'archive, le cinéaste en avait déjà usé dans l'un de ses précédents films, *L'agonie*, son film sur Raspoutine. Son utilisation dans ce film était beaucoup plus superficielle qu'elle ne l'est dans *Va et regarde*, en cela qu'elle visait simplement à attester du caractère historique et social de manière avant tout contextuelle. Or c'est une tout autre fonction qu'elle arbore dans *Va et regarde*. Mais avant de rendre compte de son apparition au sein de cette scène finale, remarquons que le cinéaste en fait une brève utilisation quelques instants avant, jute après l'assassinat par les partisans des commandants et officiers nazis : l'homme qui tient la torche, destinée à bruler vifs les nazis, afin de leur faire éprouver les souffrances qu'ils ont commises (ils finiront mitraillés), la laisse tomber dans l'eau et cette extinction du feu qui fait apparaître des images d'archives (à un niveau extra-diégétique donc). On y voit des visages de morts, certainement victimes des camps de concentration ou d'extermination, à la maigreur quasi squelettique - iconographie devenue tristement célèbre, notamment depuis *Nuit et Brouillard* d'Alain Resnais -, à l'exception d'un homme nu horriblement

maigre encore vivant, dont le film fait juxtaposer le visage ébahi avec celui de Flora dans le plan d'après, quasiment dans le même état de désarmement. Mais si ces quelques images d'archives anticipent celles qui arriveront quelques instants plus tard, elles restent néanmoins détachées de la fiction à proprement dite et s'insèrent à ses côtés de manière essentiellement contextuelle, quoique empreinte d'une horreur qui fait écho par des images du réel à la fiction.



Résurgences de l'horreur du réel par l'intermédiaire de l'image d'archive.

Poursuivons notre description de manière chronologique, afin de bien comprendre comment ces images d'archives s'insèrent dans la fiction. Flora, égaré au milieu d'un champ de boue, retrouve dans une mare boueuse un portrait encadré du Führer (ce même portrait que nous avons vu furtivement apparaître au début de la scène du massacre tandis qu'il était porté, on imagine de force, par l'un des villageois). Il pointe son fusil sur le portrait et tire dessus à bout portant. Ce geste de désolation n'est que le premier parmi les nombreux coups qui suivront. Mais le film opte avant le prochain coup de feu, pour une valeur de plan plus rapprochée, nous mettant nous-même, spectateurs, en ligne de mire, comme si nous prenions la place du cadre : le bout du canon au premier plan à partir duquel se déploie au second plan, la mine défigurée du jeune homme (sur laquelle est faite la mise au point), mue

par une indescriptible haine mêlée de terreur. Le plan d'après enchaine directement avec une nouvelle image d'archive en noir en blanc, celle d'Hitler saluant un groupe des Jeunesses hitlériennes.

Cette archive, même si elle apparaît encore une fois en dehors de la fiction, lui est néanmoins beaucoup plus proche en cela que Flora paraît la voir. Cette impression est permise par un effet de champ-contrechamp (le regard de Flora auquel répond l'apparition de l'image d'archive dans le plan d'après), qui au lieu de nous exclure (comme c'est généralement le cas dans un champ-contrechamp habituel où nous nous trouvons, c'est-à-dire la caméra, à la place d'un tiers qui observe à tour de rôle, l'une et l'autre figure) nous met au centre de ce rapport de dualité. L'effet produit est qu'on a l'impression que Flora voit au-delà de ce qu'il est censé voir, voit par-dessus la fiction, des images qui n'appartiennent pas à son monde. Mais l'effet trouve des proportions hallucinantes lorsque qu'éclate ce nouveau coup de feu, celui-ci venant « rythmer toute une trainée de poudre d'images fulgurantes, plus crues par le retournement temporel dans lequel elles sont prises ».[78] Car le matériau filmique constituant l'archive y répond par un effet de rembobinage brutal, et s'emballe en laissant apparaître, à travers un montage épileptique, un tas d'autres images d'archive. Mais on comprend la véritable ambition de ce procédé au prochain coup de feu, qui par le même effet de champ-contrechamp tel que décrit précédemment, nous montre un immeuble se reconstruire en une fraction de seconde, puis un autre, puis des avions faire marche arrière, des soldats courant en sens inverse, etc. : nous remontons le cours du temps. Chaque coup de feu de Flora permet à l'Histoire de se renverser par l'intermédiaire de l'image d'archive, et ce à travers une interaction directe entre le monde diégétique de la fiction et le monde réel inscrit dans les archives.

Ainsi nous voyons l'Histoire condensée défiler en un laps de temps frénétique sous nos yeux et à chaque fois que celle-ci semble vouloir reprendre son cours normal, c'est-à-dire chronologique, Flora, animé par une volonté terrible, tire un nouveau coup de feu afin de permettre à l'image d'archive de s'emballer à nouveau et de poursuivre ce retournement temporel effréné, faisant succéder images de guerres, de la vie d'Hitler et du IIIe Reich, images de foules et de morts, en passant

---

[78] Paul-Emmanuel Odin, *L'inversion temporelle du cinéma – Tête à queue de l'univers*, Marseille, Editions Al Dante, 2014, p.291

par l'adhésion au pouvoir du Führer, ses discours politiques enfiévrés acclamés par la foule abondamment réunie à ses pieds, remontant même jusqu'à la création de son parti, puis jusqu'aux images de la Première Guerre mondiale à laquelle il a assisté en tant que soldat. À la fin, il ne reste que des images fixes (car nous sommes revenus à une époque où l'image en mouvement n'existait pas encore), des photographies de portraits d'enfants ; et dans ces images une figure se détache constamment, celle d'un jeune adolescent, puis d'un jeune garçon, et enfin celle d'un bébé calfeutré entre les bras de sa mère : le portrait du Führer encore nourrisson. Sur cette dernière image, le rythme furieux s'arrête brutalement, et le film opte pour un mouvement panoramique à même la photographie, partant du visage de la mère, et redescendant lentement jusqu'au visage du nourrisson, pour définitivement s'y arrêter. Là-dessus, Flora s'arrête de tirer, car il n'y a plus rien à remonter, plus rien qui lui ait permis de voir de au-delà ; car la chose qu'il cherchait se tient là sous ses yeux, fixé à même le film et non plus dans son propre monde (car rappelons que lui est toujours censé voir un portrait dans une flaque) : c'est le film dans sa matérialité propre qui porte la vérité. Et sur cet ultime échange de regard avec cet enfant encore pure et innocent, Flora abaisse son fusil ; car son objectif n'était pas de tuer l'être à partir duquel tout cela a commencé, cela n'est pas possible, tout a déjà eu lieu et il n'est plus possible transformer la réalité. En cela le film ne fantasme pas la destruction de l'origine du führer, ce qui aurait donné une autre Histoire que l'on eut pu espérer moins horrible. Il s'agit juste pour lui de le voir : de voir l'origine du mal.

Mais là se pose le plus grand dilemme de l'oeuvre de Klimov, car même une fois le mal retrouvé, il permet au spectateur de se projeter en lui posant le dilemme suivant : tout en ayant conscience de la nature de cet enfant, et de ce à quoi il est à l'origine, aurait-il eu la volonté de le tuer ? Pour Klimov, la raison pour laquelle Flora ne tire pas est « parce qu'un enfant est si précieux qu'il ne faut pas le tuer, même s'il s'agit d'Hitler »[79]. Car, comment peut-on être sûr que cet enfant renferme déjà le mal en lui ? Qu'est qui nous dit que ce n'est pas quelque chose qu'il contractera plus tard ? Qu'est-ce qui destine chacun à devenir bon ou mauvais ? Naît-on mauvais ? Cela est-il déjà inscrit en nous, dans nos gênes, dans notre âme ? Au surplus, au vertige auquel correspond cette image d'Hitler enfant, répond le vertige opéré par le gros

[79] Elem Klimov interviewé par Marcel Martin, « À Moscou, du nouveau », *La revue du cinéma*, n°421 (novembre 1986), p.75

Fig 1 : Flora trouvant le portait d'Hitler dans la boue ; Fig 2 : Flora tirant sur le portrait ; Fig 3 : L'image d'archive réagit à ce tir par un déraillement, puis par un effet de rembobinage.

plan sur le visage de Flora, blême, défiguré, et surtout son regard, si grand, si puissant, si profond, ce regard qui outrepasse la fiction, qui nous invite à lire à travers ses yeux et à contempler son âme déchirée. Car « ce avec quoi Flora s'est débattu dans cette mélasse, c'est avec les mailles de ces images qu'il n'a jamais vues, mais dont il était, déjà, le premier et le dernier destinataire. Images invisibles, archives de feu et de sang. Il ne vit déjà plus. Les grandes manœuvres nazies sont cette orde de démons qui lui ont retourné le visage. L'humanité est devenue un cadavre à la lumière de la réalité. Cette lumière tombe, il n'y a plus d'autre conscience que celle de notre disparition. L'abjection de L'histoire comprime le coeur de Flora (on tue un enfant) et c'est l'assaut du temps qui se rebelle contre lui-même, outre l'imaginable montage historique dont s'est affublé le temps. »[80]

Cette remontée terrible dans l'histoire qui a permis au film de retrouver le visage innocent de celui qui porte le mal, comme la recherche de la première cellule maligne qui a permis à la tumeur de se développer, lui permet de comprendre l'atrocité dont il a été témoin, ou du moins de s'en soulager ; car enfin, on peut lui donner des traits, un visage. Demeure cette question : pourquoi et comment cette cellule maligne est-elle apparue ? Comment a-t-elle pu s'immiscer dans notre monde sans que nous nous en apercevions ? Voilà la limite contre laquelle le film bute : car s'il trouve la source de tous ces maux, il n'en trouve pour autant pas l'origine même de cette source. Le mal est et reste cette chose innommable qui nous entoure, cette puissance invisible aux côtés de laquelle l'homme est contraint de vivre. Aussi, si le film, en revenant à la source de tous ces maux qui envenimèrent le XXe siècle, recrache le venin par lequel notre monde a été contaminé, il ne l'éradique pas pour autant. En exorcisant le démon, il a été chassé du corps qu'il a possédé, mais il n'en reste pas moins présent dans l'air autour de nous, attendant seulement de retrouver un nouveau corps au travers duquel se manifester. C'est pourquoi le film pose au final le constat suivant : bien que l'on ne puisse jamais totalement éradiquer le mal, il faut apprendre à vivre et à s'en défendre et pour cela il faut d'abord prendre conscience de son existence. Voilà pourquoi nous prenons conscience de la nécessité d'une telle oeuvre.

---

[80] Paul-Emmanuel Odin, *L'inversion temporelle du cinéma – Tête à queue de l'univers*, Marseille, Editions Al Dante, 2014, p.292

III. LES DEJECTIONS D'UNE GUERRE

Une purgation ?

Ces pages que nous avons noircis des réflexions les plus noires, en utilisant tout le champ lexical possible de l'horreur, renvoient à la nature éminemment et terriblement sombre du film, qui peut se vanter de n'avoir que peu d'homologues en la matière. Mais nous voilà arrivés à un moment où nous somme en droit de nous poser : à quoi bon tout cela ? Quelle est la nécessité de nous montrer ça ? Pourquoi devrions-nous supporter tant d'atrocité ? Pourquoi ne pas passer notre chemin sur de telles oeuvres et continuer comme si de rien n'était, en continuant d'avoir foi en la vie, en l'humanité ? Ces questionnements là sont en liens étroits avec la finalité même de l'art, de ce à quoi l'homme aspire à travers lui. C'est pourquoi ces questionnements précédents nous amènent inexorablement à nous interroger sur la nécessité de l'art à rendre compte de tels sujets : l'art peut-il témoigner de telles horreurs ? L'art, qui trouve sa fonction primaire dans sa capacité à faire l'éloge du beau, autrement dit de ce que l'homme peut produire de plus digne, de plus noble, d'où sa haute fonction spirituelle, ne fait-il pas justement ici éloge à la laideur, à l'horreur ? Ou alors, en prétendant représenter de telles atrocités, ne fait-il pas d'éloges du tout ? Mais alors, cela reste t-il de l'art ?

Remémorons-nous ces propos de Tarkovski : « en parlant de l'art comme d'une aspiration vers la beauté, affirmant que l'idéal est le but vers lequel tend l'art, et que l'art s'enracine dans cette soif d'idéal, je ne prétends pas que l'art doit se tenir loin de la « boue » du monde. Au contraire ! L'image artistique est une métaphore, où une chose est remplacée par une autre, le plus grand par le plus petit. Pour exprimer la vie, l'artiste se sert de l'inanimé, et pour dire l'infini, il emploie le fini. De la substitution… l'infini ne peut être matérialisé, mais on peut en créer son illusion, une image. »[81] Cette image, aussi obscure soit-elle, si elle ne remplit cette aspiration classique, et quelque peu archaïque de « beauté », n'en trouve pas moins quelque chose de l'ordre de l'idéal, car ne trouvons-nous donc aucune satisfaction à la vision d'un tel film (en faisant abstraction des considérations et jugements de chacun), ou de quelqu'oeuvre d'art qui pourtant se définie esthétiquement à travers la laideur ?

[81] Andreï Tarkovski, *Le temps scellé*, Paris, Éditions Philippe Rey, 2014, p.49

L'origine du mal.

En ressortons-nous seulement disposés à contempler le monde à travers un filtre noir ? J'en doute ; encore que cela dépende de la sincérité de son auteur face à son propre sujet, et de la place qui nous est ménagée devant l'horreur : « Nous met-on en position de collaborer au crime, d'en jouir, de le juger, de prendre nos distances, de le comprendre ? »[82] Mais là n'est pas notre problème et laissons le spectateur de juger « à partir des ''actes internes'' provoqués par une émotion traversée de savoir, d'à son tour installer la frontière entre les films qui traitent de l'abjection et ceux qui en sécrètent ».[83] Néanmoins ne peut on peut éprouver aucune satisfaction devant une telle oeuvre, aussi noire soit-elle ? En effet, si une telle oeuvre serait aussi désagréable à son auditoire que ne le laisse supposer sa noirceur, il serait fort probable que celle-ci eut été à jamais enterrée et ne nous serait jamais parvenue. Or il y a bien quelque chose dedans dont son auditoire tire parti : car le goût n'est évidemment pas proportionnel au degré de noirceur qui la constitue (autrement dit, nous pouvons juger une oeuvre bonne malgré sa noirceur, et inversement). C'est pourquoi il nous importe maintenant de comprendre la source du plaisir que peut provoquer la rencontre d'une telle oeuvre.

La théorie la plus simple serait de l'expliquer selon le principe de la catharsis, telle que développée et théorisée à la base par Aristote, qui se définit par une purification des passions par l'intermédiaire des représentations artistiques. Toutefois, il convient de nuancer cette première piste, car elle offre plusieurs approches qui ne sont pas toutes bonnes à appliquer à notre cas, comme celle qui suggère un parti pris essentiellement esthétique : « Nous prenons plaisir à contempler les images les plus exactes de choses dont la vue nous est pénible dans la réalité, comme les formes d'animaux les plus méprisés et des cadavres. »[84] Cette approche peut-être, par exemple, particulièrement pertinente dans le cas du film d'horreur, où la vision du spectacle de la cruauté peut produire un sentiment étrangement jouissif. L'autre approche de la catharsis est celle qui touche des considérations d'ordre morales : il faut entendre par là, les émotions, les sentiments. C'est par l'identification du spectateur au sort des personnages qu'il découvre dans

---

[82] Carole Desbarats (dir.), *Violences du cinéma*, France, ACOR Association des cinémas de l'ouest pour la recherche, 1996, p.4

[83] *Ibid.*, p.7

[84] Aristote, *Poétique*, trad. Michel Magnien, Paris, Librairie Générale Française, 1990, p.89

la fiction, qu'il va être amené à rire, pleurer, être terrorisé etc., réaction qui va lui permettre d'extérioriser ses propres émotions, justifiant par là l'aspect purgatoire de l'oeuvre d'art.

Cependant cette notion de catharsis pose réellement problème lorsqu'elle est appliquée à des films qui entendent témoigner du réel, autrement dit qui ne sont pas un reflet imaginaire du réel au travers duquel le spectateur peut se projeter sans danger et librement se laisser aller à ses propres passions sans se soucier de savoir ce qu'il est réellement advenu des personnages qu'il a devant les yeux, étant donné qu'ils n'existent pas. Lorsque ceux-ci ont réellement existé, ou que les situations dans lesquelles ils se trouvent ont réellement eu lieu, le sentiment de catharsis est-il toujours possible, et surtout permis ? Le sujet est d'autant plus délicat lorsqu'il touche des évènements d'horreur de grande ampleur, telle que la Shoah. Le cinéaste Claude Lanzmann a beaucoup critiqué de telles dispositions de la fiction pour y appliquer ses relents tragiques, comme à propos de *La Liste de Schindler* réalisé par Steven Spielberg dont il critique le côté mélodramatique : « On pleure en voyant *La liste de Schindler* ? Soit. Mais les larmes sont une façon de jouir, les larmes c'est une jouissance, une catharsis. Beaucoup de gens m'ont dit : je ne veux pas voir votre film, parce que probablement, voyant *Shoah*, il n'y a pas possibilité de pleurer ».[85] Ici, le cinéaste insiste bien entendu sur le caractère jouissif de la catharsis permise par l'oeuvre de fiction. Mais là où le problème devient particulièrement intéressant, c'est lorsqu'il y est question de la « possibilité de pleurer ». En effet qu'est-ce qui nous amène à pleurer devant une oeuvre ? Est-ce seulement parce que celle-ci nous a permis, par l'entremise de la fiction, de pleurer que nous pleurons ? Mais ne nous est-il pas permis de pleurer devant *Shoah*, simplement en raison du fait que ce film ne vient pas nous soutirer les larmes ? Bien sur que devant l'atrocité de certains discours, le spectateur peut être amené à pleurer simplement pour avoir pris conscience d'une telle réalité. Mais ces larmes ne seront pas à proprement parler des larmes de soulagement, du moins pas dans un sens purgatoire comme la laisse entendre la définition de la catharsis.

En fait, ces oeuvres peuvent laisser un tel poids derrière elles que ces larmes ne peuvent être en réalité que l'expression d'une réelle souffrance intérieure,

---

[85] Propos repris par Vincent Lowy, *L'histoire infilmable: les camps d'extermination nazis à l'écran*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2001, p.157

souffrance dont l'origine n'est plus à trouver à même l'oeuvre, mais dans le réel, dans l'évocation de ce réel. Je crois à bien des égards que *Va et regarde* appartient à cette catégorie-là, bien plus en tout cas qu'à ces oeuvres ouvertement cathartiques dans lesquelles les émotions sont dirigées par la fiction. *Va et regarde* n'essaye pas d'apporter quelque émotion à ce qu'il entend représenter, si les émotions surgissent, c'est qu'elles surgissent naturellement, en raison de la nature même de la situation. Ce à quoi ce film s'adonne c'est à sa reconstitution la plus juste possible, la plus réaliste - n'entendons pas pour autant qu'elle soit digne d'objectivité, elle reste le produit de la création. Mais ce que Klimov évite à tout prix c'est d'interférer entre l'évènement proprement dit et sa réappropriation par l'univers de la fiction, et ce qu'elle offre comme outils dramatiques.

En cela, on ne peut pas dire que *Va et regarde* soit une oeuvre à proprement parler cathartique, car elle ajoute un poids plutôt qu'elle nous en allège. Ce à quoi le spectateur est amené à prendre conscience dans cette oeuvre n'a rien de libérateur car il prend conscience de la nature d'un évènement si atroce que, bien qu'il pût en avoir entendu parler à travers quelque approche historique ou statistique[86], sa retranscription par l'entremise de la fiction devient en elle-même un exercice mémoriel, une nécessité de se souvenir de l'horreur de l'histoire ; et ceci est une responsabilité qui lui ait accordé. En effet, affirmer qu'une telle oeuvre soit cathartique reviendrait quasiment à dire qu'en s'étant rendu sur les lieux d'un moment pénible de l'histoire (Auschwitz par exemple), on y ait éprouvé quelque plaisir à se laisser aller à ses propres émotions, à pleurer. Or ça serait interprété les sentiments dans leur contraire : on ne trouve (a priori) pas quelque jouissance à pleurer quand on a mal. Les larmes sont bien entendues par nature une manière d'extérioriser ; mais dans ces cas, elles sont en réalité la résultante d'une souffrance interne trop grande pour qu'elles ne puissent être seulement contenue par le corps ; les larmes ne sont que la manifestation de cette souffrance.

Nous voilà retomber tombé au point de départ : à quoi bon supporter de telles oeuvres si nous n'y trouvons finalement aucun plaisir ? Mais là se pose en réalité le problème de la finalité de l'art, souvent pervertie par cette idée du divertissement. L'art n'a pas seulement vocation à distraire ; or je crois que cette distraction tient en

---

[86] Ce à quoi renvoie le dernier carton du film qui nous rappelle que 628 villages ont été exterminés de la sorte en Biélorussie.

réalité de la nature cathartique d'une oeuvre (on aime parce qu'on a ri, pleuré, eu peur). Mais lorsque l'art, et le cinéma tout particulièrement, devient en lui-même une entreprise sérieuse, et que ses jouissances ne nous sont plus aussi directement accessibles, que nous reste-t-il ?

Conjurer la guerre

Je crois que l'autre satisfaction, si elle ne peut s'expliquer selon le principe de catharsis tel que développer précédemment, tient de la grandeur morale à laquelle elle nous permet d'accéder. Il faut entendre par là, de la sincérité de l'auteur face à son propre sujet, du raffinement de son traitement qui nous amène à nous ouvrir l'esprit ; car c'est là l'essentiel, l'enseignement que nous en tirons, cette impression d'en ressortir mentalement grandi : c'est d'ailleurs à cela que l'on reconnaît un chef-d'oeuvre. « Mis en présence d'un chef-d'oeuvre, un homme commence à entendre la voix même qui a amené l'artiste à le créer. Quand la rencontre est réussie, l'homme vit alors un réel bouleversement purificateur. La sorte d'aura qui unit le chef-d'oeuvre à son spectateur, fait ressortir les meilleurs facettes de son caractère, en même temps qu'il ressent le désir de les extérioriser. C'est alors qu'il se découvre lui-même. Ces quelques instants lui ont révélé l'abîme de ses potentialités et la profondeur de ses émotions. »[87]

« La profondeur de ses émotions »… comment ne pas être troublé par l'ultime regard que Flora porte sur le spectateur, et par-delà, sur l'Histoire qu'il vient de voir défiler devant ses yeux, sur la Guerre ? Comment ne pas être bouleversé par sa profondeur, que l'on peut reconnaitre car justement elle ne peut être descriptible, car elle ne peut être appréhendée par la raison mais uniquement par l'âme ? Quelle part de lui-même l'auteur a-t-il dû mettre pour que nous puissions éprouver une telle émotion ? Quel sacrifice a-t-il donné à ses spectateurs pour leur enseigner cette chose dont il a lui-même été le témoin, cette peste qu'est la guerre qu'il a lui-même vécue et qu'il ne souhaite à personne d'autre de vivre. Son oeuvre est un premier vaccin contre ce mal, un vaccin destiné à l'esprit, qui résonne en lui comme un cri d'alarme : « Il suffit de regarder des chefs-d'oeuvre avec concentration, de se laisser imprégner par leur mystérieuse force régénératrice, pour que leur sens à la fois

[87] Andreï Tarkovski, *Le temps scellé*, Paris, Éditions Philippe Rey, 2014, p.55

ambivalent et sacré se fasse clair. Ils sont comme des signaux codés plantés au bord du chemin de l'homme pour le prévenir des catastrophes, et qui clament : ''Danger ! Pas un pas de plus dans cette direction !'' Ces chefs-d'oeuvre se situent à la lisière de cataclysmes historiques possibles ou prévisibles, comme des balises au bord des précipices ou de frontières. Ils définissent, soulignent et transfigurent l'embryon dialectique du danger qui guette la société. Ils sont presque toujours les annonciateurs des heurts à venir entre l'ancien et le nouveau. Destin noble mais combien sombre. »[88]

On ne saurait par là oublier l'une des motivations qui amena Klimov à réaliser ce film, qui coïncide avec le contexte historique dans lequel le film a été produit, l'éminence d'une Troisième Guerre mondiale : « Nous avions le sentiment, la sensation physique que la Troisième Guerre mondiale allait éclater le lendemain même. La guerre froide en était arrivée au point où, le moindre écart et s'en était fait, la catastrophe universelle déferlait. »[89] Aussi, ne pourrait-on pas voir à travers *Va et regarde* l'expression d'un geste désespéré qui mettrait tout en vigueur afin de convaincre son public, ou plutôt lui rappeler, ce à quoi l'humanité s'expose ? Quel gouffre l'attend ? En cela, la motivation de Klimov serait tout à fait comparable à celle d'Otto Dix, pour qui il fallait « transmettre les connaissances de l'horreur de la guerre et ainsi faire naître l'énergie pour s'y opposer » : « Je n'ai pas peint des scènes de guerre pour empêcher la guerre ; jamais je n'aurais eu cette prétention », dit-il à Otto Wundshammer, en 1946, « je les ai peintes pour conjurer la guerre. Tout art est conjuration.»

C'est cette même énergie qui amena Klimov à réaliser ce film. Néanmoins, on ne saurait réduire une telle oeuvre à un spot publicitaire anti-guerre. Car le message, s'il ne peut être que vulgairement énoncé ainsi lorsque nous en témoignons par écrit, est, avant d'être appréhendé par la raison, en premier lieu appréhendé par l'âme. C'est ce qui fait la différence entre ce film et ceux qui, soit-disant, portent un message pacifiste, qui est explicitement apparent à travers l'oeuvre : autrement dit qui s'adresse à la raison du spectateur, qui peut-être tout à fait comprise par lui mais

---

[88] *Ibid.*, 63-64

[89] Interview filmée d'Elem Klimov (20'), disponible sur les suppléments de l'édition DVD de *Requiem pour un massacre*, Potemkine Films, 2007

nullement éprouvée ou perçue à travers des sensations, des sentiments, car la raison n'est pas doué d'affect.

De plus, la clarté d'un tel message ne peut être promulguée que par une conscience qui en a suffisamment éprouvé les effets, et qui sait de quoi ils répondent. Par rapport à ça, on ne saurait que rebondir sur l'expérience de son auteur même, c'est-à-dire de Klimov par rapport à la guerre ; comme la clarté d'esprit des dessins et peintures d'Otto Dix qu'il réalisa suite à son expérience en tant que soldat de la Première Guerre mondiale - et pour certains réalisés à le même terrain. Car si la création de tells oeuvres répondent d'ambitions morales que l'on pourrait élever à une échelle humanitaire, elles sont avant tout l'expression de la sensibilité de leurs auteurs ; ceci étant le propre de l'art et c'est ce qui le différencie d'une campagne publicitaire froidement menée sur le sujet, autrement dit, contre la guerre. C'est l'expression toute personnelle de leurs auteurs qui sensibilisent ici, c'est cette sincérité qu'ils entretiennent avec ce qu'ils représentent qu'ils tirent au plus profond d'eux-même. C'est pourquoi, ces oeuvres sont pour eux un exutoire, un moyen de se libérer du démon qui les habite depuis qu'ils ont été confrontés à de tels évènements, d'exorciser leurs propres souffrances morales. Lorsque l'on demanda à Otto Dix pourquoi il peint tout de telles atrocités, il répondit : « Je voulais me débarrasser de tout ça ! » De la même façon, la volonté de Klimov de témoigner de tout cela fut animée par cette même nécessité, celle nécessité d'inscrire à même la pellicule les démons qui hantaient son esprit : de leur trouver un nouveau corps, le corps du film.

CONCLUSION

Si on devait se cantonner à la définition de Samuel Fuller qui disait qu' « un bon film de guerre doit être pacifiste, mais ne doit pas le montrer »[90], *Va et regarde* serait sans aucun doute le plus grand film de guerre jamais réalisé. Mais heureusement, il est bien plus qu'un film pacifiste. Nous nous somme efforcés tout au long de cette réflexion de nous distancier le plus possible d'une approche de genre, qui n'aurait rendu compte que superficiellement de la nature profonde du film : « L'image filmique authentique se construit sur la destruction du genre, sur la lutte contre le genre. Et l'idéal que l'artiste s'efforce ici d'exprimer ne peut à l'évidence être confirmé aux paramètres d'un genre ».[91]

C'est pourquoi, il nous fallait dès notre première partie nous arrêter un instant sur cette approche de genre, pour rapidement s'en délester et la dépasser. C'est ce qui nous a conduits à considérer ce film comme une oeuvre profondément russe, en l'inscrivant dans une vague (aux côtés d'oeuvres d'autres cinéastes, dont celui qui a

---

[90] Norbert Multeau*, « Quand la guerre est un spectacle », in :* Hervé Coutau-Bégarie et Philippe d'Hugues *(dir.), Le cinéma et la guerre,* Paris, Economica, 2006, p.148

[91] Andreï Tarkovski, *Le temps scellé*, Paris, Éditions Philippe Rey, 2014, p.180

nourri une grande part des réflexions de ce mémoire, Tarkovski), profondément habitée par cette résurgence de l'*âme russe*. Toute notre première partie tendait à mettre en avant le contraste opéré par cette sensibilité typiquement slave, perméable tout au long de l'oeuvre, et le caractère particulièrement brut et sans concessions de la représentation de la guerre, justifié par une approche immersive. En effet, nous avons montré comment l'oeuvre mettait en place tout un système esthétique qui lui permette de s'immerger au plus près de l'action, comme pour se laisser absorber par le degré de monstruosité qui la caractérise, au point de se laisser avilir par l'horreur.

C'est ce qui nous a amenés à notre seconde partie, dans laquelle nous nous sommes efforcés de rendre compte de cette esthétique de la démence. La frontière entre ce que l'oeuvre cherche à témoigner et ses caractéristiques formelles propres est à cet égard quasi inexistante : le film se jette dans la gueule du monstre. Cela affecte chacune de ses spécificités esthétiques (l'image, le son et le monde apparent). Le film va être emporté dans un tourbillon effréné et angoissant, caractérisé par une esthétique de la laideur et de la souffrance à l'excès, qui ne cessera qu'au terme de cette descente dans les tréfonds de l'enfer, où il va faire la rencontre du mal. C'est là que nous nous rendons compte de la nature, non seulement stupéfiante, mais surtout incroyablement courageuse de l'entreprise de Klimov.

Dans la troisième partie, que nous avons intitulés *chasser le mal*, nous avons montré comment *Va et regarde* est un film qui affronte, au sens propre, ses démons, un film qui prend le mal à bras-le-corps. Mais, si l'on pourrait croire qu'il se laisse absorber par lui, c'est en réalité tout l'inverse. Car c'est lui, le film, ou pour être plus juste, Klimov, qui s'est précipité à corps perdu à ses trousses. Or s'il est réellement convaincu de sa puissance, comme en témoigne la nature des exactions qu'il s'efforce de montrer tout du long, rien pourtant ne paraît l'empêcher d'aller puiser aussi profond dans sa quête, par-delà la boue du monde, par-delà la souffrance, par-delà la peur ; comme une bête furieuse qui s'enfonce à corps perdu dans les enfers, et qui ne cessera sa descente précipitée et endiablée qu'une fois qu'elle aura retrouvé la source de tous les maux, et nous en révéler l'origine. Car ce n'est qu'ainsi qu'on pourra s'en débarrasser.

C'est ce que le film propose dans cette ultime séquence, qui puise au plus loin dans les capacités de l'image pour y parvenir. C'est à ce moment où la fiction est en

elle-même transcendée et supplantée à l'expérience véridique de l'entreprise, celle-là même qui juxtapose le regard ahuri du jeune Flora à celui du cinéaste, ce regard qui libère à lui seul les démons de l'Histoire. Le mal, le film lui a donné une forme, lui a donné un visage, lui a donné un nom, et bien qu'il nous apparaisse sous les traits d'Hitler, c'est le concept contenu sous ce masque de visage d'enfant qui importe. Car, on pourrait lui donner n'importe quel visage, le mal restera le mal, cette entité abstraite sans forme, qui est peut-être moins une présence en soi qu'une idée déposée dans l'esprit de l'homme, et contre laquelle l'homme devra éternellement lutter contre.

Une fois cette oeuvre terminée, Klimov n'a jamais eu la force de refaire un autre film. Pourtant, il tenait quelques projets qu'il avait pour ambition de faire aboutir, dont celui d'adapter *Les démons* de Dostoïevski. Il ne s'agira pas pour nous de spéculer sur les raisons qui ont amené Klimov à mettre un terme à sa carrière de cinéaste aussi rapidement (qui n'avait que 52 lorsqu'il acheva *Va et regarde*). Néanmoins, à la lueur de sa dernière oeuvre, nous sommes en droit d'interpréter cet arrêt brutal comme l'aboutissement de sa démarche artistique et personnelle, en cela qu'il y a mis dedans, dans ce dernier film, toute sa force morale et spirituelle, tout ce pour quoi une oeuvre d'art acquiert un sens véritable, celui qui apporte la foi aux hommes, cette même foi à laquelle faire référence Tarkovski dans ces quelques phrases : « Je suis pour un art qui apporte aux hommes l'espérance et la foi. Et plus le monde que décrit l'artiste paraît sans espoir, plus clairement doit-être encore ressenti l'idéal qu'il lui oppose. » Car à l'atrocité dont l'Homme est capable s'oppose le geste sublime de l'art, celui qui nous rappelle combien l'homme est aussi capable des choses les plus belles et les plus élevées, celles qui s'adressent à son âme. C'est de ce geste dont est né *Va et regarde*, qui nous inspire l'assurance d'avoir rencontré l'une des oeuvres d'art les plus importantes et sublimes jamais réalisée.

VA ET REGARDE (Requiem pour un massacre)

- Titre original : Иди и смотри, Idi i smotri (littéralement « Viens et vois »)
- Réalisation : Elem Klimov
- Scénario : Elem Klimov & Ales Adamovitch d’après l’oeuvre d’Ales Adamovitch
- Avec : Alekseï Kravtchenko, Olga Mironova
- Photographie : Alexeï Rodionov
- Son : Victor Morse
- Montage : Valeria Belova
- Direction artistique : Victor Petrov
- Musique : Oleg Iantchenko
- Pays d'origine : URSS
- Format : Format: couleur - 35 mm - stéréo - 1,37 : 1
- Distribution France : Potemkine
- Durée : 140 minutes
- Pays : URSS
- Date de sortie : juillet 1985 en URSS

FILMOGRAPHIE ADDITIONNELLE

- *Nuit et brouillard*, Alain Resnais, 1956
- *L'enfance d'Ivan*, Andreï Tarkovski, 1962
- *Soyez les bienvenus*, Elem Klimov, 1964
- *Les aventures d'un dentiste*, Elem Klimov, 1965
- *Andreï Roublev*, Andreï Tarkovski, 1966
- *Les chevaux de feu*, Sergueï Paradjanov, 1966
- *La comissaire*, Alexandre Askoldov, 1967
- *Sport, sport, sport*, Elem Klimov, 1970
- *La vérification*, Alexeï Guerman, 1971
- *Orange Mécanique*, Stanley Kubrick, 1971
- *Solaris*, Andreï Tarkovski, 1972
- *L'exorciste,* William Friedkin, 1973
- *Le miroir*, Andreï Tarkovski, 1975
- *Raspoutine, l'agonie*, Elem Klimov, 1975
- *Salo ou les 120 journées de Sodome*, Pier Paolo Pasolini, 1975
- *L'ascension*, Larissa Chepitko, 1977
- *Stalker*, Andreï Tarkovski, 1979
- *Apocalypse now*, Francis Ford Coppola, 1979
- *Larissa*, Elem Klimov, 1980
- *Les Adieux à Matiora*, Elem Klimov, 1981
- *Blade Runner,* Ridley Scott, 1982
- *Shoah*, Claude Lanzmann, 1985
- *La liste de Schindler*, Steven Spielberg, 1993
- *La ligne rouge*, Terrence Malick, 1998
- *Il est difficile d'être un dieu*, Alexeï Guerman, 2013

BIBLIOGRAPHIE

Histoire du cinéma soviétique :

- MARTIN Marcel, *Le Cinéma soviétique de Khrouchtchev à Gorbatchev : 1955-1992*, Lausanne, l'Age d'homme, 1993, 223 p.
- GODET Martine, *La pellicule et les ciseaux. La censure dans le cinéma soviétique du dégel à la perestroïka,* Paris, CNRS éditions, 2010, 308 p.
- SUMPF Alexandre, *Révolutions russes au cinéma. Naissance d'une nation : URSS, 1917-1985*, Paris, Armand Colin, 2015, 240 p.

Esthétique du cinéma :

- TARKOVSKI Andreï, *Le temps scellé*, Paris, Éditions Philippe Rey, 2014, 304 p.
- BAZIN André, *Qu'est que le cinéma*, Paris, Editions du cerf, 1985, 372 p.
- MITRY Jean, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Paris, Éditions du Cerf, 2001, 527 p.
- MARTIN Marcel, *Le langage cinématographique*, Editions du cerf, 2001, 323 p.
- ODIN Paul-Emmanuel, *L'inversion temporelle du cinéma – Tête à queue de l'univers*, Marseille, Editions Al Dante, 2014, 342 p.
- BONITZER Pascal, *Le champ aveugle : essais sur le réalisme au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 1999, 109 p.
- VANOYE Francis, *Récit écrit, récit filmique*, Paris, Éditions Armand Colin, 2005, 222 p.
- Conférences du Collège d'Histoire de l'Art Cinématographique*, N° 7, Le naturalisme au cinéma*, Paris, Cinémathèque Française, 1994, 188 p.

La guerre au cinéma :

- COUTAU-BÉGARIE Hervé et D'HUGUES Philippe (dir.)*, Le cinéma et la guerre,* Paris, Economica, 2006, 184 p.
- VENAISON Pascal (dir.), *Guerres et Soldats au Cinema*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2005, 308 p.
- BELMANS Jacques, *Le cinéma et l'homme en état de Guerre*, Bruxelles, Éditions André de Rache, 1974

- LAROCHE Josepha, *La Deuxième Guerre mondiale au cinéma: le jeu trouble des identités*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2017, 194 p.

La Shoah au cinéma :

- LOWY Vincent, *L'histoire infilmable: les camps d'extermination nazis à l'écran*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2001, 234 p.
- DRALE Claudine, *Des films pour le dire, reflets de la Shoah au cinéma 1945-1985*, Genève, Éd. Metropolis, 2007, 382 p.
- FLESHER Alain, *Retour au noir : Le cinéma et la Shoah : quand ça tourne autour*, Paris, Editions Léo Scheer, 2016, 83 p.

Le mal au cinéma :

- DESBARATS Carole, ARNAUD Philippe, MONGIN Olivie, SICHÈRE Bernard, *Violences du cinéma*, France, Éditions de l'ACOR, 1996, 47 p.
- BUFFAT Marc, RODRIGUEZ Marcel, SICHÈRE Bernard, *Le cinéma et le mal: actes du colloque*, Université Paris 7, Textuel, n° 31, 1997, 170 p.

Le mal :

- KANT Emmanuel, *Sur le mal radical dans la nature humaine*, Paris, Editions rue d'Ulm, 2001, 176 p.
- PLOTIN, Ennéades, traité 51 (I, 8) : "Que sont les maux et d'où viennent-ils ? », *Traités 51-54*, trad. Laurent Lavaud, Garnier-Flammarion, 2010, 384 p.
- NABERT Jean, *Essai sur le mal*, Paris, Editions du Cerf, 1997, 188 p.
- ARENDT Hannah, *Eichmann à Jérusalem : rapport sur la banalité du mal*, Trad. de l'anglais par Anne Guérin, Paris, Editions Gallimard, 1997, 484 p.

ARTICLES :

- BASSAN Raphaël, « Va et regarde : apocalypse plein cadre », *La revue du cinéma*, n°427 (mai 1987), pp.61-62
- MARTIN Marcel, « À Moscou, du nouveau », *La revue du cinéma*, n°421 (novembre 1986), p.75
- MARTIN Marcel, « Elem Klimov ou l'honnêteté intellectuelle », *La revue du cinéma*, n°427 (mai 1987), pp.58-60

- MARTIN Marcel, « Le cinéma soviétique face à la censure de Brejnev » in : *Les cahiers de la cinémathèque*, n° 67-68, novembre 1998, pp.84-90
- LENAY Alice, *Le regard-caméra : variations de distances* [en ligne], Réel/Virtuel, 2016, Hors-écran, hal-01532093 [consulté le 28 juin 2019]. Disponible sur https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01532093/document
- LEGRAVERAND Anne, « Distinctions entre sadisme, perversion, perversité et cruauté », *Le Journal des psychologues*, vol. 321, no. 8, 2014, pp. 20-28
- PASSERINI Alberto, PALADINO Anna, et BECILLI Manuela, « Les figures du Mal : le sang au coin des lèvres », in : *Imaginaire & Inconscient*, vol. 21, no. 1, 2008, pp. 29-41.

ROMANS

- POE Edgar Allan, « Une descente dans le Maelström », *Histoires extraordinaires*, trad. de l'angl. par Charles Baudelaire, Paris, Michel Lévy frères, 1869, pp.307-335
- DOSTOÏEVSKI Fiodor, *Les démons (Les possédés)*, Trad. du russe par Boris de Schloezer, Paris, Éditions Gallimard, 1997, 1040 p.
- GOGOL, *Les âmes mortes*, Trad. du russe par Henri Mongault, Paris, Éditions Gallimard, 1973, 512 p.

AUTRES

- BONHOMME Béatrice, *La Mort grotesque chez Jean Giono*, Paris, Librairie Nizet, 1995, 192 p.
- ARISTOTE, *Poétique*, trad. Michel Magnien, Paris, Librairie Générale Française, 1990, 216 p.
- GOLDHAGEN Daniel-Jonah, *Les bourreaux volontaires de Hitler : Les Allemands ordinaires et l'holocauste*, Paris, Éditions du Seuil, 1997, 579 p.
- NEITZEL Sönke et WELZER Harald*, Soldats. Combattre, tuer, mourir : procès-verbaux de récits de soldats allemands,* Trad. de l'allemand par Olivier Mannoni, Paris, Gallimard, 2013, 619 p.
- KRUMEICH Gerd, GOERIG-HERGOTT Frédérique et PRÉVOST-BAULT Marie-Pascale, *Otto Dix - La guerre*, Coédition Gallimard / Historial de la Grande Guerre, 2015, 144 p.