

Dans l'oeil de l"Histoire : cinéma de poésie et poétique de la disparité dans Moloch, Taurus et Le Soleil

Paul Mollin

▶ **To cite this version:**

Paul Mollin. Dans l'oeil de l"Histoire : cinéma de poésie et poétique de la disparité dans Moloch, Taurus et Le Soleil. Art et histoire de l'art. 2020. dumas-03261563

HAL Id: dumas-03261563
https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03261563

Submitted on 15 Jun 2021

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.

Paul Mollin – Master 2 recherche cinéma Septembre 2020

Dans l'œil de l''Histoire : cinéma de poésie et poétique de la disparité dans Moloch, Taurus et *Le Soleil*



Moloch, Taurus et *Le Soleil* d'Alexandre Sokourov

Sous la direction de José Moure

Esthétique du cinéma

Université Paris 1 –Panthéon Sorbonne

UFR 04-Arts plastiques et sciences de l'art

Sommaire

Introduction – p5

I) Le cinéma de poésie : une esthétique de la névrose

A) L'esthétique de la névrose politique

1) La subjective indirecte libre : phénomènes de contamination – p13

2) Un cinéma de poésie – p16

B) Voiles et dévoilements du visible

1) Brumes, halos et sfumato – p19

2) Le halo esthétique ou les spectres de l'image – p22

C) Signes de l'inquiétante étrangeté

1) Une inquiétante étrangeté : le sentiment d'observation – p24

2) Le grotesque, une forme satirique de l'inquiétante étrangeté – p27

D) Mythologie personnelle et névrose du pouvoir

1) Egocentrisme historique : les projections paranoïaques – p31

2) Le spectacle dans l'Histoire : mythification de la figure historique – p32

II) Figures cinématographiques de la disparité : entre enfermement et détachement

A) Figure de l'enfermement et anti-figure du détachement

1) D'un regard attaché à un regard détaché – p35

2) Les jeux de sur-représentation : éruptions de la théâtralité – p39

B) L'onirisme comme un détachement de la réalité

1) Le rêve : un retour aux sources – p41

2) Derniers retranchements : visions et décollements du réel – p43

C) Phénomènes de détachement et moments de clairvoyance

1) Hors des lieux de retranchement : la violence du monde – p44

2) L'âme du poète : entre folie et lucidité – p45

D) La mise à l'écart politique et les phénomènes esthétiques qui y sont rattachés

p- 49

III) Dans l'œil de l'Histoire

A) Une Histoire critique : voyage temporel à travers un cinéma de la disparité

1) Une réflexion sur l'Histoire – p53

2) Disparité dans les traces de l'Histoire – p55

B) Ecrire l'Histoire : les processus de médiatisation

1) Le rôle médiatique de l'écriture – p58

2) Figer l'Histoire : la mise en scène des séances de photographie officielles – p60

C) L'Histoire sous l'angle du non-évènementiel : le micro et le macro

1) Le « petit » et le « grand » - p62

2) Phénomènes de recentrage : une histoire micrologique – p64

3) La politique du non-évènementiel – p66

D) Le temps messianique : la victoire du temps sur l'Histoire

1) Superpositions temporelles : les procédés du temps messianique – p70

2) Signes d'une Apocalypse : le début d'une fin – p72

Conclusion – p78

Figures – p81

Bibliographie – p91

Dans l'œil de l'Histoire : cinéma de poésie et poétique de la disparité dans *Moloch, Taurus, Le Soleil* et *Faust* d'Alexandre Sokourov

Introduction

L'étude dont il est question va s'axer sur quatre films d'Alexandre Sokourov appartenant à la tétralogie sur « le pouvoir malade », *Moloch, Taurus,* et *Le Soleil.* Pensée dès ses débuts comme une continuité de trois films travaillant un thème commun, à travers une esthétique bien particulière, cette partie de l'œuvre de Sokourov mérite d'être analysée dans son ensemble.

Il sera donc intéressant de se plonger dans les motifs qui traversent chacun des films, mais aussi d'envisager de manière plus transversale la quête artistique et philosophique qui se cache derrière cette tétralogie. En effet, comme un peintre de retable, le réalisateur présente sur plusieurs volets ou panneaux une histoire mythologique du XXème siècle.
Sokourov réalisera plus tard *Faust*, une adaptation tirée de Goethe afin d'éclairer les trois précédents sur les figures historiques du pouvoir malade qui ont jalonné ce siècle en explorant les différents sens et les origines du mal.

Les trois films portent un regard qui leur sont commun, un regard entomologiste sur trois hommes. Le premier film *Moloch* raconte un épisode à priori anodin de la vie d'Hitler et son entourage dans l'inquiétant château de Bergechtesgaden. *Taurus* relate du dernier jour de la vie de Lénine dans la maison de Gorki et *Le Soleil* conte la capitulation de l'empire japonais et la renonciation de Hiro-Hito concernant son statut divin.

Les trois premiers films *Moloch, Taurus* et *Le Soleil* portent un regard entomologiste sur trois hommes de pouvoir sur le déclin, trois personnages figés, comme suspendus entre la vie et la mort. Ce sont des organes ou cerveaux politiques emprisonnés et empoisonnés dont la pathologie se dilue dans une irréalité esthétisante. Chaque figure est prise entre un réel totalement fantasmé et un imaginaire conditionné par les folies d'un pouvoir absolu.

Nous connaissons chacune de ces trois trajectoires du XXème siècle, en tant que spectateur nous sommes placés dans un savoir certain de ce qui est représenté et une reconnaissance incertaine de ce qui est vu. Les images de l'intime sur l'écran reflètent l'étrangeté d'une histoire collective.
C'est par les signes de la maladie, par ceux de l'image que peuvent être atteints nos souvenirs, en aucun cas par la simple vision d'un quotidien, surface d'une réalité déréglée. L'image filmique tenue par ce double régime opère une distanciation et un détachement, plongeant le film et le spectateur dans cet entre-deux. Nous faisons face à des images de l'Autre, au film en tant qu'altérité, idée du film en tant que créature aliénée, en tant qu'image déchirée par la recherche de symptômes du dérèglement.
S'il y a quelque chose de déchirant, c'est l'altérité radicale à laquelle on fait face en tant que spectateur, par ce fait on ne pourra jamais accéder à la sécurisante image de soi. Chaque personnage central est victime de troubles dans son système organique et psychologique, contaminant la fonction du pouvoir et par là-même l'esthétique du film. Il s'agit ici de mettre en évidence comment des personnages historiques du XXème siècle ont incarné le pouvoir et comment le pouvoir s'est incarné en eux, comment ils réagissent à ce pouvoir, comment leur être (à la fois leur esprit et leur organisme) réagit à un pouvoir politique absolu et abusif.

Sokourov met en scène des personnages dont il veut nous faire voir comment ils voient eux-mêmes le monde. Cela pourrait s'apparenter à une vision subjective, ce n'en n'est pourtant pas exactement le cas : on ne voit pas depuis les yeux de Hitler ou de Hiro-Hito, puisqu'on les voit évoluer dans leur environnement.
Ce que Sokourov met à l'œuvre, c'est un style ou système qui correspond à ce que Pasolini et à sa suite, Deleuze, appellent au sein du cinéma de poésie une « image subjective indirecte libre », et qui représente une contamination ou une contraction de deux régimes discursifs : le discours de quelqu'un qui parle et le discours de celui qui rapporte ou, revenant à l'image-mouvement, le point de vue du personnage et l'image filmée. Seulement, les personnages dont il est question sont atteints de névroses qui contaminent leur perception, donc, qui contaminent l'image elle-même.
L'image a double vocation, sa contamination est une prise en charge des affects dont elle est en même temps témoin, ce qui fait son essence plurivoque.

Ainsi on peut dire que ces films forment une expérience déchirante qui produit un bouleversement des territoires, un brouillage des limites : si l'on est dans le territoire d'une subjectivité, alors dans laquelle ? Serait-ce dans le regard du personnage, dans l'œil de l'histoire, dans le regard de l'auteur ? Ou tout cela se joue-t-il dans notre propre perception de spectateur ?

Ce que nous savons c'est que l'image prend en charge les affects du personnage. Dans *Moloch*, Hitler baigne dans les couleurs de son esprit, il est pris dans l'image qui retranscrit sa pathologie, autrement dit, il est possédé par sa propre folie, et cette folie contamine tout son environnement diégétique. La portée principale du cinéma de poésie est ici hautement philosophique puisqu'il permet de se plonger dans la subjectivité de personnages historiques très contestés, de tenter une approche pour comprendre comment certaines horreurs ont pu avoir lieu.
L'intérêt de ces trois films est, pour Sokourov, de réussir à appréhender les grands « monstres » de ce siècle en se plongeant dans leur folie tout en opérant un regard critique sur les conséquences historiques de chacune de leurs petites actions et de chacun de leurs choix.

Notre étude devra permettre de comprendre en quoi il est intéressant qu'un réalisateur privilégie un regard non-évènementiel, fixé par la « petite histoire », montrant qu'une approche micrologique peut être aussi pertinente qu'une approche historique plus classique.
Sokourov s'intéresse à trois personnages dans leur *Ici et Maintenant*, le *hic et nunc* de W. Benjamin[1], sauf que leur aura tient à un super-ego, ils sont pris dans leur propre folie par l'emploi de l'image-affection (au sens où l'image reproduit leurs symptômes névrotiques). Les images portent donc leurs affects, il y a dès lors compénétration des sentiments et de l'éthique ; une confusion qui rappelle un instinct animal. Une dialectique est à l'œuvre : à nous de voir le monstre dans l'homme, et l'humanité dans le monstre. Tout n'est qu'une question de subjectivité, d'intériorité. En effet, pour l'homme-bête, pour l'homme fou, le réel n'a plus de prise sur lui, la réalité n'a plus sa souveraineté, il y a conflit de pouvoir entre l'intériorité et l'extérieur, une bataille déjà perdue pour la réalité, d'où la venue de super ego qui remplacent ce réel.
Au-delà des figures d'enfermement menées à bien par la mise en place d'un cinéma de la subjectivité ou cinéma de poésie, une autre figure se révèle : celle du détachement. En effet, la figure du détachement préexiste au film, dans la vision du monde du réalisateur, dans l'intérêt qui est porté au non-événementiel. Ce détachement prend la forme de différents regards et des variations à l'intérieur des films : regard culminant pour Hitler, qui « entend agir sur le climat, prend son nid d'aigle pour un olympe, se fantasme en dieu omniscient dans une tentation démiurgique : « je sais tout », dit-il à un prêtre. Hitler imite un chef d'orchestre comme si la guerre était une symphonie.[2] »; regard d'ignorant pour Hiro-Hito, « comme un nouveau-né qui découvre le monde » ; un regard d'apatride pour Lénine, qui ne trouve plus dans l'Histoire sa propre patrie. Par moments le personnage doit faire acte d'affronter l'image, cela en devient nécessaire pour sa psyché, il doit assumer le fait réel et historique dans lequel il est pris.

[1] Benjamin, Walter, *L'œuvre d'art à l'heure de sa reproductibilité technique,* Paris, Editions Allia, 2003
[2] Molard, Arthur, *Le Regard Détaché Au Cinéma,* Bruxelles, Editions universitaires européennes, EUE, 2012, p.81

Les trois films de Sokourov captivent, car la réflexion et la sensibilité qui en sont tirées engendrent, par le chemin de la philosophie, une dialectique entre Historicité et Esthétique, entre histoire et pathologies de l'image, car Sokourov est un cinéaste éminemment esthétique, capable d'offrir des images aberrantes, planes incorporant textures, reliefs et interstices. Les effets esthétiques dans ses films sont travaillés par des déformations, grâce à l'utilisation de systèmes optiques qui anamorphosent l'image, un travail pictural en à plats, et une gestion des ambiances à travers le filtre de couleurs dominantes.

La forme cinématographique chez Sokourov est faite de déformations, grâce à l'utilisation de systèmes optiques qui anamorphosent l'image, un travail pictural en à plats, et une gestion des ambiances à travers le filtre de couleurs dominantes. Ces procédés permettent de « revisiter certaines pratiques où l'acte d'image peut rimer avec l'activité critique et le travail de la pensée.[3] »

Faute de donner aux personnages des motifs plausibles pour se lancer dans l'action, Sokourov les caractérise de manière profonde et les charge d'une foule de traits contradictoires qui servent par brouiller le sens général du message. Chaque personnage central est victime de troubles dans son système organique et psychologique, contaminant la fonction du pouvoir et par là-même l'esthétique du film, il s'agit de mettre en évidence comment des personnages historiques réels incarnent la volonté de pouvoir et comment cette volonté s'est incarnée en eux, comment ils réagissent à ce pouvoir, comment leur être (à la fois leur esprit et leur organisme) réagit à une volonté de pouvoir absolu et abusif.

Ainsi s'opère un glissement progressif du réel où les apparences n'expriment pas nécessairement ce qu'elles prétendent manifester. Ces effets ne sont pas gratuits, sans but et sans raison, ils permettent en premier lieu aux spectateurs et à l'analyste de conserver une distance critique.

Car aux entrailles des grands principes qui connectent les films de Sokourov se superposent des moments de tensions, d'oppositions et de déséquilibres. Le dessein de l'analyse ici, est de mettre en relation des signes de mise en scène, d'action et de mouvement traversant les films et qui se dialectisent. Le terme « signe » dans le sens que Deleuze lui accorde, prend son origine dans la comparaison entre la peinture et le cinéma, relation incroyablement vive dans le cinéma sokourovien. Comme le dit si bien le philosophe dans *Proust et les signes* : « Apprendre c'est d'abord considérer une matière, un objet, un être comme s'ils émettaient des signes à déchiffrer, à interpréter[4]. » Par les matières expressives des films, des éléments attirent notre attention, nous « font signe », formant dans l'œuvre, des significations plus ou moins dissimulés. Au sein d'une poétique de la disparité, les

[3] Didi-Huberman, Georges, *Images Malgré Tout,* Paris, Editions de Minuit, 2003, p.24
[4] Deleuze, Gilles, *Proust et les signes,* Paris, Presses Universitaires de France, 2014, p 38

conflits intérieurs qui se dialectisent peuvent être de natures très différentes : simples juxtapositions, conflits entre éléments homogènes ou conflit entre niveaux.

C'est par le dispositif poétique de la disparité que le discours s'organise et rythme les trois films. Ce dispositif engendre comme une multitude de traits d'esprits, une somme de critiques auxquelles il nous faut faire face. Mais l'on se heurte à un paradoxe : chercher la vérité dans les films de Sokourov est impossible car il relève d'un cinéma de la disparité – une disparité nécessaire à l'analyse de « l'intrigue morale » donc « possible malgré tout ». Cela revient à dire que la recherche de la vérité est inévitablement lacunaire[5].

L'image ne peut transmettre toute la vérité, elle ne peut se manifester que sous la qualité de faits hétérogènes, de signes disparates et d'objets partiels. Ces signes sont comme des monades qui permettent autant la persistance de l'Histoire que son écriture à partir des images des trois œuvres. L'image chez Sokourov est autant l'œil de l'Histoire car elle dévoile, même lacunairement, la vérité, qu'elle est elle-même *dans* l'œil de l'Histoire, dans une zone très locale, dans un moment de suspens visuel, confinant justement la vérité dans la lacune.

En d'autres termes, elle est autant l'écriture de l'Histoire qu'elle-même déjà incluse dans l'Histoire déjà écrite. On peut s'acquitter du parallèle entre historien et cinéaste comme le recommande Kracauer : « L'historien obéit à deux tendances – la tendance réaliste qui le pousse à s'emparer de toute donnée intéressant le réel en même temps qu'une présence de tous les instants, celle d'une instance, et la tendance formatrice qui attend de lui qu'il explique le matériau disponible. Il est à la fois passif et actif, un enregistreur et un créateur.[6] »

Le détachement opère à la fois sur les plans esthétiques et philosophiques à l'intérieur des films, mais il opère aussi à un autre niveau : celui du regard du spectateur, qui est savamment travaillé par le réalisateur. Le détachement peut s'apparenter à une attitude esthétique de sortie de la diégèse, des moments de liberté pour le spectateur qui peut alors s'offrir le temps pour poser un regard critique sur ce qu'il vient de voir.

[5] Didi-Huberman, Georges, *Essayer Voir*, Paris, Editions de Minuit, 2014, p.62
[6] Kracauer, Siegfried, *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle*, Paris, Flammarion, 2010, p.129

Comment, à travers la trilogie du pouvoir malade, la poétique de la disparité permet-elle de porter un regard critique sur l'Histoire ?

Par la coïncidence du monde et de la pensée, ces hommes de pouvoir mettent un voile sur le monde et tombent dans l'incapacité de voir la réalité. En tant que spectateurs nous sommes pris dans cette poétique de l'irréel, incapables de juger, seulement capables de voir. C'est notre faculté de détachement qui est mise en jeu par un double mouvement initié par la mise en scène qui rend le jugement inopérant.
Si dans le cinéma de Sokourov, l'homme pose un voile sur le monde, celui-ci prend la forme d'une disparité due à la coïncidence du monde et de la pensée. La compénétration du monde et de la pensée donne matière de disparité dans l'image, dans le sens où l'image survivante est omniprésente, à la fois par un monde qui se suffit, qui préexiste à la pensée, mais aussi par la pensée qui ne doit son existence que par le monde, qui existe grâce à elle, créant une image du monde qui lui est propre. Il faudra donc étudier la phénoménologie de l'image, tout comme il nous faudra effectuer une étude comportementaliste des personnages.

Pour Georges Didi-Huberman, l'image c'est ce qui voile en révélant. Si révéler c'est revoiler, alors tout ce qui altère ou obstrue l'image permet d'y accéder ; il y a une duplicité de la révélation[7].
Cette duplicité se joue en premier lieu dans l'esthétique des films. Des mouvements excèdent les images de la tétralogie. C'est pourquoi nous verrons la construction de deux figures contradictoire : la figure d'enfermement et son anti-figure : le détachement, toutes deux compris comme des modalités de la disparité des causes et des effets.
Par la compénétration du monde et de la pensée des personnages, nous faisons face à leur subjectivité, le chercheur est constamment aux aguets, acharnée à la traquer elle-même jusque dans les recoins du film et à démonter le mécanisme de ses illusions. C'est donc que l'extrême subjectivité devient pour l'analyste, l'instrument même de l'objectivité, c'est à ce retournement que les films doivent leur don spécial, prophétique.

A partir d'un regard porté sur la poétique de la disparité, nous aurons défini son contenu et ses facettes : le cinéma de poésie ainsi que les figures d'enfermement et de détachement.
Ainsi l'étude va nous permettre de souligner la capacité de ces trois films à refléter les comportements et les orientations des hommes de pouvoir ou ceux qui font de leur volonté de pouvoir une fin. On

[7] Didi-Huberman, Georges, *L'Image Survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby WARBURG,* Paris, Editions de Minuit, 2013

considère ces films comme témoins des façons d'agir et penser présente de ces personnages. On l'envisage comme un miroir, certes peut être idéalisé ou déformé mais néanmoins fidèle aux gestes, aux habitudes, aux aspirations, aux croyances qui donnent corps aux névroses de ceux qui ont soif de pouvoir.

Le pouvoir que l'homme exerce sur ses semblables constitue le phénomène principal du mal moral dans l'Histoire. L'exploration de l'Histoire dans les films sous un angle poétique est une édification de l'Histoire entre récit mythologique et récit réaliste. C'est pourquoi ces films ont une vocation à la théorie historiographique qui est indéniable. On considérera l'Histoire par rapport aux histoires des films comme une science autonome, la seule à pouvoir s'occuper du temps. Au gré d'aller retours entre le tissu filmique et la thèse de Walter Benjamin sur l'écriture de l'Histoire[8], nous verrons que les films révèlent ce que Sokourov veut exprimer en matière de théorie sur ce qu'est l'histoire, et donc sur le caractère temporel de ces films.

Des éléments qui composent la poétique de la disparité, nait un nouveau sens du temps et une écriture de l'Histoire singulière. « Faire de l'histoire, c'est marquer un rapport au temps » dit Michel de Certeau dans *L'écriture de l'Histoire*[9]. La façon dont Sokourov décide de travailler les figures historiques marquent une idée phénoménologique de la construction de l'Histoire par des éléments vus sous l'angle du non-événementiel. En analysant le quotidien des hommes de pouvoir, en l'imaginant, on se rapproche un peu plus d'une temporalité de l'intime, qui nous donne à voir et à sentir les enjeux historiques dans toute leur profondeur.

Nous verrons donc, dans ce mémoire, tout d'abord comment se fonde l'art poétique de Sokourov dans ces trois films et comment, de cette poétique particulière, peut naitre une œuvre trilogique qui fait unité. Il sera alors question de cinéma de poésie, que nous tenterons de définir à l'aide des conceptions de Pasolini sur ce terme. Nous étudierons, au sein du cinéma de poésie, par quels procédés Sokourov parvient à faire naître un profond sentiment d'inquiétante étrangeté, doublé d'un usage récurrent de la subjective indirecte libre. Nous verrons que tous ces processus créatifs ne mènent qu'à un objectif : celui de nous faire entrer dans la conscience des personnages principaux et de nous faire ainsi entrer dans leur vision du monde. Cela nous permettra de voir que dans chaque récit, nous suivons une histoire à travers les troubles esthétiques engendrés par le cinéma de poésie. Nous analyserons les films de manière à faire ressortir les enjeux croisés entre ce que l'œuvre veut nous signifier (analyse de ses grands mouvements internes), les effets produits sur le spectateur. Nous chercherons aussi à comprendre comment, à travers les trois films, on peut faire un montage des idées internes à chacun et en tirer un sens global.

[8] Benjamin, Walter, *Sur le concept d'histoire,* Paris, Editions Payot et Rivage, 2013
[9] De Certeau, Michel, *L'écriture de l'histoire,* Paris, Gallimard, 2002, p.21

En seconde partie, il sera question de la poétique de la disparité. En effet, le cinéma de poésie engendre un travail de la disparité esthétique, rythmique et psychologique (lorsqu'il est question, à l'échelle diégétique, de la conscience des personnages). Cette disparité se fonde principalement sur des allers-retours entre les notions d'enfermement et de détachement, de regard attaché et de regard détaché. Nous tenterons d'expliquer comment le cinéma de poésie entraîne des ruptures dans les phénomènes d'adhérence au récit et à l'esthétique qui nous sont donnés. La disparité assure la liberté d'un regard critique, ce qui se révèle nécessaire lorsque l'on tente d'approcher et de comprendre la subjectivité de personnages historiques dont les actes et les choix ont eu des répercussions immenses et durables.

En troisième et dernière partie, il sera question de la position philosophique et du point de vue historique adoptés dans ces films. Nous chercherons à déterminer comment le récit d'événements historique est traité à l'échelle de chaque film, et quels sont les conséquences esthétiques qui en découlent. Nous envisagerons une lecture non-événementielle de l'Histoire en prenant appui sur les thèses de Walter Benjamin sur le concept d'Histoire.

I) Le cinéma de poésie : une esthétique de la névrose politique

A) L'esthétique de la névrose politique

1) Le discours indirect libre : phénomènes de contamination

Les trois films de Sokourov semblent fortement habités par le procédé esthétique de la « subjective indirecte libre ». Pier Paolo Pasolini la théorise en premier dans *l'expérience hérétique*[10]: il différencie deux régimes de caméra : la caméra dite « objective » (ce qui est vu par celui qui filme si l'on exclut la vision du personnage) et la caméra dite « subjective » (ce qui est vu par la caméra lorsqu'elle est à la place du personnage). « L'image subjective indirecte libre » représente une contamination, une contraction de ces deux régimes discursifs : le discours de celui qui rapporte et le discours de celui qui parle se retrouvent ainsi dans la même image. « Il s'établit une contamination entre les deux sortes d'images, telle que les visions insolites de la caméra (…) expriment les visions singulières du personnage[11] » commente Deleuze.

Le procédé de la subjective indirecte libre nous présente un objet cinématographique ambigu car sa nature double, due à la contraction de deux discours issus d'énonciateurs différents, engendre un phénomène d'indiscernabilité. Les traits de caractère des personnages, leurs expressions, leurs sentiments ainsi que leurs idées se reflètent ainsi au sein de l'image.
L'esthétique du film devient alors indémêlable de la subjectivité du personnage : on ne peut plus différencier ce qui émane du rapport au monde du personnage et la nature du monde dans lequel il évolue. C'est comme si la noirceur intérieure du personnage se projetait dans l'espace diégétique sous la forme d'une ombre, et que cette ombre en retour engloutissait le personnage. L'esprit et la chair des despotes contaminent l'image. On peut noter une contamination entre les névroses des personnages et les moyens d'expressions du dispositif cinématographique qui sont à l'œuvre.

La contamination est un aspect important de cette trilogie, elle induit l'idée de l'indiscernabilité qui agit sur chaque film : chaque personnage central est victime de troubles au sein de son système organique et psychologique, ces troubles contaminent son environnement, et par un effet de projection, la perception des despotes se transforme et se réfléchit au contact de cet environnement.

[10] Pasolini, Pier Paolo, *L'expérience hérétique,* Paris, Editions Ramsay, 1993
[11] Deleuze, Gilles, *L'image temps*, Paris, Editions de Minuit, 1985, p.194

On peut déterminer les troubles qui contaminent les films sous ces termes : à travers le personnage de Lénine, *Taurus* nous montre un cerveau léthargique, tandis que Hiro-Hito dans *Le Soleil*, représente un cerveau emprisonné et que le Hitler de *Moloch* est dépeint comme un cerveau malade.
Le discours indirect libre transcende visuellement le quotidien des despotes par leurs gestes ou les éléments qui les entourent dans l'espace diégétique. L'influence du cerveau déclinant de Lénine sur le film impose un dispositif spécifique d'entrée dans le discours indirect libre. On passe d'abord par une phase de demi-sommeil du personnage, puis par un réveil suivi par l'aphasie. À plusieurs occurrences on peut entendre un chant, comme une comptine lancinante qui accompagne les images sans qu'on en voie la source diégétique, ainsi que le son répétitif d'une horloge, laissant présager une modification dans la perception du temps. La caméra panote ou suit des arcs de cercle autour du personnage et peu à peu l'environnement de ce dernier est modifié dans ses couleurs et ses matières par un travail d'étalonnage de l'image.

L'entrée dans *Taurus* se fait à travers un monologue intérieur, celui de la voix de Lénine qui évoque des souvenirs d'enfance et parle de sa mère. La sénilité le rapproche d'un état d'enfance, et les symptômes de sa défaillance cérébrale et physique se traduisent par ses délires et son état de léthargie. Pour mettre en scène cela, Sokourov utilise un objectif grand angle qui crée un espace dilaté et courbé. Il emploie aussi des filtres qui proposent une lumière rosée et sombre, voilant l'image avec des halos de lumière qui se mêlent à la clarté des draps, voiles et rideaux de la chambre.
Le corps de Lénine, enveloppé de langes, ressemble à celui d'un nouveau-né qui aurait vieilli trop vite (Fig.1). Les foyers perceptifs deleuziens sont porteurs d'une sensation d'humidité, la couleur, la lumière, les matières, l'amplification des sons, concourent à former une atmosphère à la fois vaporeuse et liquide. Lénine, présenté dans un état de demi-sommeil, semble alors comme un fœtus plongé dans un liquide amniotique. Son réveil est comparable à une naissance placée dès le début sous le signe de l'affaiblissement : Lénine est dès le départ présenté comme malade et l'examen médical auquel il est soumis juste après son réveil montre de manière métaphorique que le film va être un examen médical d'une grande figure du pouvoir et du pouvoir malade. Comme à la naissance, il est immédiatement coupé du cordon ombilical qui le relie à la politique, qui n'est autre que sa raison de vivre.

Le Soleil fait référence à la descendance divine de l'empereur Hiro-Hito, traditionnellement considéré au Japon comme le fils du Soleil. La première partie du film est habitée par de nombreux éléments renvoyant à la symbolique du soleil, puis peu à peu, à l'approche de la capitulation Japonaise, le soleil s'éteint et ces éléments cessent d'apparaître à l'écran et d'auréoler l'empereur. Celui-ci, ayant toujours vécu dans l'illusion métaphorique de son pouvoir divin, va devoir renoncer à son statut

politique en même temps qu'à sa nature divine pour devenir un simple humain mortel. L'environnement du début du film semble replacer la figure de l'empereur dans son élément par la coexistence d'objets et de dispositifs faisant référence au soleil. Par le décor, Sokourov tente de replacer Hiro-Hito dans son élément naturel en l'entourant le plus possible d'objets solaires. Retranché dans un bunker qui l'isole de la lumière naturelle, l'empereur est accompagné à l'image par de nombreuses lampes de forme arrondie, aux murs et au plafond, qui se reflètent dans des miroirs, démultipliant le motif du soleil (Fig.2). Sa silhouette est souvent encadrée de manière symétrique par deux lampes qui sont mises en valeur par la création d'anomalies à l'image (la saturation de lumière « brûle » l'image, créant des artefacts).

Ces lampes sont des soleils de substitution sensés remplacer « Le Soleil » en rappelant à l'empereur le souvenir de sa mère et de sa qualité divine. Paradoxalement, ils rappellent aussi que « Le Soleil » est en passe de devenir une simple lumière artificielle, de la même manière que l'empereur va devoir renoncer à son droit divin. Le symbole solaire est ambigu puisqu'il connote à la fois la sacralisation et l'extinction de la famille impériale. A l'inverse, la fin du film a lieu la nuit : il n'y a plus de soleil car l'empereur est devenu homme, il a abandonné son attachement à sa condition qui nous était montrée comme artificielle et en sursis.

Dans *Moloch*, le cerveau d'Hitler est désigné comme malade grâce à l'envahissement de l'image par une couleur verdâtre. Dans la communauté nazie, il est considéré comme un poète, ainsi l'esthétique du film travaille cette conception du personnage en laissant voir que sa parole a le pouvoir de modifier l'atmosphère de son environnement. Autrement dit, il est poète car du moment qu'il parle de pourriture, l'atmosphère semble altérer tout ce qui se trouve autour de lui. Hitler est égocentrique et hypocondriaque, ce qui l'amène à confondre sa pensée avec le réel, et par une force de persuasion, de contaminer sa réalité.

Le groupe de personnages qui l'entoure se conforme à sa pensée, ainsi ils finissent peu à peu par lui ressembler et devenir tous semblables, à l'image de l'ultime volonté de l'idéologie nazie. Pourtant, un seul personnage dénote : Eva Braun, présentée dès l'incipit comme le prototype du mythe arien, ne semble pas atteinte par la contamination maladive induite par Hitler, au contraire elle est présentée comme sportive et de santé robuste. L'écart entre le produit idéalisé de la pensée nazie d'Hitler et sa mise en forme pratique sur les hommes de son entourage laisse entrevoir l'échec de la pratique d'un pouvoir malade.

2) Un cinéma de poésie

Le cinéma de poésie recherche dans ses possibilités intrinsèques des ressources structurelles afin de construire ses propres systèmes esthétiques. Il emploie des outils visuels, narratifs et auditifs qui lui sont propres. Le cinéma poétique serait donc une manière de construire des mondes avec les moyens qui lui sont propres et donc à son image. Le geste cinématographique sert alors à construire d'autres réalités qui renferment les sens de ces mêmes gestes. Le cinéma poétique s'oppose théoriquement au cinéma réaliste. Le cinéma de poésie se distingue principalement du cinéma réaliste par son refus de la fluidité du récit. Cette attitude est éminemment politique et critique. Il s'agit d'amener au premier plan ce qui ne doit pas se voir ni se savoir.

Dans le cinéma réaliste, le spectateur est pris dans un récit dont la mise en scène et le montage fluidifient la perception et la compréhension. A l'inverse, le cinéma poétique cherche à montrer son essence autant que sa facture, pour procurer de nouvelles perceptions et émotions au spectateurs qui soient spécifiques au médium cinématographique. Le fait de composer des réalités particulières par le montage peut parfois permettre de se montrer plus réaliste que le réalisme traditionnel : « Le cinéma est un nouveau moyen de poésie enfin suffisamment populaire et puissant pour combattre la psychose qu'installait la rationalisation excessive de la vie tant intérieure qu'extérieure.[12] »

Le cinéma de poésie met donc au premier plan ce qui d'habitude n'est pas mis en avant, ce qui n'est pas montré. C'est la raison pour laquelle le cinéma de poésie s'éloigne de la simple narration. Il ne fait pas que nous conter une histoire, il puise dans les possibilités du formalisme pour nous donner à percevoir des réalités singulières. Au lieu de raconter simplement un récit, Sokourov par exemple, nous plonge dans l'émotion et dans les sensations directement liées au sens de ce récit. Le cinéma de poésie n'a rien de tautologique, il est purement analogique, comparatif, métaphorique. Il revient aux sources des cinémas des premiers temps, c'est pourquoi on fait souvent référence aux cinéastes formalistes lorsqu'il est question des origines du cinéma de poésie : « Il existe une fonction poétique du cinéma comme il existe une fonction poétique du langage. Si dans le cas du langage c'est l'absence relative de verbe qui manifeste la poéticité d'un discours, dans le cas du cinéma c'est le refus de l'illusoire fluidité du récit.[13] »

[12] Epstein, Jean, *Esprit de cinéma,* Paris, Editions Jeheber, 1955, p.52.
[13] Dziub, Nikol, *« Le cinéma de poésie » ou l'identité du poétique et du politique* [en ligne], Fabula-LhT, n° 18, « Un je-ne-sais-quoi de « poétique », Mis en ligne en avril 2017, URL : http://www.fabula.org/lht/18/dziub.html, consulté le 08 septembre 2020

Comme chez Jaques Rancière, le cinéma de poésie est proche de la « fable contrariée[14] », c'est-à-dire que la structure des films poétiques se fonde souvent sur des analogies. Ce sont des logiques plus sensibles que causales, ils évitent les enchaînements de causalité dans le récit pour privilégier des raccords sensibles dans le montage par exemple. A ce sujet, Pasolini écrit : « Le cinéma de poésie se développe en fonction des caractéristiques psychologiques irrégulières des personnages choisis comme prétexte, ou mieux : en fonction d'une vision du monde avant tout formaliste de l'auteur.[15] »

Deleuze, qui au sein du cinéma de poésie, s'est essentiellement intéressé aux particularités de la voie subjective indirecte libre, affirme que pour le cinéaste, il s'agit de se plonger dans la conscience de l'Autre. L'Autre c'est le personnage principal, sur lequel repose tout le système esthétique du film qui a pour fonction de nous emporter au sein de sa conscience et de sa vision du monde. Dans cette optique, le cinéma de poésie devient politique, car s'il nous permet d'appréhender une autre conscience que la nôtre, il nous permet aussi de comprendre l'altérité sans se contenter de la juger d'un œil extérieur. Pour Sokourov, qui nous montre la vision malade et torturée des grands tyrans du XXème siècle, l'acte cinématographique devient hautement éthique.
Le cinéma de poésie c'est quand l'auteur (et le spectateur par la même occasion) peut se mettre à la place de l'un ou de l'autre. Le cinéma de poésie a une valeur double, puisqu'il nous montre des êtres et des objets dans ce qu'ils ont d'objectif, grâce à la capacité d'enregistrement du cinéma, mais il peut aussi faire ressortir de ces choses une dimension poétique cachée.
En somme, il révèle la duplicité des choses et des êtres en nous montrant ce qui n'est jamais montré, à travers une perception inédite.
Il s'agit de dépasser l'antagonisme entre subjectif et objectif : nous sommes pris dans une jonction esthétique entre une perception du monde déjà singulière et une caméra qui la transforme pour aller vers une polysémie des choses. C'est en cela que le cinéma de poésie est aussi politique.

L'esthétique de ces quatre œuvres est placée sous le filtre du « cinéma de poésie », ce dernier comme on a pu le voir circule par le biais du procédé de la « subjective indirecte libre ». Le cinéma de poésie repose sur la compénétration du monde et de la pensée.
Ici, pour l'homme névrosé, le naturel du réel n'a plus sa place puisqu'il y a une contamination entre son être et son environnement, entre son esprit, sa chair et le monde qui l'entoure. La matérialité du monde et donc de l'espace diégétique est altérée par la pensée. Pasolini précise : « Le cinéma de poésie […] a pour caractéristique de produire des films de nature double. Le film que l'on voit et que

[14] Rancière, Jacques, *La Fable Cinématographique,* Paris, Editions du Seuil, 2001

[15] Pasolini, Pier Paolo, *Pier Paolo Pasolini,* Paris, Editions Marc Gervais, 1973, p.139.

l'on reçoit normalement est une « subjective indirecte libre », parfois irrégulière et approximative, et très libre : l'auteur se sert de de « l'état d'âme psychologique dominant du film », qui est celui d'un héros malade, anormal, pour en faire une mimesis continue, qui lui permet une grande liberté stylistique anormale et provocante.[16] »
Nous faisons face à des images déchirées par la recherche des signes et motifs qui échappent aux personnages. L'auteur « a remplacé le bloc de vision du monde d'un névrosé par sa propre vision délirante d'esthétisme.[17] » Le remplacement dont parle Pasolini vise précisément à refléter les signes de l'état, de la situation et de la névrose des personnages, signes qui peuvent échapper à ces derniers. L'indiscernabilité du cinéma poétique consiste dans la pluralité de l'interprétation des signes. Elle est la survivance du passé dans le présent, elle est la contamination de l'historique dans l'intime, la projection de la névrose sur le monde.

« L'un des grands apports de Chklovksi dans l'art cinématographique est l'utilisation du principe proto-déconstructeur d'ostranenié (d'étrangéisation), que l'on retrouvera à l'œuvre dans les films de Paradjanov ou de Godard — le poétique étant alors le support et la manifestation d'une prise de distance critique. Ce terme désigne, d'un point de vue technique, les procédés littéraires qui retardent la transmission du sens. Ce procédé permet de prêter aux mots ou aux images la résistance qui est celle des choses. Chklovski écrit : « Le but de l'art, c'est de donner une sensation de l'objet comme vision et non pas comme reconnaissance ; le procédé de l'art est le procédé qui consiste à obscurcir la forme, à augmenter la difficulté et la durée de la perception. » Le récepteur cesse de trouver naturel ce qui n'est que conventionnel, et toute œuvre d'art apparaît comme un artefact, y compris, par le biais d'un saut autoréflexif, l'œuvre(méta)littéraire qui prétend dénoncer le caractère essentiellement construit de toute représentation. Notons que Brecht se souviendra de sa lecture de Chklovski au moment de développer le concept de Verfremdung (étrangéisation), qui n'est rien d'autre qu'une traduction allemande du mot ostranenié : dans un mouvement dialectique, il prétend ne jamais montrer un personnage ou un fait qu'en le rendant immédiatement insolite.[18] »

Une séquence du *Soleil* semble pourvoir éclairer la conception de Sokourov concernant le cinéma de poésie : peu de temps avant la capitulation, Hiro-Hito rencontre le directeur de l'institut national des sciences, au cours de leur discussion, celui-ci raconte au scientifique que son aïeul a autrefois aperçu une aurore boréale au-dessus du palais. Le scientifique lui apprend que c'est impossible à la latitude du Japon. Il lui explique alors que ce qui s'est produit est probablement un phénomène de

[16] Pasolini, Pier Paolo, *L'expérience hérétique,* Paris, Editions Ramsay, 1993, p.151-152
[17] Pasolini, Pier Paolo, *L'expérience hérétique,* Paris, Editions Ramsay, 1993, p.163
[18] *Ibid.*

contamination du réel par l'imagination fertile de son aïeul poète. L'histoire de l'aurore boréale devient alors une métaphore pour expliquer le cinéma de poésie : l'empereur, par son ascendance poète, peut donc contaminer le réel (l'image) par la pensée (l'intuition poétique).

D'une autre manière, une grande partie de *Moloch* semble rattachée au personnage d'Eva Braun, ce qui se révèle intéressant dans la mesure où elle est présentée comme la seule représentante physique de l'idéologie d'Hitler et comme véhicule du mythe arien. Si le point de vue narratif du film choisi est le sien, il semble que l'esthétique de celui-ci soit touchée par la subjectivité d'Hitler, ce qui relègue Eva Braun entretien la fonction d'outil narratif et dramatique, comme si l'histoire était racontée par sa subjectivité, mais que le contenu de cette histoire était à l'image de la subjectivité d'Hitler.

B) Voiles et dévoilements du visible

1) Brumes, halos et sfumato

Si l'image est contaminée par la névrose, cela signifie qu'elle est anormale, étrange. L'inquiétante étrangeté est une figure de style qui porte en elle un héritage littéraire, elle ici est utilisée dans des termes cinématographique. La mise en exergue d'un pouvoir politique névrosé se propage dans la matière filmique. Logiquement, des tensions qui sont prises dans un entre-deux émanent de cette matière : c'est l'indiscernabilité des signes propre à l'inquiétante étrangeté. Les cerveaux déclinants, emprisonnés ou malades engendrent le malaise propre aux signes de l'inquiétante étrangeté au sein de l'image.
Ici les signes de l'inquiétante étrangeté qui provoque l'angoisse, renvoient sans cesse à la névrose : la mort, la paranoïa, le sentiment d'oppression. Les phénomènes observables qui manifestent l'inquiétante étrangeté révèlent des vérités, des forces secrètes concernant la situation et la névrose des personnages.

La personnalité inquiétante voire presque incernable des personnages se reflète dans l'apparence même de l'image. En effet, dans les trois films, Sokourov produit une esthétique du flou, du halo. De manière générale, l'image est légèrement floutée, de plus, le réalisateur s'emploie à travailler avec une alliance de fumée et de lumière, qui crée des zones presque indiscernables dans l'image diégétique. Il représente ainsi par ce procédé un monde qui semble flou à la fois pour le personnage, dont la situation est profondément complexe, et pour le spectateur, qui cherche à cerner la personnalité

historique à laquelle il fait face. La profonde complexité que Sokourov semble soulever grâce à cet effet est celle de l'indétermination qui flotte autour de l'écriture de l'Histoire et de la définition des figures historiques.

Le travail des brumes et des halos renvoie à la peinture de la Renaissance, une période chère au réalisateur qui l'explore d'ailleurs dans le dernier film de la tétralogie sur le pouvoir (Faust). C'est durant cette période d'expérimentations picturales que le sfumato a été inventé par Léonard de Vinci. Le sfumato est une technique de peinture qui donne au sujet représenté des contours imprécis. Cela se fait à l'aide de plusieurs couches de glacis d'une texture lisse et transparente. C'est un geste pictural très long, qui crée des contours moelleux, qui laisse une certaine incertitude sur la terminaison de ces contours et sur les détails des formes quand on regarde l'ouvrage de près, mais qui n'occasionne aucune indécision, quand on se place à une juste distance.
C'est justement pour Sokourov l'intérêt historique de représenter les figures du XXème siècle par cette technique. A travers ses recherches sur les phénomènes optiques et sur la vision humaine, Léonard de Vinci a pu théoriser l'usage su sfumato pour les peintres de son école et pour tous ceux qui ont suivi : « Veille à ce que tes ombres et lumières se fondent sans traits ni lignes, comme une fumée.[19] »
Cette technique met l'accent sur le travail effectué par le spectateur pour lire une scène en profondeur alors que celle-ci est représentée sur un médium de surface plane. C'est le cas bien sûr de la peinture, mais cela s'applique aussi de manière intéressante au cinéma. Ce processus de lecture de l'image se base sur la communication humaine et le désir de deviner ce que l'artiste a voulu que l'on comprenne. Comme le sfumato supprime une partie des détails et de la précision du contour, il crée de l'indiscernable, ce qui facilite l'exercice de l'interprétation de l'image pour le spectateur. Celui-ci peut alors s'y projeter, puisque les contours flous lui laissent une part dans la création de la forme finale, à travers un exercice de projection. Comme l'écrit Gombrich : « faire le contour doux, et enfumé, afin que se comprenne ce qui ne se voit pas.[20] »
Comme nous l'avons vu précédemment, c'est exactement un des procédés primordiaux du cinéma de poésie.

Dans *Moloch*, l'inquiétante étrangeté est véhiculée à travers un effet visuel, une émanation floue proche du sfumato qui enveloppe la silhouette d'Hitler et des membres du pouvoir qui l'entourent.
Comme un souvenir, un rappel de l'Histoire, les brumes et le flou représentent la mémoire et sa survivance ; comme des feux-follets, la monade (point d'ancrage du souvenir) et ses effets de montage

[19]De Vinci, Léonard, *Les Carnets de Léonard de Vinci,* Paris, Gallimard, 1942, p.259-260.
[20] Gombrich, Ernst, *L'art et l'illusion, psychologie de la représentation,* Paris, Gallimard, 1996, p.351.

(comme des particules en suspension) peuvent rappeler les chambres à gaz et les fumées des fours crématoires. Ce flou, ce halo qui persiste représente manifestement l'aura morbide qui provient du mal que le nazisme a entretenu durant la seconde guerre mondiale. Ces expérimentations visuelles permettent de créer un malaise, un dérangement visuel.
L'aura morbide est un phénomène de l'inquiétante étrangeté, elle nous renvoie à l'indiscernabilité propre au cinéma de poésie. En plongeant dans le quotidien trivial des personnages malades, nous faisons face à un phénomène étrange qui nous renvoie autant au présent du personnage qu'à la mémoire de l'Histoire : la survivance de l'atrocité des actes commis. *Moloch* est hanté par des images de brumes qui entourent le « Nid d'aigle », résidence provinciale du Parti Nazi, en faisant du lieu un endroit coupé de l'Histoire et du reste du monde, invisible et inquiétant.

Durant la séquence de la promenade bucolique des nazis, on peut remarquer la mise en scène littérale de l'aura du mal. Un plan général présente d'abord un paysage verdoyant, à l'entrée dans le plan des nazis, le premier plan prend une teinte rougeâtre, la terre semble brûler et l'herbe s'assécher, on aperçoit des cratères qui ressemblent à des croûtes de sang séché, tandis que l'arrière-plan demeure idyllique (Fig. 3). L'avancée des nazis contamine le paysage : on peut voir une auréole rougeâtre qui les enveloppe se déplacer en même temps qu'eux tandis que l'on entend résonner le rire presque diabolique de la femme de Goebbels.

D'autre part, le premier plan de *Taurus* présente le palais de Lénine ou Maison de Gorki dans la campagne Russe, pris dans les brumes et sous d'épais nuages (Fig 4). Dans les scènes suivantes en intérieur, Sokourov travaille l'image avec un filtre flou qui fait de chaque source de lumière un halo vaporeux, source d'inquiétante étrangeté et d'indétermination qui exprime la paranoïa de Lénine et son manque de discernement. Cela peut renvoyer à la notion stratégique de « brouillard de guerre », théorisée par Carl Von Clausewitz. Le brouillard de guerre définit le flou des informations stratégiques militaires, bien sûr, cela peut aussi se développer dans des théories politiques et historiques.

Ce terme correspond à la dose d'incertitude ressentie par les protagonistes concernant ses propres capacités ainsi que les capacités adverses. Comme l'affirme Carl Von Clausewitz : « La grande incertitude liée au manque d'informations en période de guerre est d'une difficulté particulière parce que toutes les actions doivent dans une certaine mesure être planifiées avec une légère zone d'ombre qui (…) comme l'effet d'un brouillard ou d'un clair de lune, donne aux choses des dimensions exagérées ou non naturelles.[21] »

[21] Von Clausewitz, Carl, *De la théorie de la guerre,* Paris, Editions de Minuit, 1955, livre 2, chapitre 2, paragraphe 24.

En effet, la paranoia de Lénine est soulevée par un manque réel d'informations concernant le quartier général du Parti, donc il est complètement coupé. On lui refuse le droit à l'information en le privant de téléphone et de journaux. Ainsi, il est incapable de mesurer l'ampleur des mensonges de Staline et de sa volonté de l'écarter du pouvoir. De ce cadre, il devient même compliqué pour Lénine d'identifier ses véritables ennemis, qui sont parfois très proches de lui, comme par exemple son médecin, qui ne semble attendre qu'une seule chose : pouvoir disséquer et analyser son cerveau une fois qu'il sera mort.

2) Le halo esthétique ou les spectres de l'image

En regard des procédés employés par Sokourov pour créer des images complexes aux sens multiples grâce au cinéma de poésie et à la pratique du sfumato, il est intéressant de convoquer les recherches de Sylive Rollet à propos du spectre de l'image et du halo comme notion esthétique :
« Il faut donner tout son sens au mot image, en déployer tout le spectre. La « surface » de l'image a, en effet, chez Sokourov, la sensibilité d'une membrane tendue sur une caisse de résonance, capable de réverbérer les sons du monde.
L'image-peau devient l'écran où se projettent l'ombre des voix – incantations ou murmures –, le souffle du vent, le grondement du tonnerre et le ressac de la mer, ces fantômes qui hantent toute l'œuvre du cinéaste. Tantôt la rumeur du monde forme ainsi comme un halo autour de l'image visuelle, tantôt l'image propage, dans le visible, les ondes sonores de la musique qui lui a donné naissance.[22] »
Chez Sokourov, l'image a une valeur transcendantale, la représentation est issue d'une conscience ou d'un inconscient qui redouble l'objectivité de l'image enregistrée.
C'est pourquoi il est intéressant de parler de halo, qui crée une aura autour des éléments diégétiques de l'image (leur sens polyphonique dû au cinéma de poésie) et autour de l'image elle-même qui vient assumer la surface apparente de ce qui est caché. Le terme de halo peut être employé au sens visuel comme au sens auditif, car ce sont toutes les possibilités esthétiques du cinéma qui sont mises à contribution dans ce phénomène de l'image. Et, qu'on ne l'oublie pas, surtout chez Sokourov, les images peuvent être des audio-visions, elles sont parfois des images acoustiques[23], en reprenant le vocabulaire de Michel Chion.

[22] Rollet, Sylvie, *Le spectre des images,* dans « *Alexandre Sokourov* », CinémAction, n° 133, Paris, Corlet, 2009, p.66.
[23] Chion, Michel, *L'audio-vision,* Paris, Armand Colin, 2017

La conscience organisatrice de l'image peut venir autant du créateur que de l'instance diégétique du personnage à travers lequel on voit le monde. En fait, la notion de halo peut représenter l'aspect transcendantal du cinéma de poésie, car il permet d'englober à la fois la surface visible de l'image et la conscience organisatrice qui détermine l'être au monde du personnage dans l'image. Tout doit être « imaginé », l'image comme le son doivent nous offrir cette possibilité permanente de s'imaginer. Ce qui se cache derrière les brumes et les halos, c'est ce que l'on ne peut pas voir, ce que l'on « imagine ». Imaginer prend alors son sens de mettre des images où il n'y en a pas ou de construire une image à partir d'une « image de base ».

« L'expression de « spectre » de l'image doit toutefois s'entendre d'abord au sens premier, archaïque, de l'eidôlon pré-platonicien. Qu'elle soit eikôn, c'est-à-dire copie fidèle, ou phantasma, simulacre destiné à produire un effet de trompe-l'œil, l'image n'a, en effet, chez Platon, d'autre réalité que la similitude. Pur paraître, elle définit l'espace du fictif et de l'illusoire. Il en va tout autrement avec l'eidôlon archaïque. Image du rêve (oneiros), apparition (phasma), ombre (skia) ou fantôme d'un défunt (psuchê), ces diverses catégories du double ne relèvent pas de la représentation, de l'apparence, mais de l'apparition réelle. L'eidôlon est donc tout autre chose que ce que nous entendons généralement par « image ».
Ni imitation, ni illusion, « l'apparition » manifeste la présence sensible d'une réalité qui pourtant nous échappe. Or, c'est précisément ce double aspect de présence et de spectralité qui affecte les images des films de Sokourov, parce qu'elles semblent surgir de l'au-delà, venir à nous d'une nuit profonde.[24] »
La grande cohérence créée par Sokourov grâce à l'utilisation des outils esthétiques du halo nous permet d'être pris entièrement, comme embrumés, dans un paysage mental de rêve. C'est là que l'imagination prend encore une fois tout son sens : le rêve brumeux est à la fois le spectre de notre conscience, et celle de tous les personnages que nous endossons. Puisque grâce au cinéma de poésie, il est possible d'endosser la vision du monde d'un autre que soi :
« C'est pourquoi, sans doute, nous sommes moins les spectateurs des images d'un film que regardées par elles, comme les images du rêve regardent le rêveur. La puissance des images, leur inquiétante étrangeté, vient d'abord de ce qu'elles semblent naître sous nos yeux d'un temps qui nous a précédés, un temps proprement inimaginable. Si l'apparition des images nous subjugue, c'est que la fascination, comme le note Maurice Blanchot, est « fondamentalement liée à la présence neutre, impersonnelle, le On indéterminé, l'immense Quelqu'un sans figure.[2526] »

[24] Rollet, Sylvie, *Le spectre des images,* dans « *Alexandre Sokourov* », CinémAction, n° 133, Paris, Corlet, 2009, p.67.
[25] *Ibid, p.67*
[26] Blanchot, Maurice, *L'espace littéraire, Paris, Gallimard, 1988, p.27*

Chez Sokourov, on ne sait jamais tellement quel observateur on est. Les images semblent suspendues à un regard, dont on ne peut identifier clairement l'identité. Nous sommes donc pris dans un phénomène d'indétermination guidé par une adhérence au regard qui nous est donné et une distanciation à ce regard par la convocation de notre propre imagination.

Le spectateur est habité par les images, absorbé dans un regard qui est suspendu, et à la fois maintenu dans une distance d'observation. Le spectateur est sans cesse balloté entre un regard détaché et un regard attaché. Les images sont donc des images suspendues, suspendues à un regard ou plutôt à des regards qui s'enchaînent et s'emboîtent les uns dans les autres à la manière de poupées russes.
C'est le cas, par exemple, dans les séquences d'entrée de chacun des trois films. Nous sommes plongés dans un regard, et comme embarqués avec lui dans son exploration des lieux et des faits et gestes des personnages. Comme un personnage invisible, un spectre, nous nous enfonçons dans le récit, et cherchons « à travers » ou plutôt « dans » des images, des signes pouvant révéler et dévoiler l'identité de cette instance observatrice dont on redouble le regard.

C) Signes de l'inquiétante étrangeté

1) Une inquiétante étrangeté : le sentiment d'observation

Taurus est irrigué par des signes de l'inquiétante étrangeté. Plusieurs motifs concourent à cet effet ; L'architecture de la Maison de Gorki comporte une multitude de portes et un grand nombre de personnages secondaires et de silhouettes anonymes se frayent un passage dans les lieux. Il y a sans cesse des personnes en mouvement autour de Lénine, des portes qui s'ouvrent et qui se ferment.
Pour Lénine qui est à l'antichambre de la mort, les portes sont le signe tangible et quotidien d'une mort certaine, ainsi il répète à plusieurs reprises que les portes ouvertes le terrifient, comme si elles allaient l'engloutir dans l'au-delà. Un second motif plus littéralement inquiétant fait son apparition plusieurs fois durant le film : celui de la croix.
D'abord, le médecin donne un exercice de mathématiques à Lénine : il doit faire une multiplication. Très vite, le signe de la multiplication change de sens pour se transformer en addition et prendre la

forme d'une croix. Ensuite, la croix revient sous la forme d'un arbre mort qui barre la route de la voiture de Lénine lors de sa sortie dans la campagne. Celui-ci semble s'identifier à l'arbre mort qu'il fixe longuement comme s'il cristallisait sa peur de disparaître. Le symbolisme de la croix lui rappelle sans cesse la mort prochaine à laquelle il se refuse.

On peut trouver dans les trois films un dispositif qui fait place à la pulsion scopique : des cadrages récurrents qui nous mettent dans la position d'observer les hommes politiques depuis un encadrement de porte. Cela permet d'invoquer un sentiment de malaise et d'inquiétante étrangeté.
On assiste à un grand nombre de plans d'insert montrant un personnage qui observe une scène de la vie privée des hommes politiques depuis un espace dissimulé. C'est le cas de Martin dans *Moloch*, et de plusieurs personnages secondaires dans *Le Soleil* et *Taurus.*

Moloch met en scène un petit groupe d'hommes de pouvoir constamment surveillés par des soldats. Le début du film nous plonge dans le regard embusqué des soldats SS à travers le viseur de leurs jumelles. Le spectateur est mis en situation de voyeurisme car il est placé du côté du point de vue des hommes qui observent secrètement les gymnastiques d'Eva Braun.
Le film s'ouvre sur un entrebâillement de porte, donnant sur l'extérieur des coursives du château dans lequel le parti Nazi a élu résidence. La première vision est celle d'une femme nue, de dos, s'avançant vers l'extérieur. L'intérieur est baigné dans l'ombre, alors que l'extérieur bénéficie d'une lumière blanchâtre, celle des matins brumeux dans les montagnes allemandes. Dès le début, la caméra occupe une place d'observateur qui semble épier discrètement les faits et gestes de la femme. Comme si cette dernière se prêtait à ce jeu de voyeurisme, elle ondule avec grâce, minaude, s'étire dans des gestes de gymnaste. Toute en souplesse, celle-ci se lance dans des étirements gracieux et des sauts de danseuse classique. Puis, apparemment lassée, elle se jette en arrière sur un fauteuil et s'étend dans une pause lascive.
Après une courte pause, elle repart de plus belle dans sa séance d'étirements. On ne s'y trompera pas, cette femme blonde sportive ressemble à s'y méprendre à l'idéal arien. Pourtant, on ne sait pas encore qu'elle n'est autre que la compagne d'Hitler, Eva Braun. Sa déambulation l'amène sur les bords des remparts, et grâce à un angle de vue savamment pensé, sa silhouette en contrejour se détache dans le vide, si bien que l'on croirait un ange observant les hommes depuis une forteresse dissimulée derrière les nuages (Fig.5). Par amour du risque, elle se penche au-dessus du vide. Un contrechamp vient nous surprendre de manière très vive : un précipice, les flancs de montagnes abruptes entourant la forteresse en partie caché par les nuages. L'image est anamorphosée de telle sorte qu'une impression de vertige nous saisit immédiatement. Au même moment, un son de tonnerre retentit, signalant la fin de

ces jeux innocents. La femme, surprise par cette vision, se recule brusquement, mais loin de se laisser impressionner par ce signe inquiétant, retourne à ses occupations légères.
Soudain, le régime d'image change : nous observons toujours Eva Braun, mais cette fois-ci à travers des jumelles et sous un angle nouveau. C'est la première fois qu'elle nous fait face, et elle fait un grand signe avec ses bras pour nous saluer puis après s'être donné une tape sur les fesses en narguant celui qui l'observe (et par la même occasion le spectateur) elle disparaît.
On découvre ensuite l'observateur à jumelles, dissimulé sur une colline en face de la forteresse. C'est un soldat, il fait sans doute partie de la garde rapprochée d'Hitler, mais rien n'est sûr, et il se pourrait aussi bien que ce soit un espion ou un ennemi.

Cette séquence d'ouverture nous plonge directement dans un univers étrange et malaisant, dans lequel le danger et le jeu se côtoient, où l'apparence d'innocence peut dissimuler des ambitions bien plus sombres qu'il n'y paraît. Les jeux de focalisation nous placent sans cesse dans une position d'observateur dissimulé, faisant pourtant partie d'un jeu complice avec la femme qui semble savoir à tout moment qu'elle est observée.
Ce dispositif employant différents régimes d'image permet de faire passer l'idée que dans cet olympe, personne n'est totalement libre de ses mouvements. Chacun est en effet surveillé, et il n'existe aucune place qui soit sûre puisque celui qui croit pouvoir observer sans se faire voir (grâce aux jumelles) finit quand même par être repéré.
C'est ainsi que le spectateur, redoublant le regard voyeur du soldat aux jumelles, se retrouve tout à coup saisi par le regard-caméra et le salut glaçant d'Eva Braun. Cette forme cinématographique de l'observateur observé rappelle l'univers du rêve, ou plutôt celui du cauchemar, dans lequel les focalisations sont brouillées et les entités ambigües. Cela nous renvoie aussi à la paranoïa du régime Nazi, qui au sein même du parti faisait surveiller ses propres membres. Ce régime de surveillance est aussi présent dans *Taurus*, où la crainte de la trahison envahit le Parti Communiste.

Tout le monde semble surveiller les hommes de pouvoir, tous veulent les voir en chair et en os. Dans *Taurus*, il y a une fascination morbide des médecins qui espèrent pouvoir disséquer Lénine après sa mort. Son corps est montré dénudé, sa peau, sa chair, semblent tuméfiées comme par les coups de l'Histoire. Cette nécrose est rendue visible par le biais de sa subjectivité dans un plan du début du film : Lénine est en amorce de ce plan, déformé par la lentille de l'objectif, et les deux médecins au second plan sont à la fois rendus flous par une absence de profondeur de champ qui représente l’impossibilité de projeter un avenir politique pour Lénine et une pénombre qui montre la supposée noirceur des intentions des médecins envers lui.

La menace qui innerve *Le Soleil* est toute autre, loin d'une apparition métaphorique, elle prend la forme matérielle des américains qui sont perçus par Hiro-Hito comme des êtres à la fois étrangers et étranges.

Un travail sur le son nous plonge dans les oreilles de Hiro-Hito, les voix américaines sonnent profondément étrangères et grossières, le volume des bruits qu'ils produisent est augmenté et vient perturber le silence traditionnel et son coté cérémoniel. Le son amplifié des moteurs des Jeeps de l'armée, celui des avions et des voix américaines semblent violents, ils sont perçus comme dangereux et destructeurs malgré eux dans leur maladresse. Freud a mis en avant comme cas privilégié la situation où l'on « doute qu'un être apparemment vivant ait une âme, ou bien à l'inverse, si un objet non vivant n'aurait pas par hasard une âme[27] » ; et il se réfère à ce propos à l'impression que produisent des personnages de cire, des poupées artificielles et des automates.

Il met sur le même plan l'étrangement inquiétant provoqué par la crise épileptique ou les manifestations de la folie, parce qu'elles éveillent chez leur spectateur les pressentiments de processus automatiques — mécaniques —, qui se cachent peut-être derrière l'image habituelle que nous nous faisons d'un être animé.

2) Le grotesque : une forme satirique de l'inquiétante étrangeté

A travers leurs attitudes et les émanations de leurs corps, les personnages principaux des trois films prennent une dimension grotesque et effrayante. Ils sont parfois à la limite de la déshumanisation tant ils sont présentés comme étranges et étrangers.

Le Soleil présente un cas d'inquiétante étrangeté dans la personne de l'empereur. Par ses nombreux tics et mimiques, il semble machinal et prend des allures d'automate. Moloch nous montre des nazis fascinés par la poésie entourant la mort ainsi que les instincts les plus bas de la nature humaine. L'humour morbide qui s'en dégage peut renvoyer à l'ironie grotesque. Il est par ailleurs assez évident que le grotesque s'infiltre dans la mise en scène et l'esthétique de ces films.

Baudelaire décrit une forme moderne de grotesque, un grotesque si se signale à prime abord par ses caractères excessifs et spectaculaires, ainsi que « son mauvais goût délectable ». En cherchant à cerner une définition du grotesque, Baudelaire se retrouve confronté à une notion fuyante qui résiste

[27] Freud, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1986, p. 224

à toute tentative de définition, car il se joue des frontières et des étiquettes. On peut donc dire que le grotesque est basé sur une ambigüité qui fait de lui un phénomène problématique oscillant entre le comique et l'inquiétant, entre rire et malaise[28].

Le grotesque permet un choc esthétique qui réorganise notre perception du monde. L'ambivalence du grotesque nous permet de mieux accepter l'étrangeté ou la gravité du sujet, mais il offre aussi un regard critique grâce à la mise à distance qu'il peut opérer par le choc esthétique. C'est le vertige dans son sens paradoxal, qui correspond à la fois à une attirance morbide tournée vers le vide, doublée par la peur de ce même sentiment, créant un vif mouvement de recul. C'est pourquoi le grotesque, par ces aspects, peut avoir quelque chose de fascinant.

Le grotesque a plusieurs versants : ici, il est marqué par la présence de l'angoisse et de l'étrangeté, qui donnent au monde une couleur fantastique et inquiétante. Sokourov s'inscrit dans une veine sombre et romantique du grotesque, qui est une vision moderne du genre.

Le travail du grotesque est particulièrement bien mis en œuvre dans *Moloch*. Au sein d'une iconographie romantique, Sokourov explore les signes de l'inquiétante étrangeté à travers le filtre du grotesque. En effet, romantisme et grotesque sont historiquement reliés. Dès la séquence introductive, *Moloch* nous plonge dans un univers romantique grotesque, qui nous relie directement à une sensation de vertige.

Alors qu'Eva Braun se tortille dans des gestes absurdes mais gracieux de gymnastique, elle se penche vers le vide du haut des remparts du château. Un plan incisif vient nous happer, nous montrant le profond ravin en contrebas de la montagne. La distorsion visuelle de l'image rattache cette vision à une esthétique du grotesque, de l'exagération et de la déformation des choses. Dès le début, les sentiments d'attirance et de recul procurés par ce plan placent le film sous le signe du grotesque.

Le choc lié à la notion de vertige permet une métamorphose du monde qui devient observable « par le dessous ». C'est pourquoi le grotesque est souvent subversif : il permet d'inverser l'ordre du monde et l'ordre des représentations. Il n'est pas seulement un outil esthétique, il peut être aussi un instrument politique. Selon M. Bakhtine, grâce au rire, le grotesque est relié au corps : « Le trait marquant du réalisme grotesque est le rabaissement, c'est-à-dire le transfert de tout ce qui est élevé, spirituel, idéal et abstrait sur le plan matériel et corporel.[29] »

[28] Baudelaire, Charles, *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques,* Œuvres complètes, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976

[29] Bakhtine, Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, p.471

Par la suite, lorsque Hitler s'avance sur une pointe rocheuse pour surplomber la vallée, il vient se placer au centre d'un tableau d'iconologie purement romantique. Pourtant, un effet de grotesque vient teinter ce tableau d'une sombre et inquiétante étrangeté. En effet, grâce à une utilisation sonore de bourdonnements de mouches, Hitler nous paraît hanté par des charognes. Cela peut renvoyer à la fois aux conditions atroces de mort dans les camps nazis, comme si cette idée le suivait partout et qu'il ne pouvait se débarrasser du « sang qu'il a sur les mains ». Mais cela peut aussi renvoyer à une idée de la pourriture morale et intellectuelle, ainsi qu'à la fascination morbide d'Hitler pour tout ce qui a trait aux déliquescences du corps.

Pour la veine romantique donc il est question ici, Hoffmann apparaît comme le chef de file du grotesque fantastique, son instigateur selon Kayser[30]. Le grotesque laisse derrière lui une impression d'inquiétante étrangeté. C'est comme si le monde que l'on connaît disparaissait, comme si nous n'avions plus de repères, et que le sol semblait se dérober sous nos pieds, ouvrant cette ineffable sensation de vertige. L'incroyable devient possible, tout est retournement et hybridation : c'est le lieu des transformations, du monstrueux, en somme de l'inhumain. Le glissement progressif du réel vers une aliénation provoque une expérience du chaos, de la peur et du vertige. Selon Kayser encore, le jeu perd rapidement de son insouciance pour devenir inquiétant. Kayser s'est beaucoup penché sur le processus d'aliénation : « L'harmonie entre la conscience et la réalité est rompue, pour faire place à un monde d'incohérence. C'est à peu près le processus que décrit Freud analysant, à propos de L'Homme au sable de Hoffmann, la progressive invasion de l'inquiétante étrangeté.[31] »

Dominique IEHL, Le Grotesque, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1997,

Dans *Moloch* et dans *Taurus*, Sokourov semble clairement faire référence à un sous-genre du grotesque bien connu en russie : le stiob.
« Le stiob est une forme d'ironie spécifiquement russe qui, en proposant une sur-identification parodique avec sa cible, rend impossible toute distinction claire entre la réalité de la vérité et le rire moqueur et grotesque.[32] »
Le stiob est une parodie amère et transgressive de l'objet choisi dans son état de décadence, en outre ici les hommes de pouvoir et la relation intime à ce pouvoir. Sokourov emploie les procédés du stiob. Le stiob, comme le grotesque dont il est une facette subversive, a une nature ambivalente qui le place parmi les procédés poétiques de l'indétermination. Le stiob brouille les frontières entre réalité et

[30] Kayser, Wolfgang Johannes, *The Grotesque in Art and Literature*, traduit par Ulrich WEISSTEIN, New York, Columbia University Press, 1981
[31] Iehl, Dominique, *Le Grotesque*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1997, p.48.
[32] Ioffe Denis, *Le cinéma pathographique d'Evgueni Youfit : l'humour du stiob carnavalesque et au-delà,* dans, Cinéma russe contemporain, (r)évolutions (Dir) Zvonkine Eugénie, Paris, Septentrion, 2017, p. 128.

illusion.

L'ironie du stiob passe par le rire collectif et totalitaire. Dans *Moloch*, ce sont les rires et les ricanements qui prennent en charge le sentiment d'angoisse grâce à une amplification des sons. L'humour noir des nazis résonne comme une symphonie grotesque de rires. « L'humour serait donc, en partie du moins, l'envers de l'inquiétante étrangeté et de l'horreur ; une défense contre celles-ci. L'humour et l'inquiétante étrangeté : les deux faces d'une même médaille. En effet, de quoi rit-on en général, sinon de ce qui fait peur : les puissants, les étrangers, le sexe, l'absurde, la mort — bref, l'Autre en général.[33] »

Selon Slavoj Zizeck, « la tentative d'associer le rire à sa puissance de conjuration antitotalitaire peut prêter à confusion : dans les sociétés contemporaines démocratiques ou totalitaires, la distance cynique, le rire et l'ironie font pour ainsi dire partie du jeu.[34] »

Ainsi, le rire peut se révéler comme un instrument de coercition totalitaire. C'est clairement le cas dans *Moloch*, lorsque tout l'entourage d'Hitler s'esclaffe à son moindre trait d'esprit, sans sembler voir la profonde immoralité qui se cache derrière. Le rire, qui est sensé rassembler, peut parfois être mis au service de causes politiques ou d'idéologies qui cachent bien leur jeu. Ici, le rire grotesque prend des allures profondément inquiétantes.

Avec le stiob, on peut parler de « nécroréalisme », un style inventé par Evgueni Youfit. « Les films de Youfit mettent en scène une réalité fantasmatique peuplée de créatures anthropomorphes, à demi-mortes et comme égarées, propageant une nouvelle pratique d'absurde métaphysique.[35] »

On pourrait apparenter Taurus et Moloch à des représentations nécroréalistes des grandes figures historiques du XXème siècle. Le caractère morbide de leurs apparitions ainsi que l'aura de mort qui les entoure tout au long des deux films amènent une subversion de l'idée même du pouvoir qui rendrait malade et de la maladie qui aliènerait le pouvoir.

[33] Sirois-Trahan, Jean-Pierre, *Cinémas Volume 18*, Numéro 2–3, printemps, 2008, p. 193–214

[34] Zizceck, Slavoj, *The sublime object of ideology,* Londres, Verso, 1988, p.78.

[35] Ioffe Denis, *Le cinéma pathographique d'Evgueni Youfit : l'humour du stiob carnavalesque et au-delà,* dans, Cinéma russe contemporain, (r)évolutions (Dir) Zvonkine Eugénie, Paris, Septentrion, 2017, p. 129.

D) Mythologie personnelle et névrose du pouvoir

1) Égocentrisme historique : les projections paranoïaques

Les trois films cherchent davantage à saisir les personnages dans un cours laps de temps qu'à les présenter sur une longueur historique. Ce choix narratif traduit le caractère non-événementiel du quotidien de trois autorités présentées.
Néanmoins les questions de leur prise de positions politique et de leurs rôles historique – la question philosophique de la responsabilité - sont continuellement représentées. En effet les trois despotes cherchent sans cesse les signes de la grande Histoire dans leur quotidien, probablement tourmentés par des remords ou troublés par leur folie et l'égocentrisme du pouvoir. Mis à l'écart de l'Histoire, les protagonistes se rattachent viscéralement à celle-ci. Ils contribuent eux-mêmes à s'octroyer une aura historique, à s'enfermer dans l'Histoire même si celle-ci se joue par-devers eux.
On assiste alors à la création d'un personnage historique par lui-même et par l'Histoire. De par la nature double du cinéma de poésie, les éléments de la matière filmique ainsi que les moyens techniques du cinéma rattachent le personnage historique à l'Histoire. D'autre part ce sont eux-mêmes, à travers leur névrose et leur subjectivité, qui rattachent des éléments de leur environnement, de leur histoire personnelle à l'Histoire politique.

Par leur égocentrisme, les personnages projettent autour d'eux des signes rattachés à la paranoïa politique. Si les débuts de l'ère stalinienne (la grande paranoïa) coïncident avec *Taurus*, ils trouvent un écho dans l'attitude paranoïaque de Lénine qui semble s'imaginer un complot le visant. L'agitation permanente du personnel du parti et de sa garde rapprochée parmi laquelle se trouvent plusieurs membres de sa famille, le met en état de nervosité profonde.
L'agitation inutile crée un véritable capharnaüm qui le persuade que chaque action des autres a pour but caché de le rapprocher un peu plus de la mort. Beaucoup de gens observent Lénine par des portes entrebâillées (Fig.6), il n'est jamais vraiment seul mais cela ne passe pas pour un réconfort. Même l'exercice de mathématiques prescrit par le médecin paraît sadique : les chiffres qu'il doit multiplier entre eux correspondent aux grandes dates historiques liées à sa vie politique. 17X22 rappelle la Révolution Bolchévique de 1917 et la prise du pouvoir par Lénine en 1922, il va d'ailleurs en faire une obsession. De la même manière, lorsque son intendant lui coupe les ongles, celui-ci raconte à Lénine une histoire qu'il a vécue. Il rapporte qu'un de ses patients avait un ongle planté dans la tête. Au même moment, Lénine interroge sa femme sur les châtiments corporels infligés durant les révoltes

paysannes de 1831, ce à quoi elle répond que les coups de fouet étaient infligés en forme de croix – une ironie du sort qui renvoie à l'inquiétante étrangeté et à la symbolique de la croix.

La névrose hypocondriaque d'Hitler le pousse à percevoir son propre corps dans toute sa monstruosité. Obsédé par les dysfonctionnements de son corps, il est obnubilé par les excréments et sue tellement que son uniforme déteint sur ses sous-vêtements. La proximité des thèmes Kafkaïens renvoie à la transformation du corps humain en un corps grotesque de bête, comme dans la métamorphose. La transformation touche aussi les proches d'Hitler : Martin se met à monter les escaliers en imitant une bête, dans le prolongement des transformations animales. D'autre part, le château dans lequel il est retranché rappelle celui de Kafka dans Le Château, présentant de la même manière un espace de contrôle et d'oppression.

2) Le spectacle dans l'Histoire : mythification de la figure historique

La création d'une figure historique passe avant tout par sa mise en scène et sa médiatisation. La médiatisation implique la mise en place d'un dispositif de distanciation entre le sujet et sa représentation. Dans *Taurus* et dans *Le Soleil*, les séances de photographie permettent d'analyser les jeux de mise en scène du personnage historique. Alors que dans *Taurus* le photographe attend que Staline soit arrivé pour prendre en photo les deux hommes, refusant de prendre Lénine seul, Hiro-Hito est attendu comme une vedette par les journalistes américains (Fig. 7).

Plus encore qu'une simple médiatisation, les figures historiques rayonnent d'une aura mythique. Hiro-Hito est dès le début du film présenté comme un être à part, qui ne semble pas partager la même temporalité que les humains. La présence d'horloges à l'image et par le son des instants qui passent dénotent un rythme vital différent du commun des mortels. De plus, chacune de ses actions est reportée à un emploi du temps qui mécanise la vie de l'empereur. Celui-ci paraît proche d'un automate monté sur des mécanismes. La rythmique intime qui lui est propre est imposée à l'image par des gros-plans sur son visage et sur les tics de sa bouche.

L'homme, dépeint comme un demi-dieu, se voit auréolé par un protocole strict qui impose un rythme particulier aux mouvements des personnages qui l'entourent. Une grande hiérarchisation du personnel est mise en place, tous les ministres et les membres de son personnel semblent craindre quelque chose, ils agissent à travers un protocole tremblant, et même lorsqu'ils apportent sa nourriture à l'empereur, cela prend la forme d'une offrande. L'empereur lui-même se met en scène : par pudeur, la première évocation de la question de la capitulation se fait au moment où il est dissimulé derrière un paravent (Fig. 8).

Plus tard, l'empereur annonce à son personnel que son « corps ne se distingue aucunement des corps ordinaires », en disant cela, il retire sa blouse de scientifique et retrouve son costume militaire. Dans cette scène, sa silhouette est le point central de l'image, ainsi il retrouve sa figure d'autorité grâce à la mise en scène de sa figure historique.

Dans *Moloch*, le Nid d'aigle est comparé à un Olympe à travers une métaphore filée : il est tantôt présenté comme un lieu aérien grâce à son architecture verticale, les bruits du vent et les mouvements gracieux et aériens de gymnastique exécutés par Eva Braun, tantôt les montagnes sur lesquelles il est bâtit paraissent sombres et inquiétantes comme un précipice qui mènerait aux enfers.
La tentation du manichéisme est mise en doute par l'alternance de ces deux modes de représentation du Nid d'aigle. Le titre du film va aussi dans ce sens : il ancre l'histoire d'Hitler dans une reprise mythologique des premières religions, le culte de Moloch devait apporter la paix en échange de sacrifices d'enfants à des divinités sous-terraines. Au milieu du film, Hitler rencontre un prêtre, leur échange est filmé par des champs-contre-champs alors que les deux hommes sont assis côte à côte sur le même banc. Cela montre qu'Hitler se place dans une confrontation et se fait juge de la religion des hommes. En quelque sorte, il se prend pour l'égal de Dieu.

De la même manière, *Taurus* replace l'existence de Lénine dans une tradition des grands hommes historiques. Au cours d'un repas, dans un moment de démence, Lénine détruit tout ce qui se trouve sur la table tandis que tout le monde s'agite autour de lui pour le calmer, certains lui lancent serviettes et nappe de table dessus, qui, sur son épaule, font comme la toge d'un empereur (Fig.9). On voit se rejouer la scène historique du meurtre de Jules César par ses proches, Lénine est comparé à César dans cette scène, il tombe, englouti par les chahuts de son propre personnel.

Cependant, un second personnage auréolé de pouvoir fait son apparition aux trois-quarts du film et vient prendre la place de Lénine au centre de l'intrigue politique.
A l'arrivée de la voiture de Staline dans le parc du palais, la caméra suit un travelling latéral en arc de cercle depuis l'orée du bois qui entoure la maison. Les troncs d'arbres se détachent en contre-jour au premier plan de l'image sous la forme de silhouettes noires, tandis que dans le fond de l'image, les colonnes blanches du palais forment en contrepoint leur négatif. Les arbres et les colonnes symbolisent ici le pouvoir, dans une métaphore qui est filée tout au long du film, donc il est certain que la personne qui arrive est un homme de pouvoir.
L'arc de cercle formé par la caméra place au centre la voiture de Staline, autour de laquelle tout un petit monde de domestiques et de soldats gravitent. Staline est donc placé au centre de l'intérêt, alors qu'on ne l'a pas encore vu. Cela pose dès le départ une notion de suspense. Depuis le début du film,

le spectateur ainsi que Lénine et toute sa suite attendent impatiemment l'arrivée de Staline. Sokourov repousse le moment où tous pourront enfin le voir et découvrir l'homme en chair et en os. Staline lui-même se joue de l'attente de ceux qui l'entourent : lorsqu'il descend enfin de sa voiture, il s'amuse à apparaître et disparaître derrière la carrosserie de celle-ci. Un amoncellement de soldats et de domestiques se crée autour de la voiture. S'ensuit une véritable salve de plans d'observation resserrés sur des membres du personnel de la maison, qui l'observent de loi, dissimulés, de peur de croiser le regard de l'éminent secrétaire général du Parti.

Un jeune photographe fébrilement le moment adéquat pour prendre en photo Staline à son arrivée, mais ce dernier se joue de lui en s'amusant à s'avancer et reculer devant son appareil. Le photographe perd complètement ses moyens devant l'imposante silhouette vêtue de blanc, il recule lui aussi. Staline se donne des airs de personnage insondable, il en devient terrifiant tout autant que fascinant pour tous ceux qui l'entourent. Résultat : la photographie historique qui aurait dû être prise ne l'a pas été, personne n'a été capable de figer cet instant de la dernière rencontre entre Lénine et Staline. La séance de photographie, qui n'en n'est pas tout à fait une, est alors posée sous le signe de l'inquiétude. Ainsi, la mise en scène se joue sur plusieurs niveaux. Staline lui-même, à l'intérieur du récit, semble apprécier se mettre en scène en impressionnant tout le monde. Même sa tenue vestimentaire fait plus penser à celle d'un mafieux qu'à celle d'un général.

II) Figures cinématographiques et esthétiques du détachement

A) Figure de l'enfermement et anti-figure du détachement

1) D'un regard attaché à un regard détaché

La figure du détachement traverse les trois films de Sokourov. Qu'elle soit engagée par des procédés filmiques ou pro-filmiques, elle participe activement à la poésie ainsi qu'à la critique du pouvoir politique au sein des films.
La figure du détachement a pour origine la localisation dans laquelle se retrouve chaque autorité. Elles sont séparées géographiquement voire physiquement de l'événement historique. Hitler en congé dans l'altitude de son château de Berchtesgaden avec ses proches, Lénine isolé du pouvoir à la campagne dans la résidence de Gorki et Hiro-Hito, divinité cachée dans son bunker, dans un « nulle part de l'Histoire ».

Fondamentalement, si la figure du détachement surgit à de nombreuses reprises, c'est qu'il préexiste un attachement. Ici l'attachement a une valeur affective d'enfermement pour les trois protagonistes. En effet tour à tour enfermés dans le quotidien, la névrose ou le pouvoir politique, ils en sont affectés et le film en est lui-même contaminé. C'est alors que le film, par différents procédés représente les réactions des personnages face à cet enfermement.
Ainsi par l'existence de lieux clos, il subsiste la tentation de l'échappement. L'échappement n'est jamais absolu car il y règne toujours la tension du dedans et du dehors, la contamination du quotidien (non-événementiel) par la névrose, l'attachement de la névrose dans l'onirisme (l'échappement de la réalité quotidienne est souvent imprégné par les remords du pouvoir ou la névrose), à l'inverse le détachement de la folie s'exalte par moments dans une remise en question du discours historique du pouvoir comme des moments de clairvoyance, et la pratique de la mise à l'écart politique procède par des phénomènes esthétiques qui y sont rattachés.
Ainsi le détachement des personnages n'est pas une rupture absolue entre leurs affects mais vise plutôt à dévoiler et révéler les liens qui régissent ces affects. Le détachement en réaction à un état d'enfermement renvoie systématiquement à un nouvel état d'enfermement. Il y a toujours une survivance, une contamination par un signe, qui replonge le personnage dans un nouvel état d'enfermement.

Les séquences d'ouverture de ces films nous permettent de comprendre les procédés qui sont à l'œuvre dans les perpétuels allers-retours entre enfermement et détachement au sein de l'œuvre polyphonique de Sokourov. On peut en effet parler d'enfermement concernant les séquences introductives de chacun de ces films dans le sens où tous les éléments cinématographiques sont mis en œuvre pour faire ressentir au spectateur des impressions sensationnelles. Le spectateur est tout de suite happé par la fiction, dans un effet de corps-à-corps avec les personnages et avec la matière même de l'image. Il y a un engendrement sensationnel du spectateur, associé à une problématique de constitution de la surface visible de l'image. Chaque film s'ouvre sur des images rendues mystérieuses par la présence de brumes et de halos. Cela permet de mettre en place une poétique de l'indétermination qui provient de ces enchaînements esthétiques, de cette tension entre le corps-à-corps avec l'image et son propre débordement vers un hors champ possible.

Il y a un réel trouble concernant le suspens de ce qui est à venir. Le mystère posé dans le champ nous ouvre très tôt des voies vers un plan d'indétermination qui met en suspens la suite du film et provoque le détachement. Paradoxalement, cela crée un effet d'enchaînement et d'enfermement pour le spectateur qui est pris dans cette dialectique de la monstration spectaculaire et iconique et en même temps de cette propension au mystère, à tout ce qui est dissimulé, et au débordement.
Ce sont principalement les matières et la lumière, c'est-à-dire des procédés organiques et diégétiques qui en appellent à des sensations d'enfermement du spectateur. Ce dernier est invité, à travers cette poétique, à développer des dispositions spectatorielles qui lui permettent de rentrer au cœur de l'espace représenté en même temps qu'il se construit sous nos yeux.

Le spectateur est alors pleinement inclus, voir enchaîné dans le déroulement du tissu filmique qui est initié par la mise en scène. En contrepoint de ce phénomène d'enfermement spectatoriel, certains plans rompent avec le bain esthétique dans lequel on est plongé. Loin d'être conforté dans une position facile de pleine adhérence au récit, le spectateur est soudainement projeté hors de la fiction par des modes de représentation qui tranchent avec l'esthétique dominante. Cela a pour effet de provoquer un vif sentiment de distanciation permettant de poser un regard critique et libérant le spectateur de sa position d'enfermement.

Dès le premier plan de *Taurus*, on assiste à un plan d'ensemble aux tonalités sombres, qui nous présente la maison de Gorki au centre d'une forêt très dense. Seules sont visibles les colonnes encadrant l'entrée de la maison. Ce motif des colonnes nous renvoie à la symbolique du pouvoir.

Cette maison en partie dissimulée et encadrée par la masse sombre de la forêt et les brumes dénote la symbolique d'un pouvoir isolé et enclavé, coupé de la société.
L'effet principal de la mise en scène a pour but de montrer un pouvoir paralysée par sa situation dans l'espace. Cette problématique, qui sera le thème du film, est ici renforcée par l'utilisation de la musique qui nous donne un sentiment lugubre d'attente. Le son des cloches d'une église au loin se superposant à la musique nous rappelle le passage du temps et donne l'impression d'un moment fatidique. De plus, le son hors champ du départ d'une locomotive et les coups de tonnerre qui retentissent rehaussent le caractère grave et éminemment temporel de l'instant.
Ensuite, un raccord dans l'axe nous plonge directement sur le seuil du palais. Bafouant toutes les règles de montage concernant l'échelle des plans, l'écart entre le plan d'ensemble et le plan moyen du soldat encadré par les colonnes a pour effet de nous catapulter dans la fiction. Le soldat posté à l'entrée met en avant une ambiguïté : il révèle qu'il y a quelque chose ou quelqu'un d'important à garder à l'intérieur du palais, mais son attitude nonchalante s'oppose au sentiment d'insécurité qui est ressenti à prime abord. De plus, les notes de piano qui viennent remplacer la musique symphonique grave ont des airs de musique de chambre et permettent la transition vers le troisième plan du film qui nous fait entrer dans une chambre.
Une fois de plus, le raccord visuel se fait grâce à la présence d'une colonne au centre de l'image. Dans ce plan, deux femmes attendent quelque chose en ricanant. Elles chuchotent et s'amusent sans que l'on comprenne la teneur de leurs propos car le son in semble étouffé. Par la suite, nous trouvons un nouveau plan d'extérieur où l'on voit un soldat passer dans un champ pendant sa ronde de surveillance. Dans le plan suivant, on retourne à l'intérieur de la maison, par une vue à hauteur de lit où l'on découvre pour la première fois Lénine. Il est intéressant de noter les allers-retours entre l'intérieur et l'extérieur qui sont assez surprenants. Ceux-ci donnent un sentiment de surveillance autour d'un lieu clos, à la fois enfermant et perméable. Le montage nous fait passer d'un extérieur distant à l'intérieur de la maison de Gorki. Il nous fait voir la perméabilité des espaces diégétiques entre eux ainsi que la perméabilité de l'environnement physique à l'intériorité psychique des personnages, qui est le propre du cinéma de poésie.

Le réalisateur met en scène une topologie fantastique par l'inclusion du dehors au-dedans : l'espace filmique construit des enceintes au monde fictionnel selon plusieurs procédés qui associent cadrage et montage pour agencer la représentation de l'extérieur à l'intérieur, du dehors au-dedans. Il y a sans cesse des ponts entre les signes d'une intériorité et les signes d'une matérialité.
Dans cette ouverture du film, le réalisateur nous montre le lever du jour, avec des personnages au repos et dont la situation reste indéterminée. L'aube lève le voile sur une situation que l'on ne comprend pas.

Cette séquence joue sur l'ellipse : en quelques plans, on traverse le début d'une journée qui commence mais dont on ne sait pas encore de quoi elle sera faite. La première apparition de Lénine au sein de ce montage elliptique nous le montre agrippant un soldat posté à son chevet. Il a l'air sénile, il se querelle avec un soldat et subit les remontrances de celui-ci à propos d'un journal qu'il tient caché contre lui.

En effet, Lénine ne semble pas avoir le droit de posséder un journal. Tout est mis en œuvre pour qu'il soit mis à l'écart de la politique, à la fois sur le plan matériel que sur le plan symbolique.

La caméra semble épouser les mouvements du personnage principal. Le plan commence avec une valeur assez large à la hauteur de celui-ci qui est allongé sur son lit. Puis au moment de l'échauffourée avec le soldat, la caméra se soulève un petit peu en hauteur tout en s'avançant vers Lénine qui se redresse sur son lit. Le cadrage pose Lénine comme le point central du plan, et l'objectif grand angle déforme l'image sur ses côtés de sorte que tout semble incurvé, courbé vers le personnage. Il est par ailleurs placé dans le seul point lumineux de la pièce. On peut donc noter que dès sa première apparition, Lénine est présenté comme le personnage principal, celui qui dicte la mise en scène, celui dont la subjectivité baigne l'esthétique générale du film.

Suite à une nouvelle ellipse, la caméra vient épouser le réveil de Lénine qui nous fait accéder par la parole au rêve qu'il vient de faire. La vie du personnage dans l'espace, donc sa vie matérielle et extérieure, nous est donnée de manière sensible par un corps-à-corps avec les gestes du personnage. D'un autre côté, la vie psychique et donc intérieure du personnage nous est en même temps livrée par ses paroles, qui nous engagent rapidement dans une voie intimiste.

En effet, Lénine raconte son rêve, et étrangement, la sonate qu'il dit avoir entendue est celle qui accompagnait les premiers plans du film. Nous étions donc, sans le savoir, dans une focalisation sonore interne au rêve du personnage, alors que nous étions face à des images de sa réalité matérielle et de son environnement réel. Rétrospectivement, les plans sur les femmes que l'on a vues parler sans entendre ce qu'elles se disaient renforcent le caractère angoissant et paranoïaque que Lénine éprouvera tout au long du film. De plus, le plan monté en cut après le premier plan sur Lénine qui prenait l'allure d'un contrechamp (pourtant entre deux espaces distincts) peut apparaître comme le signe d'une surveillance qui se prolonge dans le rêve du personnage et qui alimente ses névroses. L'indétermination entre la réalité matérielle et l'atmosphère de rêve de cette première séquence qui se clôt par le réveil de Lénine est accentuée par le récit de ce dernier. Il explique que si sa mère avait su que les tempêtes étaient des phénomènes électriques et non des punitions envoyées par Dieu, elle aurait prié l'électricité et non pas Dieu. Cette courte parabole nous fait remarquer que Lénine, en bon Marxiste, replace les choses dans leur acception matérialiste et réaliste, s'opposant au monde du rêve et à la superstition.

2) Les jeux de sur-représentation : éruptions de la théâtralité

La théâtralité est un des modes de représentations souvent utilisés par Sokourov. Celle-ci se joue principalement de manière ponctuelle dans les films, sur certaines scènes très ciblées, et surtout dans certains lieux qui favorisent ce mode de représentation.
La théâtralité se joue grâce au filmage à travers des cadrages fixes et frontaux ainsi qu'une certaine disposition des corps dans l'espace. Les scènes dites « théâtrales » permettent de faire émerger les névroses des personnages sous la forme d'une surreprésentation. Le personnage se met lui-même en scène, de manière inconsciente, de sorte qu'il redouble la simple représentation de ses névroses. Ces passages viennent souvent souligner l'impuissance du personnage face au cours des évènements et face à ses propres démons. Par la disposition de la caméra dans les angles de l'espace clos filmé et par le montage, Sokourov délimite une scénographie théâtrale enfermante.

Dans *Moloch*, on peut noter la présence de plusieurs scènes de repas qui sont filmées de manière théâtrale. A chaque fois, un dispositif récurrent se met en place : un plan général nous montre la pièce dans laquelle se déroule le repas, un endroit large et froid, doté d'une immense table et d'une grande cheminée qui n'est jamais allumée. L'angle de vue est pris depuis un angle de la pièce, avec un objectif grand-angle qui nous donne l'impression d'un espace encore plus grand (Fig. 10). Cette manière de traiter l'espace diégétique fait penser à l'espace d'une scène de théâtre, nous laissant un accès ouvert du côté du « quatrième mur ».
La façon dont les corps se disposent dans l'espace nous rappelle que nous sommes dans le jeu d'une représentation, déjà à l'échelle du récit. Ainsi, les personnages se placent chacun devant une chaise, certains hésitent ou changent de place, décident de se mettre à côté de l'un ou de l'autre. Le moment du repas est celui durant lequel toute la petite société qui entoure Hitler se retrouve, il y a donc des enjeux de représentation qui sont primordiaux, chacun doit se faire voir et montrer qu'il agit selon les convenances du führer.

Lors de la dernière séquence de repas, alors qu'un film d'actualités est projeté sur un écran, Hitler s'amuse à danser et à gesticuler devant l'écran. Il est déjà dans une forme de représentation qui nous prévient de ce qui va suivre. Puis, une fois la séance terminée, des soldats sortent l'écran de la pièce, et nous retrouvons à nouveau la salle à manger que nous connaissons. L'habituel plan général vient nous montrer l'espace et les corps disposés autour de la table. Comme dans certaines scènes connues du théâtre classique, des domestiques s'affairent autour de la grande table où chacun semble avoir un rôle à interpréter. Des plans plus rapprochés viennent cadrer des personnages un à un ou deux par deux, nous montrant de petites interaction sous la forme de champs-contre-champs qui contrarient

souvent les règles du montage classique. Ce sont en général de faux champs-contre-champs qui créent une dé-spatialisation, qui nous fait parfois oublier la scène dans son entièreté, comme lors d'une représentation théâtrale, lorsqu'une partie de l'espace scénique polarise notre attention, souvent quand un personnage prend la parole, comme c'est le cas ici. Puis, à l'occasion de ces échanges de paroles et de regards entre les personnages, nous arrivons sur un plan rapproché sur Hitler, dont le regard semble osciller de convive en convive. Nous sommes placés face à lui, au centre de la table, et par un subtil jeu de cadrage, nous avons l'impression que Hitler fixe la caméra pendant un temps. Ce regard-caméra nous glace, figeant pendant toute sa durée toute idée de représentation au profit d'une image-affection très prenante.

Puis soudainement nous nous retrouvons à nouveau face à un plan large qui englobe toute la table et ses convives, comme si nous étions à nouveau devant une pièce de théâtre. Ce moment passé face à Hitler nous semble irréel, créant un écart infranchissable entre la représentation « objective » de la scène de théâtre qui nous tient dans un regard distancié et une image-affection qui nous attache à une subjectivité.

Théâtre post-dramatique, après Brecht, qui devient plus transdisciplinaire. Montrer par le biais d'une nouvelle forme scénique la fragmentation du sens et la difficulté de représenter un monde complexe dans ce que l'on nomme un espace scénique. Cela provoque à la fois un effet de distanciation pour le spectateur et un effet d'enfermement pour le personnage.

Les images scéniques de Sokourov sont tissées du matériau historique et révèlent une prise en compte de la représentation historique dans ce qu'elle a de théâtral, d'une façon qui n'est pas illustrative et où se déploient, la multiplicité des sens, le décalage. On pense à ce que Freud appelle les « matériaux de pensée[36] » qui désignent les éléments du rêve, des éléments à la fois mythiques, philosophiques, historiques, picturaux ou littéraires. Dans le montage sonore et visuel effectué par Sokourov dans ces séquences théâtrales, on peut parfois rapprocher certaines images d'un travail de « condensation-déplacement-figuration et symbolisation » qui se réalise dans les rêves à partir des matériaux de pensée et des souvenirs. La conscience du spectateur est appelée à construire un regard critique sur ces images de l'Histoire qui nous sont sciemment montrées comme construites de toute pièce. Pour Freud, le rêve parle par images juxtaposées et superposées comme le fait la peinture. Il fait « tableau », tout en utilisant des tableaux tout faits comme les images issues d'un inconscient collectif de l'Histoire. On retrouve ce fonctionnement des rêves dans les images scéniques de *Moloch*. La théâtralité mobilise le regard du spectateur vers des déchiffrements multiples, elle creuse un écart par une suspension du temps et un déplacement, voire une « torsion » du regard.

[36] Freud, Sigmund, *L'interprétation des rêves,* Paris, PUF, 2012

Chez Sokourov**,** la lenteur dans l'avancée du récit au profit de scènes où l'action est suspendue, laisse au spectateur le temps de l'expérience sensible, de la contemplation de la situation qui se déroule sous ses yeux. Le spectateur est plongé dans la fascination due au pouvoir hypnotique de l'image. Celui-ci est invité à poser un regard critique dans ces moments de suspens. Il peut ainsi accéder à une dialectique de l'image qui est prise dans une oscillation, « un funambulisme[37] » entre la fascination enfermante d'une vision et la voyance distanciée d'un regard critique.

Cette distanciation par le regard critique, conscient, semble voulue par Sokourov. Il met en place des séquences théâtrales par l'installation progressive d'images harmonieuses, puis, par des ruptures ou des changements de rythme, il questionne le regard du spectateur. Les changements de rythme sont souvent provoqués par une image-affection qui intervient soudainement après l'installation d'une image fascinante. Cela provoque une sensation contraire et parfois surprenante qui éveille le regard et agit comme un activateur de la pensée critique du spectateur.

L'image-affection vient proposer une dialectique entre la fascination de l'image théâtrale et la distanciation critique du regard**.** C'est là qu'intervient la dramaturgie visuelle particulière au cinéma de Sokourov, qui introduit par ces changements de rythme des ruptures dans le flux hypnotique de l'image. Nous pourrions dire alors que la distance critique créée par la rupture de l'image pose l'enjeu d'une connaissance nouvelle là où la fascination d'un regard enfermé nous l'enlève.

B) L'onirisme comme un détachement de la réalité

1) Le rêve : un retour aux sources

L'onirisme et l'imagination sont des moyens de détachement face à l'enfermement pour les quatre protagonistes. Ces moyens sont des formes de représentation purement subjective qui participent à l'échappement d'un quotidien restrictif pour les personnages.

[37] Didi-Huberman, Georges, *Ce que nous voyons, Ce qui nous regarde,* Paris, Editions de Minuit, 2014

Lénine rêve de sa propre mort, imaginant discuter avec sa mère qui tente de le convaincre de la suivre vers l'au-delà. Comme on a pu le voir, la première fois que Lénine prend la parole, c'est pour évoquer son enfance. Certains éléments dans l'image rejoignent l'idée d'une analogie entre la fin de vie et le début, entre les signes d'une mort et ceux d'une naissance.
Cette analogie ou plutôt coïncidence concernant le cinéma de Sokourov, traverse le film de part en part. Lénine ne peut plus agir seul physiquement pour vivre dans son quotidien : il est devenu dépendant. Le comportement du personnel de la maison et de sa femme se rejoignent sous le signe de l'infantilisation de Lénine. Ce processus quotidien d'infantilisation pousse lentement le personnage vers sa mort.

L'évocation de la mère par Lénine revient à de nombreuses reprises comme un leitmotiv de la survie et de l'attachement au pouvoir. Il survit en se remémorant l'enfance passée auprès de sa mère. Ainsi, le leitmotiv maternel le rapproche conjointement de la mort mais lui offre par ailleurs une renaissance. A la suite de la reprise de la mort de César en tant que représentation, Lénine vit une « petite mort », suivie d'un fondu-enchaîné sur une image à l'envers, comme si l'on voyait Lénine dans sa tombe. On croit voir son cœur à travers son habit noir (Fig. 11). Il y a une impression de sortie extatique du corps grâce à une voix d'outre-tombe (Lénine parle à sa mère) et un grondement sourd ressemblant à un requiem, aussi son visage ressemble à une statue mortuaire.

L'image anamorphosée que l'on croyait être un cœur se transforme en une tête, celle de la mère de Lénine, appuyée sur sa poitrine. Son lieu de survie, comme il le dit dans l'ouverture du film, est l'enfance, ainsi la figure de la mère se révèle comme un lieu malgré tout qui revient lorsqu'il est menacé. Elle fait le pont entre ses âges, de la vieillesse et mort prochaine à l'enfance. Après cette « petite mort », il renaît dans la baignoire, après son évanouissement, il est lavé par son personnel rapproché. Cela crée l'image d'une nouvelle naissance : on le sort du bain, comme on sort un nouveau-né de son liquide amniotique. Ensuite, Lénine est enveloppé de langes – ou d'un linceul mortuaire ?

2) Derniers retranchements : visions et décollements du réel

Face à l'approche de la mort ou du sentiment de la fin d'un « règne », l'homme historique trouve un dernier refuge hors de la réalité. Le dispositif, mis en place pour nous faire entrer dans le rêve de Hiro-Hito emploie les procédés du cinéma de poésie. Le personnage est en état de veille, assis sur le bord de son lit, tandis que l'on entend un enflement progressif de sons inquiétants, de gémissements et de grondements de moteurs d'avions. Une image nous fait littéralement entrer dans le rêve, sa nature brumeuse et enfumée pose le trouble et le brouillage du réel comme la constante de la séquence. Des poissons volants et des poissons chats se confondent avec la forme des obus, faisant référence au peuple japonais sous les bombardements américains et aux Kamikazes (Fig. 12).

L'enflement physique de l'image, ses déformations et le bruit assourdissant fonctionnent ensemble pour créer une ambiance de rêve éveillé et de pur impressionnisme. Le rêve est néanmoins entrecoupé d'inserts sur le visage éveillé de Hiro-Hito (Fig. 13). Le processus de détachement est alors à l'œuvre pour nous rappeler que le rêve n'est pas sans lien avec une réalité d'autant plus monstrueuse. On assiste alors à un montage du détachement par l'alternance de plans oniriques et de plans pragmatiques d'une réalité retrouvée.

Pour aller plus loin dans l'analyse esthétique de cette séquence, on assiste à un détachement de la réalité physique et matérielle, à un décollement du réel. Cependant, en rentrant dans ce monde onirique, Hiro-Hito se retrouve enfermé dans son traumatisme. Cela le renvoie à la violence engendrée par ses choix politiques et aux conséquences portées sur son peuple et sur son pays. A partir du moment où il comprend qu'il s'apprête à devenir un simple homme parmi les autres en quittant sa place d'empereur, celui-ci prend conscience des atrocités de la guerre. Cela constitue son traumatisme principal et les visions d'horreur qui viennent le tourmenter au moment du sommeil en sont les symptômes. Cette tension entre détachement et enfermement est le fruit d'une prise de conscience qui va parcourir tout le film : il est un humain comme les autres. Il s'inclut donc pleinement dans le destin de son pays et commence seulement à adhérer à la position de son peuple qui vit au milieu de cadavres et de villes détruites.

A la fin de ses visions, l'empereur pleure. C'est la première fois qu'il quitte l'étiquette divine et dévoile des émotions. Il est en fait comme tous les autres citoyens de son pays, traumatisé par la guerre. Il est intéressant de noter qu'en se détachant de son enfermement dans un lieu sécurisé dans lequel il est reclus, il en vient à partager l'horreur de la guerre au même titre que ses soldats. Ce phénomène de détachement constitue une mise en péril puisqu'il est, pour la première fois, au cœur des combats et des bombardements, alors que sa position d'empereur le gardait détaché des horreurs

de la guerre. Quand il se réveille, l'empereur semble se rendre compte avec étonnement qu'il a pleuré, comme n'importe quel homme, et il en est ému.
Un second niveau de détachement intervient lorsque l'on aperçoit dans un insert le majordome qui observe la scène depuis l'entrebâillement de la porte de la chambre, comme une mise en abîme du dispositif voyeuriste. Après son rêve éveillé, l'empereur prolonge le sentiment poétique en écrivant des haïkus. La réalité reprend son cours et le temps continue de s'écouler : on entend les sons répétitifs de l'horloge.

La poésie devient aussi le refuge d'Hitler dans *Moloch*. Considéré par son entourage comme un véritable esthète, Hitler se veut représenter la descendance du Romantisme Allemand. Lors de sa première promenade en montagne autour du Nid d'aigle, se fixe un instant dans une pose faisant ouvertement référence à la peinture « Le voyageur contemplant une mer de nuages » de Caspar David Friederich en 1818, icône du Romantisme Européen (Fig. 14 et 15)

C) Phénomènes de détachement et moments de clairvoyance

1) Hors des lieux de retranchement : la violence du monde

L'émotion des sorties hors des lieux de retranchement retrouve les signes des inquiétudes et des dangers exacerbés. Les personnages se font plus lisibles, ils se révèlent en allant à l'extérieur des lieux où ils sont retranchés.
Lors de la première sortie de Hiro-Hito pour rencontrer le général Mc Arthur, l'empereur traverse en voiture le paysage de désolation laissé dans la ville après les bombardements. Cette traversée de la ville en ruine constitue un moment propice au détachement et à la prise de conscience pour l'empereur. Une voiture américaine vient chercher Hiro-Hito dans son lieu de résidence. Celui-ci est impressionné à l'idée de monter dans la voiture, il semble craindre ce qui pourrait advenir car il n'y a personne pour l'accompagner. Le premier plan où il est dans la ville est un plan tableau qui vient rendre compte de l'état dans lequel son pays est plongé. Une grande partie du plan est constituée par de l'image de synthèse, ce qui donne un côté artificiel à la mise en scène. On a vraiment le sentiment qu'il traverse un décor. De plus, les sons sont travaillés de manière agressive et enflée. On entend le bruit d'un orage, ne présageant rien de bon. Les brumes se mêlent aux fumées des bombardements, nous donnant

l’impression d’une accalmie après une tempête qui pourrait à tout moment reprendre. A l’instar des temporalités de la guerre, ce plan tableau permet de poser une atmosphère de désolation entre les bombardements. C’est en effet un instant de trêve, puisque l’empereur s’apprête à rencontrer le général américain dans ses quartiers.

En contrepoint de ce décor artificiel, des images presque documentaires viennent illustrer la traversée en voiture de la ville. Par un travelogue à travers les vitres de la voiture, on aperçoit les ruines et les habitants de la ville qui sont mis en scène de manière extrêmement réalistes, presque comme des images d’archives. Cependant, cette impression d’archives est contrecarrée par le fait que nous sommes en fait plongés dans le point de vue interne de Hiro-Hito. Cela rompt complètement avec le dispositif filmique mis en place plus tôt dans le film : nous ne sommes pratiquement jamais plongés dans la focalisation interne de Hiro-Hito. A l’inverse des sons ampoulés du reste du film, les sons sont ici traités de manière réaliste et brute.

La scène alterne entre des champs en travelogue subjectifs sur la ville détruite et des contrechamps sur le visage de Hiro-Hito. Ces contrechamps nous permettent de comprendre que c’est la première fois que l’empereur voit les dévastations de la guerre qu’il a continué de mener. Au sein de cette accalmie entre les combats se niche le temps de la lucidité et de la compréhension. Les yeux de Hiro-Hito suivent le défilement des images de son peuple cherchant dans les décombres de quoi subsister encore quelques temps. Il observe, avec la distance de celui qui est à l’abri, dans une voiture, et en même temps qui craint pour sa vie car il s’est donné entre les mains de l’ennemi. Les japonais qui ont tout perdu le renvoient sans doute à l’idée que la perte de son statut divin n’est que la continuité et la conséquence logique de cette guerre où tout le monde avait quelque chose à perdre, même l’empereur. Les images de ruines défilant sous nos yeux sont légèrement anamorphosées. L’image est agitée de l’intérieur, sa surface ondulant témoigne de la pulsion scopique éprouvée par Hiro-Hito qui découvre tout cela pour la première fois, et semble en même temps se remplir les yeux de ces images comme si elles étaient les dernières qui lui étaient données à voir. Sa naïveté est profondément touchée, et c’est à ce moment que l’on perçoit réellement la vulnérabilité de sa position.

2) L’âme du poète : entre folie et lucidité

A l'inverse le détachement de la folie s'exalte par moments dans une remise en question du discours historique du pouvoir comme des moments de clairvoyance, et la pratique de la mise à l'écart politique procède par des phénomènes esthétiques qui y sont rattachés.

Ainsi le détachement des personnages n'est pas une rupture absolue entre leurs affects mais vise plutôt à dévoiler et révéler les liens qui agissent ces affects. Le détachement en réaction à un état

d'enfermement renvoie systématiquement à un nouvel état d'enfermement. Il y a toujours une survivance, une contamination par un signe, qui replonge le personnage dans un nouvel état d'enfermement.
Malgré leurs névroses, les protagonistes de ces quatre films connaissent des moments de lucidité qui leur font à la fois remarquer la gravité de leur situation et les rapproche dangereusement de leurs travers.

La séquence de balade dans le domaine de Gorki représente un point culminant dans la clairvoyance du personnage et pourtant, c'est aussi celle où sa mégalomanie est le plus exacerbée : « Est-ce que le soleil brillera encore si je ne suis plus là ? » demande-t-il à sa femme. La séquence est propice au dévoilement de ses émotions, il se retrouve seul avec sa femme et se confie : il entre dans une envolée lyrique lucide où il avoue ses faiblesses.
Durant cette scène, il alterne lucidité et aphasie. La souffrance qu'il ressent au passage de chaque état d'esprit provoque une grande souffrance en lui, une souffrance traduite par des cris, des emportements et des grognements douloureux.
Lors de sa première sortie à l'extérieur du palais, Lénine apparaît branlant au bras de sa femme et à côté des imposantes colonnes de la façade. On entend les chants des oisillons au printemps et pour la première fois il fait soleil. C'est la promenade champêtre russe par excellence, on peut penser que Sokourov se joue ici de l'archétype cinématographique et littéraire. Le photographe qui est présent dans la séquence d'arrivée de Staline est ici posté à l'entrée du palais et prend plusieurs clichés. On dirait qu'il y a une mise en scène de la bonne santé de Lénine : il est en tenue habillée et semble suffisamment en forme pour sortir se promener en forêt. Lors de la prise de la photographie, Lénine est préoccupé par son manque de sommeil et son intranquillité psychique. Le fait d'être pris en photo lui fait penser à l'image qu'il doit renvoyer et cela lui cause du souci. Il s'en confie à sa femme.
La voiture qui vient chercher le couple arrive et toute une agitation se forme autour de celle-ci, le brouhaha des hommes recouvrant le chant des oiseaux. Tout le monde décide à la place de Lénine, chacun a une considération sur le fait qu'il a chaud, ou bien qu'il a froid. Ils semblent partir pour une partie de chasse. La voiture doit s'arrêter car Lénine est mal installé à l'arrière. Le sentiment d'inconfort est dépassé par un sentiment d'inquiétude du fait qu'un des soldats soit descendu de la voiture pour vérifier les environs.

Durant le trajet, plus ils s'enfoncent dans la forêt plus il fait sombre. Les soldats sont à cran, ils jettent sans cesse des coup-d 'œil vers Lénine et balayent les sous-bois du regard. A l'arrière de la voiture, le couple se rapproche, faisant naître un véritable décalage entre l'inquiétude des soldats et l'apparente tranquillité du couple. Lénine s'amuse à tirer avec un geste de la main sur le soldat qui

conduit, ce qui constitue une régression mentale. Celui-ci se retourne et s'en amuse, comme on peut le faire avec un enfant. On voit bien que Lénine est infantilisé par tout son entourage, de sa femme à ses domestiques, en passant par les soldats de sa garde rapprochée.
Sur le chemin, on tombe à plusieurs reprises dans le regard subjectif de Lénine, la caméra suit alors une focalisation interne. La première fois intervient lorsqu'il s'amuse avec des gestes enfantins. La seconde occurrence intervient au moment où ils dégagent un arbre qui leur barrait la route. Cela semble émouvoir Lénine qui sans doute voit dans l'arbre un symbole de vitalité auquel il est comparé à plusieurs reprises dans le film. Sa vision subjective suit le mouvement d'avancée de la voiture, alors on voit bien que l'arbre attire son attention.
Lénine demande au conducteur de la voiture de s'arrêter dans une clairière. L'extrême luminosité de cette enclave tranche fortement avec l'obscurité de la forêt traversée précédemment. Les gardes trouvent l'endroit trop exposé, mais de quelle menace parlent-ils ? Ici, c'est justement le fait d'être exposé qui semble attirer Lénine, qui ne voit plus la lumière du jour depuis quelques temps. Cette fois-ci, Lénine insiste pour faire preuve d'indépendance et descendre de la voiture sans aide.
S'avançant dans la prairie, le couple montré de dos s'amuse à faucher les herbes à la manière des koulaks. C'est la reprise d'un jeu enfantin qu'il reprend en mimant le bruit de leurs actions. Les deux soldats restés à l'arrière pour surveiller rigolent de la situation.
Lénine fait à nouveau preuve d'une volonté d'indépendance en refusant d'être aidé par sa femme pour marcher. C'est lui qui détermine la place à laquelle ils vont s'installer. Il décide d'ailleurs de se placer en plein centre de la clairière, comme s'il souhaitait se replacer au centre des choses. L'idée d'un recentrage se fait alors sentir par la mise en scène.
Il reprend le pouvoir sur des choses minimes et quotidiennes. Il ordonne même aux soldats qui les accompagnent de retourner à la voiture afin d'avoir un moment d'intimité avec sa femme. Les soldats s'exécutent sans rien dire, ce qui peut paraître inhabituel par rapport au reste du film. En effet, dès le début du film nous avons pu voir un soldat vilipender Lénine. Celui-ci est, depuis le début, traité avec assez peu d'égards par ceux-ci. C'est pourquoi leur grande sollicitude peut paraître étrange. En réalité, il semblerait que les soldats laissent à Lénine l'impression d'avoir un pouvoir de décision alors que celui-ci ne porte que sur des choses anodines.

Une fois assis, entouré par les hautes herbes, la caméra mobile à hauteur des personnages accompagne dans le mouvement le récit des souvenirs de Lénine. Ceux-ci portent sur la nostalgie d'une vie bourgeoise à la campagne, une vie de propriétaire terrien détachée de toute lutte prolétaire, une vie à la campagne « sans les paysans ». Il s'oppose donc, dans ces rêveries, au système des kolkhozes et aux idéaux communistes. Par ses souvenirs partiels, il vient éveiller des regrets mais aussi les envies d'un avenir et l'idée de tout recommencer. Il mélange souvenirs, fantasmes et projets d'avenir, ce qui

montre son degré de confusion psychique. Cependant, c'est la première fois qu'il se livre sur ses sentiments, et l'on voit bien qu'il est tout de même très loin de l'idéal soviétique dont il a été une des figures principales.
Juste après, il demande à sa femme de lui lire un texte sur la mort de Marx, qui décrit son autopsie, sur la déliquescence du corps du penseur. Cela vient nouer une relation d'équivalence entre les deux hommes qui est basée sur la fin approchant de Lénine. Il semble avoir repris le dessus sur certaines de ses facultés d'attention car il fait remarquer à sa femme qu'elle s'est trompée de page. Elle retourne donc en avant dans le livre, et revient sur un passage où Marx est encore vivant : « Karl se sentit mieux ». Coïncidence ou non, Lénine semble lui aussi revigoré par cette promenade champêtre. Sokourov joue ici sur un trait d'humour basé sur une disparité des rapports de cause-conséquence. La blague est purement temporelle, c'est un peu comme si on s'apprêtait à enterrer Lénine trop tôt. Sa femme arrive ensuite sur l'agonie de Karl Marx. L'identification de Lénine à Karl Marx lui provoque des ascenseurs émotionnels en fonction de ce qui est lu par sa femme. Lorsqu'il parle de choses qui le passionnent, Lénine reprend littéralement vie et son débit de paroles se fait plus rapide.
Il se demande ensuite si après sa mort tout cela allait continuer. Il désigne ensuite le communiste comme une vaste absurdité. Au moment où il dit cela, il y a un changement de plan qui nous rapproche du visage de Lénine. On est très proche d'un regard-caméra. C'est un rare moment dans le film où le personnage se livre dans un instant de vérité.
Après s'être livré, Lénine évoque un éventuel suicide, car il est conscient de la défaillance de son esprit, de son corps ainsi que du monde dans lequel il vit. Il fait preuve d'une grande lucidité concernant son état de sénilité qui va aller en s'empirant. Au fond, c'est l'impuissance qui lui fait peur.

Au-dessus du couple étendu dans les herbes, le ciel s'obscurcit. Le temps des jeux et de l'insouciance est fini, et Lénine ne voit plus que les ombres qui se figurent à l'horizon. Il se met à parler de la terreur comme le levier principal du pouvoir, et ne trouve aucune alternative à cela. Comme s'il refusait cette idée de la terreur politique, il se laisse à nouveau choir dans la sénilité. Cet instant de lucidité se clôt donc par une tentative de fugue à travers les herbes hautes dans lesquelles il finit par s'effondrer et ramper. Il est rapidement rattrapé par sa femme et par les soldats qui le saisissent et le portent comme un dément.

D'une autre manière, dans *Moloch*, Hitler, au cours d'une de ses envolées lyriques, s'exprime comme un poète que tout le monde écoute. Il critique les erreurs grossières sur lesquelles se base la politique ainsi que le manque de culture et de spécialisation des membres du parti.

Il porte un regard critique sur les personnes qui l'entourent : il a conscience qu'ils n'ont aucun domaine de spécialisation, qu'ils sont en outre profondément incultes, qu'ils créent des idées de toute pièce avec une vocation de vérité.
Son discours repose à ce moment-là sur une grammaire qui se veut universelle : il parle au présent de vérité générale. Peu à peu, la lucidité laisse place à un amalgame de sujets : la clairvoyance se brouille petit à petit dans la confusion poétique du discours. Plus tard, après le repas entouré des membres du parti, Hitler assis dans son fauteuil, fixe longuement la caméra, comme pour nous convoquer à une prise de distance, le regard-caméra propose un sentiment de détachement qui a pour effet de nous rendre d'autant plus attentifs au contenu filmique et à son discours (Fig. 16).

D) La mise à l'écart politique et les phénomènes esthétiques qui y sont rattachés

La trilogie du pouvoir politique met en avant des hommes amputés de l'organe politique.
Lénine est mis au courant de l'absence de moyens de communication avec la capitale par un simple soldat qui l'informe qu'il n'a pas de téléphone ni de courrier. L'humidité qui règne dans la région très arborée empêche toute télécommunication : « tout pourrit ici, même les pierres ». Relégué dans l'arrière-pays, Lénine est très loin de la capitale où se prennent les décisions politiques. La brume qui entoure la maison de Gorki devient un véritable « brouillard de guerre » comme nous l'avons évoqué plus tôt, un jeu stratégique visant à laisser Lénine dans l'incertitude, mené par les jeunes membres du parti communiste qui souhaitent faire place neuve pour l'arrivée de Staline.
L'événement de la rencontre entre Lénine et Staline possède le caractère d'un lien encore possible avec le pouvoir politique. Mais en contrepartie, l'entretien scelle la mort politique de l'ancien chef du parti.

Il en est de même pour Hitler et Hiro-Hito qui, par leur situation géographique, sont isolés de la réalité politique. Hitler, dans son Nid d'aigle, est comme sur un perchoir, plongé dans une brume romantique faite d'imprécisions et d'amalgames absurdes entre poésie et politique.
La chambre d'Hitler est concomitante la salle du conseil militaire : il y a une proximité intime du pouvoir. On voit souvent cette salle, mais elle est toujours vide : la grande table où sont prises les décisions historique est constamment abandonnée et rendue inutile à l'acte de décision politique. L'unique tentative de communication d'Eva Braun avec le monde extérieur se solde sur une

impossibilité totale : lorsqu'elle décroche le téléphone, une voix à l'autre bout du fil lui dit de raccrocher immédiatement.

Quant à l'empereur japonais dans *Le Soleil*, relégué dans un bunker sous-terrain pour sa sécurité, est coupé de son origine solaire et donc de sa condition d'homme-divinité. A partir du moment où il prend la décision de capituler, la caméra n'a de cesse de reculer face à lui. Ce moyen physique et esthétique d'évocation du détachement propose un recul historique face à l'amputation politique du détenteur de la décision capitale pour son pays.
Le détachement de l'empereur est aussi acté par lui-même à travers son attitude. Hiro-Hito est souvent pensif, figé, son regard se porte sur un au-delà qui dépasse le réel. On peut remarquer cela notamment grâce au discours indirect libre. L'introduction de la séquence du rêve se fait progressivement : l'empereur est allongé, il se redresse et s'assoit sur son lit, puis on le montre de trois-quarts dans un plan rapproché qui nous permet d'observer son regard lointain et flottant, d'abord évasif puis épouvanté. Si la caméra ne fait jamais d'aller-retour dans l'espace qu'elle explore – on ne revient jamais sur ce qui a été montré une fois – ses travellings avant ou arrière permettent de jouer sur un hors-champ qui pose la situation au sein d'un tout dont on ne distingue qu'une infime partie : le réel comporte toujours des parts d'ombre.

Un autre aspect du détachement se fait sentir à l'occasion d'un plan spécifique qui propose une vue figée sur le groupe entourant Hitler. A la manière d'un tableau historique, l'image prend un aspect pictural le temps de quelques secondes : Hitler est assis sur un fauteuil, tandis qu'il parle, les membres de sa « garde rapprochée » se penchent sur lui pour l'écouter attentivement. Tous se figent dans une attitude de spectacle, dans une représentation presque désuète, revoyant à un temps dépassé (Fig. 17). Par exemple la robe de la femme de Goebbels paraît sortie du siècle précédent. Ce tableau figé rappelle nécessairement que le rapport des nazis au monde, se fonde non seulement sur un décalage dans la représentation du réel, mais aussi sur une distanciation temporelle.
Le discours d'Hitler qui accompagne cette image amalgame une quantité de faits et d'événements de nature si différente que ses paroles connaissent un détachement de la réalité qui les tourne à la folie et à l'absurde.

À l'image de son nid d'aigle survolant le reste de l'Allemagne, Hitler semble complètement détaché de ses semblables. Au début du film, son arrivée au château bouleverse tout. On voit les femmes de ménage s'affairer, les hommes de chambre s'affoler ainsi que toute la petite cohorte de gardes qui l'entoure. Même Eva Braun semble agitée, intranquille. Le personnage despotique semble terroriser tout le monde par sa simple présence, par ses grandes exigences et sa cruelle intolérance. Ainsi, Hitler

se retrouve totalement privé de relations humaines, puisque celles-ci sont essentiellement basées sur le chantage de la crainte. Dès son arrivée au château, on le voit passer en revue chacun des domestiques, ainsi que chacun des membres de son parti, et pour finir, sa propre compagne. Le choix des valeurs de plans dans cette séquelle souligne à quel point Hitler s'est éloigné des hommes : une suite de plans très larges pris avec un objectif grand angle permet de créer une atmosphère froide et distante. Par ailleurs, les points de vue en biais accentuent l'étrangeté de la situation en offrant une déformation de l'espace et des perspectives, comme pour mettre en avant l'absurdité des cadres et des conventions du Parti Nazi. Par la suite, on peut remarquer que les relations humaines au sein du parti sont essentiellement marquées par le complot et la médisance. Goebbels et sa femme passent leur temps à dénigrer les autres proches d'Hitler pour gagner ses faveurs. Ils vont même jusqu'à accuser l'un de leurs compères de dégager une forte odeur d'excréments qui importunerait le Führer. Tout ce petit monde vit en vase-clos dans le château, de manière à ce que le détachement des valeurs humaines soit aussi certain que l'enfermement dans la doctrine Nazie.

Ainsi se côtoient phénomènes d'enfermement et de détachement, à la fois sentimental et moral, physique et psychologique, individuel et collectif. La mise à l'écart politique est invraisemblablement accompagnée par un phénomène d'enfermement qui confine à la morbidité. En effet, Hitler n'est jamais seul. On peut le remarquer dès son arrivée au château : on devine que son seul moment d'intimité est celui de se rendre aux sanitaires. Pourtant, même à cet endroit-là on vient le surprendre : c'est Eva Braun, durant ce qui sera leur premier moment d'intimité de couple, qui viendra troubler la tranquillité du Führer alors aux toilettes. Ensuite, on remarquera qu'à chaque fois que Hitler désire se mettre de côté par rapport au reste du groupe, il y a toujours une personne qui vient près de lui pour lui parler ou accaparer son attention. Tous les membres du groupe semblent rivaliser dans l'unique but d'attirer le Führer à lui, alors que celui-ci ne semble souhaiter qu'une chose : être seul un instant.

Peu de temps après son arrivée au château, celui-ci tente une courte escapade en solitaire derrière les remparts, sur un monticule rocheux, afin de profiter de l'impressionnant panorama qui s'offre à lui. Satisfaisant tous ses idéaux d'esthète Romantique, la vue des montagnes perdues dans la brume ne lui est guère profitable. Alors que le moment aurait pu être propice à une plongée dans ses pensées politiques, Eva Braun tente une approche et Hitler tourne les talons sans même lui adresser un regard. Celui-ci a fini sa contemplation et n'a malheureusement pas eu le temps de remettre en question son entreprise de destruction massive. Occupé, sans cesse gêné par ses compères, le Führer profite de chaque instant qui pourrait échapper à sa garde rapprochée. C'est alors qu'au cours d'une promenade en groupe, il s'écarte et s'isole pour déféquer discrètement entre les rochers. Malheureusement pour

lui, la focalisation se déplace et le spectateur se retrouve à scruter l'action ridicule depuis les jumelles d'un soldat de sa garde rapprochée. Il est donc toujours observé à son insu.

A travers l'imprévisibilité de la figure du détachement, plusieurs états d'enfermement s'affrontent, comme un montage entre deux plans entraîne la confrontation, l'enchaînement ou la collision. La collision des états d'enfermement et de la figure du détachement engendre une zone d'indiscernabilité entre les rapports de causes à effets.

En effet cette figure est gage de disparité plus que d'égalité ou de correspondance. Les faits fixés dans les scènes renvoyant aux états d'enfermements ne sont pas plus les causes que les effets d'un événement. Les faits ainsi que leurs signes sont indépendants ou accidentels, ils ne sont pas en perpétuelle correspondance les uns avec les autres. C'est la contamination d'un signe d'enfermement dans un état d'enfermement qui permet le rebond dans l'état d'enfermement de ce signe. En d'autres termes, la multitude des faits dans les scènes ne donnent pas de précision sur le thème général. Mais elle alimente plus précisément une recherche perpétuelle de sens à attribuer aux faits, gestes et signes plongé dans l'indétermination.

Le déploiement d'une esthétique de la disparité permet d'élaborer un discours riche, complexe et plurivoque. C'est dans la pensée de Baltasar Gracian, que l'esthétique poétique de la disparité est si bien définie : « La disparité s'élabore au contraire de l'égalité, car elle a pour fondement la diversité ou contrariété entre les deux termes inégaux […] Cette circonstance spéciale, qui donne lieu à la remarque et à l'expression de la contrariété, peut être tirée de n'importe lequel des attributs du sujet confronté, soit des causes, soit des effets, propriétés, contingences ou quelque événements particulier […] De la diversité des effets, on tire, en une ingénieuse disparité, celle des causes.[38] »

[38] Gracian, Baltasar, *La pointe ou l'art du génie*, Edition L'âge d'homme, 1983, p.224

III) Dans l'œil de l'Histoire

A) Une Histoire critique : voyage temporel à travers un cinéma de la disparité

1) Un regard critique sur l'Histoire

Les trois films sur l'histoire du XXème siècle comptent plusieurs séquences qui réunissent les signes nécessaires à un regard critique sur l'Histoire.

Durant la promenade de Lénine dans *Taurus*, celui-ci confie à sa femme les principales erreurs du Communisme. L'échange intime et politique avec sa femme se construit sur un champ-contre-champ qui semble mettre le personnage en face de la réalité dans laquelle il baigne. Ce procédé de montage devient alors une véritable occasion pour créer une confrontation entre les rêves politiques du personnage et la réalité historique au sein de laquelle il vit. En réalité, la promenade est encadrée par une escorte militaire, dans un système envahi par la paranoïa généralisée du régime Communiste. On lui dit qu'il est trop exposé, sa femme craint une menace, des hommes rodent ou surveillent.

La position de Lénine est réellement ambiguë et il semble en avoir conscience à certains moments. A plusieurs reprises on a accès à des échanges entre la femme de Lénine et sa belle-sœur, au cours desquels nous apprenons que toute la famille vit financièrement au crochet de Lénine. Seulement, durant un repas, Lénine prend lui-même conscience que rien de tout ce qui l'entoure ne lui appartient vraiment : tout appartient au parti. Sa réaction fébrile et délirante face à ce constat nous interroge.
La scène semble proposer une critique de l'importance illusoire donnée au pouvoir d'un homme ainsi qu'une remise en question de la liberté du dirigeant.

Dans *Le Soleil*, Hiro-Hito n'est pas même libre de l'occupation de son propre temps personnel. La tradition lui impose un emploi du temps strict : « La vie de l'Empereur est compliquée » confie-t-il à son fils à travers une lettre, ou au spectateur témoin de son absence de liberté ?
Le premier dispositif de champ-contre-champ intervient durant la confrontation historique entre Hiro-Hito et Mac Arthur, lorsqu'il est sujet de l'honneur du Japon. La suite du film nous montrera une succession de corruptions minimales du Japon par la société capitaliste et libérale américaine. Les importations américaines signalent à plusieurs reprises les symptômes d'une domination progressive du capitalisme et du Softpower occidental à travers la mondialisation. On voit tour à tour s'introduire

au Japon et dans l'environnement intime de l'empereur des assiettes de fabrication allemande et des cigares de La Havane. Il y a une image très significatrice du compromis qu'est prêt à faire le Japon : l'alliance entre Hiro-Hito et Mac Arthur est scellée par le « baiser » qu'ils échangent à travers l'allumage de leurs cigares (Fig. 18).

Après cela, Hiro-Hito s'installe à son bureau dans le bunker. Face à lui sont disposées des figurines et des statuettes de sages, de penseurs et de militaires historiques. Lorsqu'il s'y installe après la rencontre diplomatique avec l'américain, il entend résonner les cris de l'oiseau sacré malmené par les américains qui rappellent la séquence au cours de laquelle les journalistes américains attendent d'apercevoir l'empereur.
Comme une malédiction, le son vient s'apposer à l'image pour créer une simultanéité entre la psychologie de Hiro-Hito et l'environnement dans lequel on le voit. La superposition du son rappelle la « malédiction » américaine et les statuettes de Lincoln, Napoléon et Darwin montrent que la suprématie occidentale est en fait déjà installée depuis un siècle. Il range la statuette de Napoléon dans un tiroir : signe qu'il n'est plus un conquérant.

Dans *Moloch*, de nombreux plans généraux contiennent des zones d'ombre dans les angles noirs des pièces, ce qui a pour effet de nous rappeler que toute tentative de prendre du recul révèle les zones d'ombre inaccessibles de l'histoire.
Outre le sentiment d'inquiétante étrangeté, les personnages donnent l'impression, principalement par leurs gestuelles, de ne pas être à leur place. Ils sont soit présentés comme idiots soit comme fous, ce qui provoque un profond sentiment de malaise et d'inadéquation entre les hommes et le pouvoir d'action qu'ils ont sur l'Histoire.
Dans une scène, la caméra suit le mouvement d'Hitler qui marche autour de la table à manger pendant que les autres le suivent au pas. On est placé dans la position de suivre son discours comme les autres membres du parti, jusqu'à ce que la caméra ralentisse dans son avancée et laisse l'écart se creuser entre sa position et celle du groupe : il nous est alors permis de prendre du recul sur ce qui est dit.

2) Disparité dans les traces de l'Histoire

La poétique de la disparité historique inclut la réémergence des traces d'éléments historiques connus par le spectateur, qui affleurent au sein de la fiction filmique. Les films sont souvent plongés entre la mémoire individuelle du personnage et la mémoire collective du réalisateur et des spectateurs, ce qui constitue un fond commun de l'Histoire. Cela s'inscrit dans la poétique de la disparité, à l'échelle de différentes strates de mémoire historique.

Dans *La Révolution Esthétique*, Jacques Rancière affirme de la disparité esthtétique qu'elle permet une indistinction des régimes d'historicité :
« Elle induit un régime d'indistinction tendancielle entre la raison des agencements descriptifs et narratifs de la fiction et ceux de la description et de l'interprétation des phénomènes du monde historique et social.[39] » Le cinéma, sur le plan de l'histoire de l'art comme sur le plan historique de manière générale, permet cette révolution esthétique. La fiction à l'ère esthétique a brouillé la frontière entre raison des faits et raison de la fiction à la faveur d'une histoire poétique révoquant la ligne de partage entre le petit et le grand H, entre le singulier et le pluriel.
D'après le philosophe, le cinéma porte à sa plus haute potentialité l'articulation entre témoignage et fiction, par la possibilité d'une inscription contiguë de traces poétiques et d'empreintes réalistes. Il tisse la réalité et la vérité des faits racontés en images.

Après avoir passé une nuit de cauchemars, Hiro-Hito s'assied à son bureau et regarde ses statues et ses photos de famille dans un album. Cette séquence est représentée à travers une alternance de plans frontaux sur l'empereur assis à son bureau et de gros plans en vue subjective sur les images de l'album photo. Des images de sa famille se succèdent tandis qu'il tourne les pages. Son doigt effleure le visage de sa mère, puis il pose un baiser sur une autre photographie. La contemplation de l'album photo se fait à la manière d'un rituel, avec des gestes lents, accompagnée de violons et de contrebasse qui ajoutent une tonalité cérémonieuse. La musique souligne aussi le sentiment de nostalgie qui émane de cette séquence.
Le défilement du temps est clairement à l'œuvre grâce à la chronologie de l'album. Celui-ci permet de traverser les temps. On commence par des images de sa famille jeune, de ses parents en tenue traditionnelle impériale pour arriver à des photographies de lui-même étant enfant. Il est intéressant de noter que ce sont de vraies photographies d'archives de la famille impériale.
Ensuite, Hiro-Hito sort un autre album photographique qu'il pose par-dessus celui de sa famille.

[39] Rancière, Jacques, *Le partage du sensible, esthétique et politique,* Paris, La fabrique, 2000, p.58.

Celui-ci contient des photographies d'acteurs et d'actrices américains de Hollywood (Fig. 19). Comme si ces symboles d'une société occidentale basée sur les apparences s'apprêtaient à remplacer les images iconiques de la famille de l'empereur. L'idée d'un palimpseste est renforcée au moment où l'empereur sort deux nouvelles photographies représentant cette fois-ci la passation de pouvoir entre Bismark et Hitler.

Pour Roland Barthes, le fait d'effeuiller un album photographique est un geste purement temporel[40]. Le geste qui est porté autour de la représentation modifie la pensée du temps qui passe au sein même du récit. Pour celui qui passe d'une image à l'autre, c'est le sentiment de la perte de quelque chose qui domine. On a un changement de régime temporel qui renvoie directement au deuil. C'est une sorte de sens commun de la perte qui se déclare dans ces moments de contemplation active de la photographie. Les photographies, perméables aux fantasmes psychiques et aux névroses, défilent sous nos yeux de façon à appareiller la mémoire, ou plutôt à matérialiser le rôle de la mémoire et à dévisager le temps. Les visages présents sur les photographie font œuvre de passage et de hantise, tels des fantômes.

Serges Tisseron s'oppose à la conception de Barthes sur l'image photographique qui serait ancrée dans la douleur psychique de la perte. Au contraire, la prise de vue photographique ne répète pas ni ne sert à figer le traumatisme psychologique[41]. D'un côté, la photographie enferme, mais elle ne le fait qu'avec le désir de pouvoir développer et introjecter les éléments psychiques liés à la situation représentée sur la photographie. Ces modes de représentation sont autant des sources de détachement du réel vécu par les personnages que des outils de l'enfermement psychique et névrotique de ceux-ci. Les photographies gèlent artificiellement les souvenirs de façon à les ancrer dans la mémoire pour prolonger un lien mélancolique avec la représentation des choses qui ne sont plus, quand l'introjection de l'objet perdu se révèle impensable.

On peut noyer les différents supports de représentation dans la mélancolie du « ça a été » qui ne sera plus. On assiste, dans cette séquence, à une véritable mélancolie du futur lorsque Hiro-Hito contemple les images de stars américaines. Cela renvoie directement à une nostalgie d'un temps qui est en train de passer (les stars hollywoodiennes font déjà partie des temps anciens) mais qui a déjà une influence sur son présent et sur l'avenir de son pays.

Il y a un lien à faire avec la manière qu'a le personnage d'interagir avec les objets : et principalement avec les bustes et statues de personnages historiques qui sont posées sur son bureau. Les choix de la mise en scène et du cadrage de ces objets ont une incidence très grande sur la manière dont est perçue la scène. On assiste réellement à un travail du deuil, d'une mémoire douloureuse reliée au sentiment

[40] Barthes, Roland, *La chambre claire,* Paris, Gallimard, 1980
[41] Tisseron, Serge, *Psychanalyse de l'image,* Paris, Hachette, 2010

de perte d'aura des choses. Les statues ne font plus sens pour l'empereur, elles ne revêtent plus les représentations du pouvoir valeureux auquel il les avait associées. Ces objets et ces images sont des interfaces temporelles qui permettent de jouer sur les différentes couches de la mémoire. Ils revêtent les symboliques de la mémoire personnelle du personnage principal, mais ils conservent aussi un sens historique plus global qui prend en charge une mémoire collective, celle d'un destin commun historique, celle d'un fond commun de l'Histoire.

La notion de destin partagé nous renvoie aux notions d'enfermement et de détachement précédemment étudiées. Ces interfaces temporelles ont une incidence directe sur le plan du récit, car l'histoire qui nous est racontée est celle d'une individualité, d'un personnage qui peut, grâce à ces interfaces temporelles, se détacher de son réel et se projeter tantôt dans un temps du passé qui lui est personnel, tantôt dans une mélancolie du futur.

Ces modes de représentation des images et des objets permettent de jouer sur des strates temporelles multiples, et les gestes qui y sont associés servent à modifier la pensée du temps qui passe. On se rend compte que ces changements de représentation cachent toujours une problématique au sujet de certaines évolutions temporelles. Elles permettent donc au récit de se projeter dans d'autres temps, de sortir d'un quotidien qui patine et qui n'avance pas. Ces problématiques sont incorporées et directement reliées aux problèmes psychiques des personnages. Elles forment donc la base du cinéma de poésie.

Ces séquences renvoyant à d'autres temporalités dans le récit correspondent à des moments où les personnages évoquent leur douleur de vivre et leurs crimes passés. Ces échos des névroses de chacun des personnages font comme une trouée dans l'espace-temps représenté. Sokourov met en place un nouveau mode de représentation propre à chacune de ces percées du récit. Le réalisateur semble déroger à la structure du filmage de ces scènes intimistes. Nous sommes face à des modifications profondes au sein de la mise en scène, qui perturbent l'enchaînement habituel des plans ainsi que l'ordre de montage des éléments. Le personnage et le spectateur sont enfermés dans un lieu clos, et cela principalement grâce au montage. Ces passages par l'évocation de souvenirs nous sortent de la réalité physique de l'espace enfermant pour nous faire accéder à un espace psychologique, à un temps de la mémoire. On se détache donc d'un espace pour finalement s'enfermer dans un nouvel espace, qui est cette fois-ci un lieu intime de la névrose. Le personnage s'enferme dans son monde traumatique intérieur tandis qu'il s'est détaché de son quotidien. Pendant ce temps, nous accédons à ce même espace traumatique intérieur tout en éprouvant une distance sur celui-ci grâce à une mise en scène du détachement. C'est de cette manière que le réalisateur nous empêche de nous laisser choir avec le personnage dans ses délires obsessionnels, en nous permettant toujours une voie de sortie par le détachement esthétique.

B) Ecrire l'Histoire : les processus de médiatisation

1) Le rôle médiatique de l'écriture

Au-delà de l'écriture cinématographique de l'Histoire, on retrouve au sein des films, l'écriture explicite de l'Histoire. Ainsi l'Histoire est déterminée par la subjectivité de son interprète, elle est dynamisée par le moi de l'historien : « Exprimer le passé en termes historiques ne signifie pas le reconnaitre « tel qu'il a réellement été ». Cela revient à s'emparer d'un souvenir tel qu'il apparait en un éclair au moment d'un danger.[42] »
L'écriture joue un rôle très important dans *Moloch* et dans *Le Soleil*, car elle est l'outil de la transcription instantanée du réel à des fins de persistance historique. Les hommes de pouvoir, pris dans des instants décisionnels fatidiques, s'entourent de greffiers qui notent chacune de leurs paroles en toute circonstance.

Comme pour préserver sa stature dans le pouvoir, Hiro-Hito est constamment accompagné d'un greffier qui lui permet d'inscrire son intimité quotidienne dans l'Histoire. Les archives micro-historiques ont pour vocation de compléter et de constituer l'histoire à une échelle plus large : le micrologique constitue le macrologique.
L'écriture est avant tout un outil médiatisant, elle fait le pont entre l'homme et la figure historique. La première apparition du greffier a lieu durant le conseil des ministres de Hiro-Hito, celui-ci annonce et scelle le destin du Japon. La caméra, en pénétrant dans cette pièce, assume sa fonction de témoin. Ainsi, l'image qui nous donne accès aux parts les moins visibles de l'histoire, assume la réalité (même fictionalisée) de la situation. L'image devient alors comme un instantané du *Kairos*.

Dans *Moloch*, la mise en scène de l'écriture médiatisante atteint un degré d'autant plus intéressant que les prises de notes du greffier sont montrées comme lacunaires. On assiste à une scène de censure, et même d'autocensure : lors de déclarations d'Hitler, Martin sélectionne au préalable ce que le greffier doit noter ou non, afin de ne pas laisser filtrer de paroles compromettantes.
C'est une preuve que les déclarations orales, sans être écrites, n'ont pas vocation à participer de l'écriture de l'Histoire. Cette séquence provoque une mise en abîme du filtre médiatique : celui qui

[42] Benjamin, Walter, *Sur le concept d'histoire*, Paris, Edition Payot et Rivages, 2013, p.60

prend la parole est médiatisé par un filtre censeur qui est lui-même par la suite médiatisé par celui qui retranscrit.

Il semble que dans *Le Soleil*, ce degré de complexité dans l'appréhension de la médiation de la parole trouve son apogée dans les scènes de rencontres entre Hiro-Hito et le général américain. Si Hiro-Hito a appris l'Anglais, il est jugé indécent lorsqu'il tente de s'exprimer directement avec le général Mac Arthur. Les dialogues entre les deux personnages politiques se font par l'intermédiaire d'un interprète Eurasien. Celui-ci est de nationalité américaine, mais certains signes laissent croire qu'il est tout de même sensible à la situation du chef de son pays d'origine.
La question de la langue parlée prend alors une tournure d'envergure historique et politique. L'interlocuteur américain de Hiro-Hito paraît grossier en face d'un homme cultivé qui a appris sa langue, même si la culture occidentale doit amener sa ruine.
Les langues permettent d'écrire l'histoire, d'acter des décisions, et c'est un choix politique qu'opère Hiro-Hito en choisissant l'anglais. On lui reproche même de ne pas parler japonais et de s'abaisser en choisissant de s'exprimer en Anglais.

Dans *Moloch*, le regard médiatisant sur la vie d'Hitler est initié par Eva Braun, notamment dans une scène du début du film. Alors qu'elle est dans la salle de réunion du parti, Eva Braun se saisit d'une loupe et inspecte la pièce à travers son filtre grossissant. Cela donne lieu à une image grotesque dans laquelle on peut voir son œil observateur grossi à la loupe.
Métaphoriquement, l'image grossie renvoie nettement à une attention portée aux micro-évènements de l'histoire qui nous est racontée dans le film à travers le point de vue intime d'Eva Braun. Un dispositif est mis en place par la suite pour offrir au spectateur un instant réflexif sur le rôle médiatisant du cinéma vis-à-vis de notre rapport spectatoriel à l'histoire.
La séquence de la séance de cinéma privée organisée pour Hitler est une scène révélatrice de ce dispositif. Hitler visionne des actualités de guerre : une image condense l'homme d'histoire et le film historique dans lequel il intervient. « Le cinéma doit se contenter d'écrire l'histoire, il n'est bon qu'à cela » affirme Hitler pendant la projection. S'ensuit un champ-contrechamp qui place Hitler directement en contrechamp des images de guerre.
Les causes et les conséquences historiques sont alors bouleversées par le montage et l'assemblage des points de vue. Puis on se place avec Eva Braun derrière l'écran, d'où l'on peut voir l'ombre portée d'Hitler qui se pose sur l'image du film ; la figure historique pose son ombre sur l'histoire en imitant un chef d'orchestre.

2) Figer l'histoire : la mise en scène des séances de photographies officielles

Une séquence précise dans *Le Soleil* nous montre comment l'histoire s'écrit par des images fixes qui ne nous laissent pas voir tout ce qui se passe autour de la prise de vue.

La séquence de photographie officielle d'Hiro-Hito précède l'accord de capitulation avec le général Mc Arthur. Il faut rappeler que la symbolique de cet acte de capitulation engendrera la perte du statut d'Empereur et du droit divin pour Hiro-Hito. Il s'apprête donc à devenir un homme, un citoyen, un simple mortel. Ceci est important à noter car l'empereur quitte son habit militaire pour revêtir un habit de ville. A chacune de ses rencontres avec les américains, l'empereur semble tester des nouvelles tenues vestimentaires afin d'assoir sa nouvelle identité.

Il est intéressant de noter que lors de sa première sortie du bunker pour sa rencontre initiale avec Mc Arthur, il s'était habillé à la manière de Charlie Chaplin, essayant de faire acte d'être dans les temps nouveaux. Il venait tout juste de feuilleter un album de photos de stars américaines dont Charlie Chaplin. Pensant être « dans le bon temps », il a finalement récolté les sarcasmes des américains à la vue de sa tenue démodée. Cela nous signifie que l'homme de pouvoir retranché dans sa position d'intouchable a depuis toujours été coupé de la culture mondialisante.

Pour cette deuxième sortie, il évite de choisir un habillement trop iconique et choisit celui de l'homme élégant des villes, le costume que n'importe quel citadin peut porter à cette époque. Il retrouve enfin une temporalité de son apparence qui est en phase avec l'époque et avec sa destitution : sa capitulation solde la fin des empereurs.

Dès le premier plan de la séquence, une quinzaine de soldats qui sont postés dans une allée du parc fait face à la maison dans laquelle Hiro-Hito est retranché. La caméra est postée sur le seuil de la maison à la place où se trouve sans doute Hiro-Hito avant de faire son apparition. Les américains se préparent à photographier le futur ex-empereur. Un des soldats américains qui est d'origine japonaise tente d'expliquer à ses compatriotes la situation de l'empereur et comment il convient de l'appeler. De « Teno Haika », formule japonaise pour désigner l'empereur, les américains font dériver le terme à « Tennessee » en s'amusant. Les blagues assez grasses qui sont faites dénotent du manque de culture et de la mauvaise considération de tout ce qui n'est pas américain.

Le contrechamp nous montre un plan serré sur le conseiller de Hiro-Hito qui attend, dissimulé sur le seuil. Alors que nous pensions être dans la focalisation de l'empereur, nous nous rendons compte que c'était un autre observateur qui se trouvait posté à l'entrée de la maison. Celui-ci a eu tout le loisir d'entendre les blagues et considérations vaseuses des américains.

Lorsque dans le plan suivant le conseiller apparaît et s'avance, nous sommes placés dans la focalisation des américains. Ceux-ci sont surpris par l'arrivée d'une silhouette sur les marches de la

maison et se trompent de cible. En effet, de manière assez cocasse, quatre photographes de l'armée américaine se mettent à mitrailler le conseiller en pensant qu'il s'agit de l'empereur. On a beau leur dire qu'ils se trompent de personne, ils continuent de s'entêter à prendre des photographies. L'agitation générale est montrée de manière à nous rendre ces prises de vues absurdes. Il y a une perte totale du sens même de l'acte photographique.

En réalité, le conseiller venait simplement à leur rencontre pour leur désigner la place à laquelle Hiro-Hito se mettra pour prendre la photographie officielle. Cela nous montre que dans la tradition de la photographie officielle, il y a toujours une mise en scène et ce que l'on pourrait appeler une forme de rituel.

L'empereur finit par arriver de manière très discrète, de sorte que les américains bruyants et inattentifs ne le remarquent pas. Lorsqu'ils le remarquent enfin, ils le prennent pour quelqu'un d'autre, un japonais parmi les autres, ce qui montre le degré de confusion des soldats qui sont incapables de différencier un japonais d'un autre. Enfin le caractère intrusif des yankees est renforcé par deux éléments de mise en scène : la bande son très bruyante restituant le brouhaha du petit groupe et le déclencheur de leurs appareils photographiques.

Le montage essentiellement en champs, contre-champs dont certains sont marqués par une prise de vue portée, légèrement saccadée restituant une impression anxiogène. L'empereur sur la réserve, s'amuse progressivement de l'effet de ses poses sur le groupe. Il se met littéralement en spectacle et les prend à leur propre jeu. Une musique sacrée japonaise apparait comme un clin d'œil en contrepoint de cette mise en spectacle proprement occidentale.

Le spectateur est mis dans un profond malaise grâce à la mise en scène. On peut penser que Hiro-Hito sera dans ce même état de malaise au moment de se confronter aux américains, alors que finalement celui-ci se montre plutôt à l'aise, ce qui a pour effet de renforcer le malaise du spectateur qui est laissé seul dans cette position-là.

La prise de photographie annonce à chaque fois une disparition future.

Une vraie photographie officielle est prise dans *Le Soleil* alors que c'est une prise de photo avortée dans Taurus. Selon Roland Barthes : l'acte photographique, et principalement la photographie officielle scelle des événements historiques majeurs[43]. Celui-ci marque symboliquement la perte de l'aura divine pour Hiro-Hirto : quand on fige le temps on perd toujours quelque chose. Il y a toujours une évolution après la situation de la prise de vue officielle. Donc, la photographie officielle amorce un changement, et donc la perte de certains éléments du passé.

D'une autre part, la prise de photo avortée à l'arrivée de Staline dans *Taurus* nous montre la crainte

[43] Barthes, Roland, *La chambre Claire,* Paris, Gallimard, 1980

inspirée par la figure de Staline, mais aussi que cette photo officielle qui n'a pas été prise marque un non-évènement. En creux, Lénine se prépare depuis longtemps à l'arrivée de Staline, c'est même ce qui le maintien en vie malgré les signes de sa sénilité.
Le fait que l'on essaye de prendre une photo nous renvoie à l'idée d'un évènement majeur. Cependant, comme la photographie n'est pas prise, on peut imaginer qu'il n'y aura pas de changement brutal de situation et que celle-ci restera la même : Lénine restera coupé de l'appareil politique jusqu'à la fin de sa vie. En réalité, les changements principaux ont déjà eu lieu, avant même la situation diégétique du film : nous nous rendons compte que Staline a sans doute déjà remplacé Lénine à la tête du Parti depuis longtemps sans que celui-ci le sache. La photographie officielle n'a donc plus lieu d'être. D'ailleurs, si l'on y pense, la figure visée par le photographe n'était autre que celle de Staline, et Lénine, encore à l'intérieur de la maison, en était évincé d'office. Cela montre bien que le personnage important est Staline et non plus Lénine. Cette séquence est une annonciation : Lénine ne reprendra plus jamais le pouvoir.

B) L'histoire sous l'angle du non-événementiel : le micro et le macro

1) Le « petit » et le « grand »

Les trois films sont autant des œuvres d'art que des études historiques. Il est vrai qu'il est peu habituel que des films historiques relatent de moments extrêmement précis dans l'Histoire. Pourtant, s'attacher au « non événementiel », à la « micro-histoire » est une forme d'appréhension de l'écriture de l'Histoire.
Ce mode d'historisation, ce concept d'histoire est notamment défendu par un philosophe de l'école de Francfort : Walter Benjamin. Pour ce libre penseur, l'historien doit s'intéresser à la micro-histoire afin de déterminer la macro-histoire.
Walter Benjamin considère que « Le chroniqueur qui relate les évènements sans faire la distinction entre les grands et les petits, tient ainsi compte de la vérité selon laquelle rien de ce qui s'est passé un jour ne doit être considéré comme perdu pour l'histoire.[44] »

Le temps messianique c'est ce qui fait éclater le continuum de l'Histoire, ce qui montre que ce n'est pas qu'une suite de présents qui se succèdent. C'est un présent qui est transition, mais c'est en même

[44] Benjamin, Walter, *Sur le concept d'histoire*, Paris, Edition Payot et Rivages, 2013, p.56

temps une image éternelle du passé qu'il contient. Dans un moment donné, il peut se cristalliser plusieurs temporalités grâce aux signes mêmes de ces temporalités. En mettant ces signes en mouvement, on peut obtenir un regard critique sur l'Histoire. Cela se joue donc dans le remplacement de l'évènement épique par un évènement constructif.

Ainsi dans ces trois œuvres, l'écriture de l'histoire et les vérités qu'elles suggèrent sont intimement liées à des faits hétérogènes, des signes disparates et des objets partiels qui émergents de ses contenus affectifs et intellectuels. Benjamin continue : « Le partisan du matérialisme historique ne va vers un objet historique que si et seulement s'il lui fait face comme une monade. Dans cette structure, il reconnait le signe d'une immobilisation messianique des évènements, en d'autres termes : d'une opportunité révolutionnaire dans le combat pour le passé opprimé. Il la met à profit pour détacher une époque déterminée hors du déroulement homogène de l'Histoire ; Il détache ainsi une vue déterminée de son époque, une œuvre déterminée de l'œuvre dans laquelle elle s'inscrit. Si son procédé est fructueux, c'est que sont conservés et correctement préservés, dans l'œuvre, l'œuvre d'une vie, dans l'œuvre d'une vie l'époque et dans l'époque le cours de l'histoire[45]».

Alors, au sein des trois films, l'Histoire est mise en mouvement, car constituée d'interactions, faite de réseaux interagissant entre eux. L'indétermination qui plane entre les causes et les effets, qui engendre un événement, arrive ou parait toujours survenir par le hasard. C'est pourquoi nous sommes toujours dans l'analyse et la critique de l'Histoire. Autrement dit, Sokourov en s'intéressant au non-événementiel de la grande Histoire, par conséquent à des phénomènes dissemblables (que nous n'avons pas l'habitude de voir), dégage des traits critiques de l'Histoire et des instants de vérité. Pour ce faire il travaille sur la substance de l'image et les éléments qu'ils la composent. Ce jeu d'écriture de l'Histoire permet de démontrer que le grand est petit et que le petit est grand. Un amalgame se forme entre les sphères personnelle et politique.

« L'historisme donne à voir l'image éternelle du passé ; le matérialisme historique, chaque expérience, toujours unique, qu'on fait de ce passé. Le remplacement du moment épique par le moment constructif se révèle être une condition de cette expérience. Mettre en œuvre cette expérience aves l'histoire constitue une expérience originelle pour chaque moment présent : voilà la mission du matérialisme historique. Il s'adresse à une conscience du temps présent qui fait éclater le continuum de l'histoire.[46] »

[45] *Ibid*, p.92
[46] *Ibid*, p.93

Le matérialisme historique propose une manière de construire l'histoire et de la critiquer pour en faire ressortir les tensions, et ainsi considérer chaque évènement comme un moment unique. La recherche des tensions profondes de l'Histoire permet de créer l'unité, alors qu'à l'inverse, l'historisme du « il était une fois » appliqué à l'Histoire ne crée qu'une continuité générale. Si on commence par analyser les signes de l'Histoire de manière phénoménologique, on soulève les tensions principales, au lieu de créer un récit, de lier les éléments entre eux par la chronologie, ce qui exclut l'émergence des tensions. Sokourov semble donc s'inscrire dans cette vision matérialiste et phénoménologique de l'Histoire, qui ne cherche pas à nous montrer une évolution chronologique, mais cherche plutôt à explorer les signes émergents des tensions entre les évènements et leurs transitions.

La plongée dans le début de *Taurus* nous fait entrer métaphoriquement dans un univers de rêve, comme dans un conte. Entre un paysage brumeux, un rêve et l'écriture d'un souvenir de Lénine, il y a un espace d'indétermination entre sa réalité historique et sa représentation historique : on est dans un « entre-trois », dans la représentation vaporeuse d'un souvenir général historique. Par le son des arbres qui se meuvent et du vent, répercutés à l'intérieur de la maison, l'extérieur est invité à entrer dans l'espace intime en même temps que le spectateur.
Plus tard, l'arrivée de Staline est amorcée par un bruit de train, des chiens qui aboient et l'orage qui gronde. L'environnement est touché par l'arrivée imminente de la figure historique menaçante, de plus le personnel du parti est calme et organisé. Pour la première fois, chacun est assigné à sa place. Lorsque Staline entre dans la maison, tout le monde est studieux, on entend même quelqu'un jouer des gammes au piano.

2) Phénomènes de recentrage : une histoire micrologique

Il existe un dispositif récurrent au sein d'un plan qui est propre à ces trois films : dans un plan moyen, il y a un personnage secondaire en amorce, puis un travelling avant resserre la valeur de plan sur le personnage principal. Cela démontre un mouvement volontaire d'intérêt pour les faits périphériques de l'histoire puis de recentrage sur l'évènement historique précis.

Moloch présente une scène très intéressante de ce point de vue. Lorsque Eva Braun rejoint Hitler dans sa salle de bain privée, la caméra se trouve dans l'entrebâillement des portes, en position d'observation distante de l'intimité du couple. Lentement, un travelling avant extrêmement discret

nous fait entrer dans la pièce en s'approchant des personnages, puis, lorsque la dispute éclate, elle recule dans un travelling arrière de la même manière.
L'approche micrologique intervient aussi au sein de la diégèse, car Hitler semble fasciné par les analogies entre les systèmes de pensée politique et les systèmes instinctifs du règne animal. Hitler compare les soldats du Reich à des œufs de mouches pour expliquer ses tactiques de guerre et justifier le fait qu'il envoie de nombreux jeunes soldats au front alors qu'il sait qu'ils vont à une mort certaine. Il fait alors émerger le thème du recentrage et de l'intérêt porté aux micro-évènements.

Hiro-Hito, à travers son exercice quotidien de recherches scientifiques, est amené à disséquer un crabe. On peut remarquer par son discours que ses études de la vie animale au microscope ont une fonction stratégique qui s'ancre dans une tradition d'appréhension des phénomènes naturels pour mieux appréhender les comportements humains.
Durant la dissection, on peut entendre le son des moteurs des avions ennemis survolant le Japon. Ainsi, le son apposé à l'image rappelle que l'histoire micologique est inscrite dans une histoire macrologique, que le détail évènementiel est partie prenante de l'Histoire. Le décalage des échelles ainsi produit permet à Hiro-Hito de s'identifier au crabe. Lorsqu'il retire sa carapace, il se rend compte de la vraie nature de l'animal : sa chair ressemble à un maquillage de Kabuki.
A l'instar du crabe, Hiro-Hito est amené à perdre sa « carapace » divine et retrouver une figure d'homme sous sa figure historique. Pendant l'expérience, l'empereur dicte à un greffier ses observations sur la physionomie du crabe et ses habitudes de vie. Par une association d'idées, son discours rebondit alors sur l'histoire des lois de son pays. La migration du crabe lui rappelle les lois injustes sur l'immigration endurées par le peuple japonais en 1924. Le crabe est alors associé à un japonais, et Hiro-Hito s'identifiant au crabe, s'identifie dans le même temps à un homme quelconque parmi tous les japonais.

C'est en se comparant à l'animal qu'il arrive à se sentir humain. Prenant note de tous ses dires, le greffier mêle alors des considérations intimes, scientifiques, politiques et métaphoriques dans un seul et même document à valeur historique et quotidienne.
L'empereur se réfugie dans le mirco-évènementiel. Cette séquence montre que c'est principalement l'âme du pays qui continue à vouloir la guerre, que le peuple japonais, par sa fierté, détient lui-même le *Kairos*. Dans une telle situation, l'empereur est dépassé, il n'a plus aucun autre moyen de se ressaisir du choix ultime de la décision politique, car du moment qu'il refuse la capitulation, son choix est noyé dans la masse des individualités japonaises. Le seul moyen de reprendre le *Kairos* c'est de choisir une décision opposée à la volonté générale japonaise : la capitulation est son choix personnel, associé à son abandon de son statut divin. C'est l'homme historique pris dans la force de l'histoire et

la force globalisante du peuple. Paradoxalement, en prenant cette décision, il se dépossède à jamais du *Kairos* car il n'est plus homme de décision (c'est son ultime décision historique).

3) La politique du non-événementiel

La séquence de rencontre historique entre Lénine et Staline est placée sous les signes du jeu, de la comparaison et de la métaphore. C'est une manière indirecte de parler des faits historiques et politiques à la dérobée, d'une manière non spectaculaire et donc non-évènementielle. En effet, si la dernière rencontre des deux hommes influencera le cours de l'histoire, le traitement qui lui est conféré dans le film par la mise en scène et par l'écriture du dialogue nous renvoie à une vision non-évènementielle de l'Histoire.

Tout au long de cette séquence, Lénine, qui aimerait parler de politique avec son compère, tente d'évoquer les problèmes rencontrés par le Parti selon lui. Il commence à parler du manque de culture dans les hautes administrations du Parti, des mauvaises conditions de vie du peuple, mais son discours politique se noie petit à petit dans des considérations de plus en plus floues pour finir sur une envolée lyrique à propos du climat et des oiseaux qui gèlent en plein vol durant l'hiver.
Cette rencontre entre les deux hommes est annoncée dans le film comme décisive pour Lénine, qui trépigne de revoir Staline pour lui faire part de son incompréhension quant à sa mise à l'écart du pouvoir. Mais celui-ci n'en finit pas « de se perdre » dans des pensées sur la condition humaine face à la mort, à la perte ou l'effacement.
La scène entière de la rencontre entre les deux hommes a lieu sur la terrasse du palais, entouré par les arbres. Cet espace évidé de tout objet (hormis une table et deux chaises) filmé avec un objectif grand angulaire renforce l'aspect « scène de théâtre ». L'action se déplace une fois encore par la forme du jeu, ici le « cache-cache ». Les cadres larges insistent sur les mouvements de Staline qui se dandine en avançant, faisant mime de chercher Lénine (« C'est moi. Où te caches-tu ? »), dissimulé mais visible derrière les branchages d'un arbre. L'ouverture de la scène place la rencontre sous l'hospice d'un jeu de faux-semblant et de dupe pour Staline, annihilant Lénine dans une régression enfantine prenant la forme d'une espièglerie d'adulte envers un enfant : le petit père des peuples sait où il se trouve mais feint de le chercher. Pourtant en tordant son dos et en s'appuyant sur une canne, Staline ressemble étrangement au Lénine diminué que l'on observe dans le film. Lors de leur accolade, le contraste est toutefois saisissant, l'un apparaissant comme robuste, cintré et élancé, l'autre comme un vieillard qui contrôle difficilement ses gestes.

Cette tension des corps est évacuée par le cadeau de la canne à Lénine, offrande du parti. La réaction de Lénine est sérieuse, il souhaite savoir pourquoi il n'a plus accès au téléphone, à l'information. Staline reprend alors son petit jeu, faignant de chercher le téléphone sur la terrasse, le dos à nouveau courbé : « Où est le téléphone ? », « Quel téléphone ? ». Il est possible de voir une effronterie de Staline, mimant Lénine dans sa dégénérescence.
La caméra mobile renforce les trajectoires serpentines, fourbes de Staline qui essaye sans cesse de se dérober aux interrogations pressantes et factuelles de Lénine. Une fois le dialogue ancré dans la métaphore, il en est tout autre. La tonalité du dialogue devient énigmatique, comme dans un jeu de devinettes, le mystère entoure les paroles des deux protagonistes. Ils font référence à des personnages historiques réel, membres du quartier général du Parti, trois personnages réputés pour être proches de Lénine et qui ont (après le temps du film) été emprisonnés et exécutés par Staline.
Ici, Lénine demande à ce dernier des nouvelles du quartier général. Staline lui répond de manière laconique que les trois personnes dont il est question sont malades ou alitées. Coïncidence ou non, selon Staline les membres du quartier général sont étrangement dans le même état que Lénine. A demi-mots, cela signifie sûrement qu'ils sont déjà écartés du Parti, de la même manière que le secrétaire général lui-même, ils ne comptent plus.

Un jeu de plus de comparaison et d'inversion se met en place lorsque Lénine demande à Staline s'il est malade. La situation est cocasse, les deux hommes sont cadrés de manière rapprochée dans le même plan, et ils paraissent tous deux vieux et malades. Là encore, Staline se défile devant les questions de Lénine. Staline quitte le cadre et on reste avec Lénine seul qui s'assoit. La caméra tourne légèrement autour de Lénine, et dans le plan suivant, prend la direction opposée pour suivre la déambulation pensive de Staline. On voit bien par la mise en scène que les deux hommes sont comparés tout en étant profondément opposés. C'est à ce moment que Lénine semble comprendre que Staline l'évite. Pour le retenir, Lénine appuie sur son point faible : la paranoïa. Il lui affirme qu'il a entendu des choses à son propos, ce qui interpelle Staline. Celui-ci revient à la charge : les deux hommes se font face, cette fois-ci dans le même plan, et Staline lui retourne son affirmation. Staline, qui s'est abaissé au niveau de Lénine pour renforcer le face-à-face, lui répond en effet qu'il aurait entendu dire, par des membres du Parti, qu'il l'aurait déjà remplacé. Il lui dit donc la vérité, mais d'une manière détournée car il utilise la médiation du « j'ai entendu dire » au lieu de dire directement ce qu'il pense vraiment. La parole prend donc des chemins détournés pour évoquer des réalités politiques et historiques très fortes. La vérité est noyée dans des considérations indirectes et hypocrites, il poursuit sa phrase dans un mensonge grossier faisant croire à Lénine qu'il respecte sa supériorité par rapport à lui.

Sokourov semble ici mener à bien une critique du discours politique qui serait placé sous le signe de l'ambigüité et de l'hypocrisie. Alors que Staline s'engage sur des voies métaphoriques, Lénine tente de le ramener à des considérations plus pragmatiques.
Lénine tente de porter une critique sur la révolution socialiste. Depuis le début du film, nous comprenons par un ensemble de réflexions, certes incomplètes, que Lénine a une pensée critique sur ce qui a été accompli par la révolution bolchévique. Ces bribes de pensées ne sont pas toujours explicitées, mais elles permettent de questionner les enjeux et les conséquences de cette révolution. Il semble clairement en voir les limites : la politique du Parti est basée sur un vaste mensonge, car la révolution n'a jamais su mettre en avant le peuple mais a simplement profité à une caste bourgeoise de la société. C'est toujours dans l'indétermination entre le délire et la lucidité que Lénine formente ces idées. La problématique de la critique du socialisme est soulevée au sein d'une tension qui entoure Lénine, celle des moments de lucidité en alternance avec des moments où il perd la tête.

L'hypocrisie malsaine de Staline s'infiltre même dans ses gestes, puisqu'il n'a de cesse de poser une main complaisante sur l'épaule de Lénine, qui agacé, finit par la repousser dans un accès soudain de violence. Lénine tente alors d'inverser le rapport de force en rappelant, toujours de manière sous-entendue, que Staline serait un inculte sans lui, et que c'est lui qui lui a tout appris. Cependant, Staline lui répond en faisant ressortir l'idée du culte de la personnalité et retourne à nouveau le vent en sa faveur. C'est un jeu de perpétuels allers-retours, une véritable joute verbale qui a lieu ici.
Dans sa gestuelle, Staline semble encercler Lénine. Celui-ci, ne voulant pas le laisser prendre l'ascendant sur lui, le suit dans ses mouvements. Il se laisse aussi prendre au jeu des paroles métaphoriques de Staline. Sans s'en rendre compte, le discours de Lénine glisse lentement de paradigme : d'un discours factuel, il dérive peu à peu vers des paroles poétiques et métaphoriques dans le style des phrases énigmatiques de Staline. Se rappelant de l'arbre tombé sur la route qui l'avait ému lors de sa promenade, il se risque à se comparer à celui-ci, posant une petite énigme à Staline.

- Lénine : « Si un arbre barrait ton chemin sur la route, que ferais-tu ? première hypothèse : attendre que l'arbre pourrisse, mais combien de temps prendra-t-il ? »
- Staline : « De longues et douloureuses années. »
- Lénine : « Sans aucun doute. Deuxième hypothèse : retirer l'arbre de la route et le jeter… Je ne dirai pas où »
- Staline : « Il y a encore une troisième hypothèse : de le couper ! »

La réponse de Staline coupe court à la divagation poétique de Lénine en lui rappelant amèrement la situation dans laquelle il est plongé par la faute de Staline lui-même : il est coupé de tout, gardé

éloigné contre son gré de l'appareil politique. A ce moment-là, la situation est tellement insupportable pour lui qu'il fuit la confrontation physique et s'écarte. C'est la première fois que, dans un plan où les deux sont réunis, c'est Lénine qui s'en va. Ensuite, n'en pouvant plus de ce jeu de dupe, Lénine excédé saisit Staline par le col. Il en profite pour lui glisser tout bas la vérité de ses sentiments. Il l'accuse de l'avoir trahi, de l'avoir volontairement isolé du pouvoir politique alors que c'est lui qui lui a tout appris. Un grondement de tonnerre vient souligner la violence de l'échange. La dialectique du maître et de l'élève revient enfin à sa place initiale, mais seulement en apparence, car Staline ne garde son calme que pour mieux manipuler Lénine. Cette séquence travaille un retournement continuel de la dialectique du maître et de l'élève.

Suite à ce soubresaut de colère, un plan rapproché sur le visage de Lénine nous laisse entrer dans une image-affection. Son regard nous montre un retranchement dans son intériorité. Un sentiment de déchéance mêlé à la tristesse d'une âme trahie en émane. Il est habité de l'intérieur par l'idée du suicide, d'ailleurs il demande à Staline d'intercéder en sa faveur auprès du Conseil du Parti pour obtenir du poison. A partir de là un champ-contre-champ nous montre en gros plan les visages des deux hommes. Le cadre légèrement en plongée fait ressortir les prothèses et le maquillage utilisés sur les comédiens pour qu'ils ressemblent aux figures historiques. Cela permet de faire tomber les masques et de dévoiler l'humanité des deux hommes. Le champ-contre-champ apporte quelque chose d'intimiste à la scène, comme si nous étions placés au cœur des confidences. Il pose aussi la confrontation entre les deux hommes qui savent très bien l'un et l'autre à quel jeu ils jouent. Une dernière fois, Staline s'en va, laissant Lénine à son triste sort.

Ainsi, l'échange politique a bien lieu, mais il se fait de manière sous-entendue et indirecte. C'est donc à travers des considérations paraissant anodines que chacun avance ses pions : Lénine souhaite pousser Staline à avouer sa trahison, tandis que ce dernier tente par des pirouettes oratoires de se défiler. La rencontre historique est ici traitée sous l'angle du non-évènementiel.

C) Le temps messianique : la victoire du temps sur l'Histoire

1) Superpositions temporelles : les procédés du temps messianique

« Le temps présent qui, en tant que modèle du temps messianique, englobe en un immense condensat toute l'Histoire de toute l'humanité, coïncide au cheveu près avec la figure que représente l'Histoire de l'humanité dans l'univers.[47] »
L'homme historique est pris dans le prisme de valeurs et d'échelles historiques différentes : « Il appréhende la constellation que sa propre époque a formée avec une époque antérieure. Il fonde ainsi un concept du temps présent comme « temps du maintenant », dans lequel sont incrustés des éclats du temps messianique[48] ».

Lénine présente physiquement les signes d'un amalgame des temporalités. Tel qu'il est présenté dans *Taurus*, il représente les trois âges réunis : l'irresponsabilité de l'enfance, la lucidité de l'homme adulte, et l'aphasie du vieil homme sénile. Un motif semble catalyser ces différentes temporalités, celui de la colonne.
Le palais de Gorki est construit sur une base architecturale néo-classique qui présente des façades à colonnes à l'intérieur comme à l'extérieur du bâtiment. Les colonnes sont d'ailleurs un signe visuel de l'ancrage politique de Taurus, et du déclin du pouvoir de Lénine au profit d'une montée du pouvoir de Staline. L'arbre, associé symboliquement à la colonne et à « l'arbre de vie », revient à plusieurs reprises. On le voit barrer la route de Lénine dans la forêt, puis revenir sous la forme d'une métaphore filée dans la conversation entre Lénine et Staline : le comparant implicitement à l'arbre en parlant de son évincement du parti sous trois solutions « pousser l'arbre hors de la route, attendre qu'il pourrisse, ou le couper », dit Staline.

C'est aussi la canne offerte par le Parti sur laquelle s'appuie Lénine à bout de forces : « le parti est ce sur quoi l'homme prend appui ». Avant d'entrer en délire pendant le repas, Lénine est placé face à une statue appuyée sur un tronc d'arbre, à la manière d'une canne (Fig. 20). Les colonnes sont aussi présentes dans l'exercice de multiplication des dates du *Kairos* de Lénine, sur lesquelles il fait une fixation, refusant de multiplier « en colonnes ». Cet exercice se révèle être un signe prégnant du temps messianique et un leitmotiv du film. Staline représente la nouveauté et la jeunesse d'un nouveau pouvoir politique. A la fin du film, Staline s'arrête au loin en partant : regarde en arrière vers son

[47] *Ibid*, p.81.
[48] *Ibid*, p.82.

prédécesseur, son maître. Mais le pouvoir est plus important ; il s'en va, abandonnant Lénine à son triste sort. S'ensuit un fondu enchaîné entre Staline et Lénine, véritable jonction esthétique des temporalités politiques.

Le Soleil a recours à des procédés similaires pour exprimer le temps messianique. Lorsque Hiro-Hito consulte ses albums photographiques, on peut remarquer la confrontation entre les images de la famille impériale du Japon et des clichés de stars hollywoodiennes. L'empereur ouvre d'abord un album photo de sa famille, il se replie sur lui comme un enfant et son geste est accompagné d'une musique nostalgique au violoncelle. Ensuite il ouvre un deuxième album qui contient des photos de stars. Il pose ce dernier par-dessus celui de sa famille. C'est alors la première fois qu'on le voit sourire à travers un gros plan sur son visage : il sait qu'il vient de saisir une vérité. Il a compris une chose essentielle sur l'histoire de son pays et son avenir : l'américanisation du Japon est inéluctable et déjà écrite.

Le penchant virtuel des images d'Hollywood est amené à remplacer l'iconologie traditionnelle et impériale. Ensuite il regarde une image de la passation de pouvoir entre Hitler et Bismarck. Il sait qu'une passation de pouvoir est sur le point d'avoir lieu au Japon, et qu'elle se fait déjà de manière implicite. Les trois régimes d'images confrontés et superposés forment la vision d'un temps messianique. C'est à ce moment que l'on comprend son choix : il va décider de capituler.
D'autre part, Hiro-Hito a compris que pour accepter ce tournant historique de son pays, il doit s'adapter aux attentes des américains. Lors de la séquence de photographie pour les médias internationaux, il se déguise en Charlie Chaplin afin de paraître moderne à leurs yeux, mais cet habillement les amuse et leur paraît décalé et hors du temps. A l'inverse, l'imaginaire américain aurait attendu qu'il se présente médiatiquement en habit traditionnel japonais, ou en tenue militaire. A travers les images de stars, l'empereur comprend la perte d'authenticité qui solde l'entrée dans un monde du spectacle et du simulacre.

Surviennent alors les signes d'un monde qui en a remplacé un autre : c'est le spectacle interprété et observé par Hiro-Hito devant les rideaux et les colonnes de l'ambassade. Son costume noir de Chaplin est celui du deuil, de la capitulation et de l'abdication. La seconde moitié du film montre les assauts de la modernité face au traditionalisme : le bâtiment qui abrite l'ambassade américaine semble moderne et clinique, il est le signe patent d'une uniformisation. L'architecture du bâtiment est basée sur un style Antique voire Néo-classique, avec des colonnes qui rappellent l'hégémonie d'un peuple conquérant. On sent un profond phénomène de corruption à l'œuvre dès l'entrée en scène du général Mac Arthur. Il offre des cartons entiers de chocolat à l'Empereur. Au cours d'une scène aux accents

comiques, les japonais goûtent le chocolat et l'apprécient. A partir de là, le chocolat devient le symbole de la corruption américaine.
Peu à peu on voit entrer par la mise en scène des coutumes propres à la culture américaine, qui sont même réutilisés par l'empereur au cours de plusieurs scènes, à travers l'installation d'ambiances familières qui gênent les coutumes habituelles et qui surprennent ses interlocuteurs. Le spectacle devient une habitude et l'apprentissage de ces habitudes confronte Hiro-Hito à sa nouvelle vie d'homme « simple » : il ouvre une porte pour la première fois en quittant l'ambassade américaine.
Après cela, il surprend tout son personnel rapproché car il les ouvre tout seul et refuse de plus en plus d'être assisté dans sa vie quotidienne. Après la séance de photographie par les journalistes américains, Hiro-Hito rentre dans sa demeure par un encadrement de portes ouvertes et non par une porte fermée, ce qui symbolise son ouverture nouvelle aux coutumes étrangères.

Cependant, même si l'empereur a l'impression de prendre son indépendance, il n'est en fait que placé sous une nouvelle tutelle. « Le danger menace aussi bien la persistance des traditions que ceux qui en prennent réception. Dans un cas comme dans l'autre, le risque est de passer pour l'instrument de la classe dominante. A chaque époque, il faut tenter de refaire la conquête de la tradition, contre le conformisme qui est en train de la neutraliser »[49]. Le passage d'un temps à un autre prend donc un aspect critique sous l'œil de Sokourov.

2) Signes d'une apocalypse : le début d'une fin

Hiro-Hito semble hanté par sa propre fin : le demi-dieu fils du Soleil se prend à se préoccuper de questions simplement humaines comme la mort et la fin du monde. Parmi les œuvres d'art de sa collection personnelle il trouve une gravure de l'Apocalypse selon Saint Jean représentant les quatre cavaliers de l'Apocalypse. Ceux-ci nous rappellent indéniablement la menace de l'invasion américaine.
Un plan nous plonge intégralement dans l'image de la gravure et par un panoramique vers le bas on retrouve la tête de Hiro-Hito en amorce du plan, absorbé dans la contemplation de l'image (Fig. 21). Le décalage des échelles au sein du plan permet de produire une image immense qui semble engloutir l'empereur.

[49] *Ibid*, p.60.

Dans Le Soleil, « L'Empire du Soleil Levant » connaît une éclipse métaphorique au cours de laquelle l'empereur se change en homme. La prise de décision que représente pour lui le *Kairos* est vécu comme un véritable exorcisme. Dans son bureau personnel, Hiro-Hito répète son discours au cours duquel il s'apprête à renoncer à revendiquer ses origines divines. Il se tient droit, les mains posées sur une table, face à la pleine lune, dans le noir, sur une musique de style Kabuki.
Le dernier plan du film est une plongée en vue aérienne sur la ville d'Hiroshima, détruite et fumante. Les nuages se mêlent à la fumée pour produire une image voilée qui solde la disparition violente de la ville sous les bombes.

Dans son *discours sur l'Apocalypse selon Saint Jean*, Andrei Tarkovski affirme : « Nous vivons une période très dure, et les difficultés la rendent plus dure encore chaque année. Pourtant, en connaissant un peu l'histoire, on peut se rappeler que ce n'est pas la première fois que la venue des temps apocalyptiques est évoquée. L'Apocalypse, c'est, en fin de compte, le récit du destin. Du destin de l'homme, dans lequel le moi personnel et la société sont indissociables. (…) Le malheur réside dans le fait que les circonstances sont claires, ainsi que le résultat vers lequel nous conduit notre point de vue erroné sur les choses. Mais il serait faux de penser que l'Apocalypse ne contient qu'une conception du châtiment. Peut-être que ce qu'elle renferme d'important, c'est l'espoir.[50] »

Après sa rencontre avec Staline, Lénine prend conscience que son pouvoir a pris fin. Il s'allonge sur son lit et semble mort comme un simple soldat habillé d'un uniforme de guerre sombre. La fin du film nous présente une attente, celle d'un lent déclin des forces physiques de Lénine à la suite de son déclin politique.
Après un accès de folie au cours d'un repas, Lénine est lavé, séché et porté jusque dans sa chambre. Après une ellipse, on le retrouve sur une chaise roulante, poussé par un garde et accompagné de sa femme dans la forêt qui entoure la maison. Le garde les laisse tous les deux tout près d'un auvent soutenu par d'épaisses colonnes. Une fois de plus, Lénine semble vieux et ratatiné à côté de ces imposantes colonnes, symboles d'un pouvoir qui ne lui appartient plus, et un pouvoir Antique et éternel. En effet, cela nous montre que ce que l'homme crée finira par le dépasser et durer bien après sa mort. Lénine, créateur du Parti, se rend compte qu'il est devenu trop faible pour supporter et assumer le pouvoir à la tâte de l'URSS.
C'est la première fois que tout est calme autour de lui. Il n'y a personne pour le solliciter, personne pour parler, il n'y a que le bruissement du vent dans les arbres et le chant des oiseaux.
S'ensuit un long moment d'attente avec sa femme qui s'installe sous l'auvent. A côté d'elle, une petite

[50] Tarkovski, Andreï, *Discours sur l'Apocalypse selon Saint Jean,* trad Fabien Rothey, consulté le 10 juin http://centrebombe.org/Tarkovsky-Discours.sur.lApocalypse.pdf

table sensée servir à disposer le samovar, mais celle-ci est vide, rappelant cruellement que plus personne ne s'occupe d'eux ici. Un champ-contre-champ nous montre le dialogue sans mots qui s'échange implicitement entre Lénine et sa femme : les deux semblent plongés dans un ennui profond. Lénine s'ennuie du pouvoir, tandis que sa femme semble s'ennuyer de la sénilité anticipée de son mari. Cela provoque à la fois un effet comique et un effet tragique, car le jeu de l'actrice nous amuse par ses mimiques d'ennui, et en même temps on ne peut s'empêcher d'être touché par la détresse de leur situation. Ils savent que jusqu'à la fin des jours de Lénine, ils continueront d'être mis à l'écart de tout, dans un confort matériel masquant l'inconfort de leur situation politique. Sa femme sait aussi que lorsque Lénine ne sera plus, elle et sa sœur devront peut-être trouver d'autres moyens de subsistance, car c'est lui-même et l'argent du Parti qui les font vivre. Les plans sur sa femme son fixes et très proches de son visage, de sorte que l'on a accès à ses émotions. Celle-ci semble couver Lénine du regard comme une mère et son enfant.
Lénine est donc à la fois un enfant, un mari et un vieillard sur lequel il faut veiller. Ce cumul des temporalités de la vie humaine fait du visage de Lénine un véritable palimpseste : ses yeux semblent parfois briller d'une étrange lueur enfantine, alors que ses joues sont creusées par la mort qui arrive lentement. Un plan rapproché frontal sur lui nous le fait apparaître comme un mort, une véritable vanité.

Soudain, brisant le silence qui les entoure, une voix s'écrie au loin « Téléphone ! Téléphone ! ». Une femme vient à eux en courant, et, sans même calculer la présence de Lénine, convoque sa femme à la maison de Gorki pour recevoir un appel du secrétariat général du Parti. La femme de Lénine s'en va en courant vers la maison, laissant seul Lénine, cloué sur sa chaise roulante, dans l'impossibilité de bouger. Métaphoriquement, c'est comme s'il avait été amputé de ses deux jambes, il est donc, dans l'impossibilité de se rendre à la maison où l'appel tant attendu ne l'attend plus.
Si Staline l'a déjà remplacé au sein du Parti, sa femme, elle prend les appels et répond à sa place. La passation de pouvoir a déjà eu lieu, à son insu. Le *Kairos* a glissé vers d'autres mains. Pour lui c'est la fin de tout. Son idéal de nature qu'il évoquait lors de la dernière promenade avec sa femme vient le reprendre. Son souhait est étrangement exaucé, il ressemble à un arbre parmi les arbres autour. Il se dresse hors de sa chaise avec difficulté et lance plusieurs cris. Les sons qu'il produit sont déformés par la détresse au point de paraitre animaux.

Puis, un plan fixe sur une prairie éclairée par le soleil du matin vient rompre cette ambiance douloureuse. C'est un autre lieu, un autre temps, c'est l'image par excellence de la campagne Russe fantasmée par Lénine. Son cri déchirant vient se superposer à cette image comme s'il n'était pas très loin. Les vaches qui broutent tranquillement dans le champ n'ont pas l'air perturbées par ce

beuglement. Lénine, après avoir été tantôt un enfant, tantôt un vieillard, se transforme en vache. Lorsque l'on revient sur son visage, celui-ci est totalement éteint, son regard est bovin, vide. Il regarde autour de lui, cherchant peut-être une présence humaine pour le réconforter, mais il n'y a rien d'autre que les arbres et les sons de la nature. Lénine vit un véritable phénomène d'absorption, il se fond complètement dans la nature.

Un long plan-séquence rapproché sur le visage du personnage nous laisse le temps de partager ce moment pleinement avec lui, explorant les possibilités de ce que Deleuze nomme « image-affection ». Mais tout ce qu'il nous renvoie est une annonciation de sa propre mort qui se fait proche (Fig. 22). A plusieurs reprises le spectateur peut craindre qu'il ne s'éteigne sous ses yeux, mais Sokourov a la délicatesse de nous renvoyer à un contre-champ vertigineux en contre-plongée radicale sur le ciel. Au-dessus de Lénine, ce sont les cieux qui l'attendent. Comme dans une peinture du XVIIIème siècle, le ciel est représenté avec des nuages et une grande luminosité qui les traverse, créant comme des rayons en contre-jour qui auréolent les nuages. On s'attendrait à voir apparaître l'ange de la mort, mais celui-ci ne vient pas, que l'on s'entende bien là-dessus, pour Lénine dont l'idéal est marxiste et matérialiste, les anges ne viendront pas. Cela fait clairement référence à la première séquence du film : Lénine se réveillant raconte le rêve qu'il a fait, où il y avait sa mère. Il dit de celle-ci qu'elle croyait aux anges, et semble trouver cela ridicule face à la pensée scientifique moderne et matérialiste.

La fin de *Moloch* se joue sur un paradoxe entre l'amour que porte Eva Braun à Hitler, qui est plus fort que tout, et la volonté de pouvoir de celui-ci, qui finira tout de même par trouver une fin, en se soldant par sa mort. L'amour est éternel, alors que le pouvoir ne s'exerce qu'à un moment précis, celui du *Kaïros*. C'est ce que semble vouloir nous signifier Sokourov dans la fin du film.
La séquence finale s'ouvre sur une couverture froissée dans laquelle est enroulée Eva Braun après une nuit d'amour et de sanglots avec le führer. Elle tire le combiné du téléphone jusque sous la couette pour répondre, puis se lève, toujours dissimulée sous la couverture, en une grosse masse opaque. Lorsque la couverture glisse au sol, elle est nue, à nouveau comme au début du film, mais cette fois-ci, au lieu de s'exhiber devant les soldats, elle enfile rapidement une robe et sort de la chambre. On vient de lui annoncer que le führer quittait le château à l'instant, ce qui semble lui faire beaucoup de mal. Elle dévale les escaliers en s'appuyant contre le mur. Elle a l'air fatiguée et n'a même pas pris la peine de se coiffer dans sa précipitation. Elle entre dans un ascenseur et presse le garde d'appuyer sur le bouton pour descendre.
Une fois à l'intérieur, elle semble prise de douleurs, elle se tient le ventre, comme si la semence d'Hitler qu'elle avait accueillie pendant les ébats de la veille venait lui brûler les entrailles. Elle s'appuie contre les miroirs de l'ascendeur, qui nous montre, par des surfaces réfléchissantes dorées,

son image dédoublée. Comme s'il y avait plusieurs sentiments qui se battaient en elle, ses nombreux reflets renvoient à son amour et à sa haine au sujet d'Hitler, mais aussi au sujet d'elle-même. Le plan-séquence de l'ascenseur nous fait éprouver la durée et la détresse dans laquelle elle est plongée, jusqu'à ce qu'elle frappe le garde dans un accès de rage.
Puis, une fois sortie de l'ascenseur, elle se dirige vers la sortie qui prend la forme d'un très long tunnel sombre avec une lumière blanche au bout (Fig. 23). Ses pas résonnent tandis qu'elle court jusqu'à la sortie. Les deux amants se retrouvent, entourés de soldats et de membres du personnel qui chargent la voiture. Puis, au lieu de dire au revoir à Eva Braun, Hitler engage un court échange avec Martin au sujet de chiots qu'ils avaient trouvés et qui sont morts de la peste. Le führer affirme soudain qu'un jour viendra où la peste n'existera plus, car « nous vaincrons la mort ».

Les derniers plans de Moloch reprennent l'esthétique de la brume, mais dans une valeur de plan différente : on peut voir Eva Braun devant le château, filmée à travers un téléobjectif qui, en proposant une vue de près, rappelle néanmoins une certaine distance historique et l'éloignement qu'elle s'apprête à vivre. En effet, Hitler se prépare à quitter le Nid d'aigle. Juste avant de disparaître en voiture dans un épais brouillard, la dernière phrase qui lui est adressée est prononcée par Eva Braun : « la mort est la mort, elle est invincible ».
Lorsque la voiture avance, alors que celle-ci prenait tout le cadre, elle libère un espace infini : une brume épaisse et blanchâtre recouvre la totalité de l'écran : c'est l'image-même de la disparition. La disparition du sens, d'abord, puisque les derniers mots d'Hitler résonnent comme une absurdité à l'aune des mots transmis par Eva Braun. Cette disparition du sens nous rappelle toute la vanité du pouvoir et la mégalomanie de l'idéologie Nazie. C'est aussi la disparition des corps dans la brume, ou plutôt dans la fumée des camps. Cette image de la disparition nous révèle, en voilant le visible, que si nous n'avons vu aucune des réalités historiques liées aux camps de la mort dans le film, c'est parce qu'ils relèvent de l'in-filmable, de l'in-montrable comme le dit G. Didi Huberman dans *Images malgré tout*[51]. On peut ainsi dire que les brumes ici montrées figurent des images impensables et posent le problème de la représentation d'un possible chaos. Ici, l'apocalypse est une figure paradoxale de révélation : en voilant l'image, Sokourov nous révèle les vérités les moins montrables de l'Histoire.

De l'absorption de Lénine par son rival au sein du Parti à la vision infernale des destructions causées par les décisions politiques japonaises et américaines en passant par la disparition de milliers d'hommes dans les brumes des chambres à gaz, les trois films proposent des plans de fin renvoyant

[51] Didi-Huberman, Georges, *Images Malgré Tout,* Paris, Editions de Minuit, 2003

métaphoriquement à la disparition. Les brumes des montagnes allemandes, les fumées des bombes sur les villes en flammes de Hiroshima et Nagasaki, et les nuages du ciel de la fin de Taurus nous renvoient effectivement à la notion du voile esthétique. La matière qui vient voiler l'image en dissimulant une partie du visible suscite des puissances d'émergence et d'effacement. C'est la disparition de l'image sous ces matières brumeuses qui montre la fin d'un temps dans chacun des films.

Conclusion

Les êtres portés au pouvoir demeurent humains, malgré la fétichisation dont ils font l'objet. Pour Sokourov, ce sont les gens qui ont de grands problèmes intérieurs, de grands problèmes personnels, qui aspirent au pouvoir : « Un homme heureux ne se trouve jamais au pouvoir. Mais si une personne qui est malheureuse, qui porte en elle des problèmes profonds - psychophysiques, intellectuels, émotionnels, esthétiques - se trouve au pouvoir, alors c'est le malheur pour tout le monde. Alors les gens ne comprendront même plus où le malheur s'arrête et où il commence.
Tout ce cauchemar, toute la résonance cauchemardesque persiste, les figures du mal sont mortes, mais le mal est toujours là ». Si l'on étire cette conception du pouvoir à celle du cinéma, il y a un rapport qui se noue entre les perceptions du spectateur (rapport émotionnel), la puissance à l'œuvre du réalisateur (rapport esthétique) et la vision du monde du personnage (rapport psychophysique). Dès lors, en tant que spectateur nous sommes pris dans une expérience qui nous éloigne de la nécessité de juger et alors d'adopter un regard détaché.

Dans le brouillage des limites, là où commence et là où finit le malheur, on questionne où commence le monstre et où il se termine. La part d'humanité existe bel et bien dans le monstre, et le monstre dans l'humain. Parmi ses concepts sur l'Histoire, Walter Benjamin cite Fustel de Coulanges, qui « recommande à l'historien, s'il veut reconstituer une époque, de s'ôter de l'esprit tout ce qu'il sait du cours ultérieur de l'Histoire. C'est un procédé reposant sur le fait de se mettre dans la peau de l'autre »[52] .
L'image et le son prennent en charge la violence et l'étrangeté des rapports subjectifs au monde de ces grandes figures de l'Histoire qui sont Adolf Hitler, Lénine et l'empereur Hiro-Hito.
La porosité qui innerve ces films nous est livrée par des impressions sensibles et sensitives qui dessinent chaque film comme une zone d'indiscernabilité : dans leur monstration, les films deviennent des monstres visuels. Par une logique de l'espace qui rend compte de lois d'attraction et de répulsion qui régissent les problèmes physiques posés par le pouvoir, Alexandre Sokourov fait apparaître de manière sensitive une analyse des relations humaines mais aussi une histoire de la survivance des

[52] Benjamin, Walter, *Sur le concept d'histoire*, Paris, Edition Payot et Rivages, 2013, p.61

images à travers une attention particulière portée aux plus infimes événements de l'Histoire. L'infiniment petit, le non-événementiel, résonne alors au sein de l'Histoire politique de la première moitié du XXème siècle et nous parvient sous une forme artistique sublimée par un rapport précieux au temps.

C'est par un cinéma de poésie que Sokourov peut se permettre d'explorer les intériorités de personnages torturés et déformés par la volonté de pouvoir. En employant des procédés qui sont propres à l'art cinématographique, il nous dévoile des images de la conscience de ces personnages historiques réels, montrés comme des personnages fictifs, comme les archétypes de contes modernes. Comme le conte ou la fable, les films de Sokourov nous aspirent dans des mondes qui n'ont nul égal sur Terre, dans des lieux imaginés de l'Histoire, dans des replis du temps.

En s'appuyant sur des représentations communes à tous les spectateurs, c'est-à-dire des représentations d'un imaginaire collectif de l'Histoire, il réussit à dresser le portrait d'hommes, sommes toutes communs. Alors que le pouvoir les a galvanisés pendant un temps, Sokourov choisit de nous montrer le temps de l'après, et de nous faire partager le sentiment de déchéance ressenti par chacun des personnages à un moment donné de chaque film.

Si Hiro-Hito se montre le plus sage, en acceptant la capitulation et la destitution, les deux autres semblent s'attacher vainement à un pouvoir dont l'Histoire nous montrera qu'il n'était que vanité et éphémère. Ce qu'il nous montre, en outre, ne sont ni plus ni moins que des fantômes. Nous sommes en effet très loin de l'idée de cinéma comme un instantané de l'Histoire, mais bien plus proches d'une conception du cinéma comme une construction, ou un palimpseste d'Histoire(s). Ces trois films nous rappellent que le pouvoir est éphémère, que les hommes qui font les choix politiques se succèdent sans durer, et que certains motifs historiques se répètent, mais surtout, au fond, que rien ne perdure tout à fait si ce n'est le désir de pouvoir qui semble commun aux hommes.

Grâce au travail poétique de la disparité, Sokourov nous apporte un espace qui reste libre pour poser un regard critique sur plusieurs questions philosophiques : la question du pouvoir individuel et collectif, la question de l'écriture de l'histoire, mais aussi sur les enjeux de la représentation de cette Histoire et de ses figures Historiques. L'ensemble constitué par les trois films permet une véritable réflexion sur l'intérêt artistique et historique de s'attacher à des figures du « pouvoir politique malade ». En effet, ce travail est sensiblement humaniste, il y a un rapport presque encyclopédique à cette idée d'explorer trois des figures du « mal » politique au XXème siècle. Les sources bibliographiques, photographiques et même filmiques ne manquent pas concernant ce sujet. Mais

encore faut-il en faire bon usage et s'éloigner des pensées trop communes et stéréotypées. Quel intérêt y aurait-il à nous présenter, d'une énième façon, un Hitler de pacotille conforme à toutes les idées reçues à son sujet ? L'intérêt humaniste ici, c'est de chercher au plus intime de ces figures, quitte à imaginer certaines choses, pour remplir un vide laissé vacant : laisser libre court à l'expression des névroses de ces hommes de pouvoir, dans le cadre d'un film. L'expérimentation esthétique permet alors un geste de compréhension, et même de compassion. Si l'on prend l'origine du mot « compassion », c'est-à-dire « souffrir avec », on voit bien que le geste artistique de Sokourov est de nous faire sentir l'état de névrose dans lequel chacun de ces personnages se trouve, et ainsi d'accéder à un rapport plus sensible à l'Histoire, un rapport hyperesthésique au *Kaïros*.

Figures

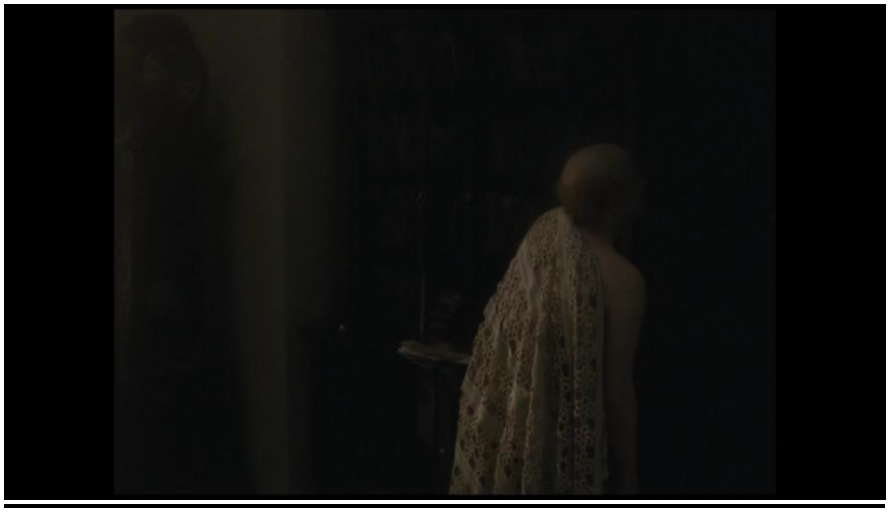


Fig.1



Fig.2



Fig.3



Fig. 4



Fig.5



Fig.6



Fig.7



Fig.8



Fig.9



Fig. 10

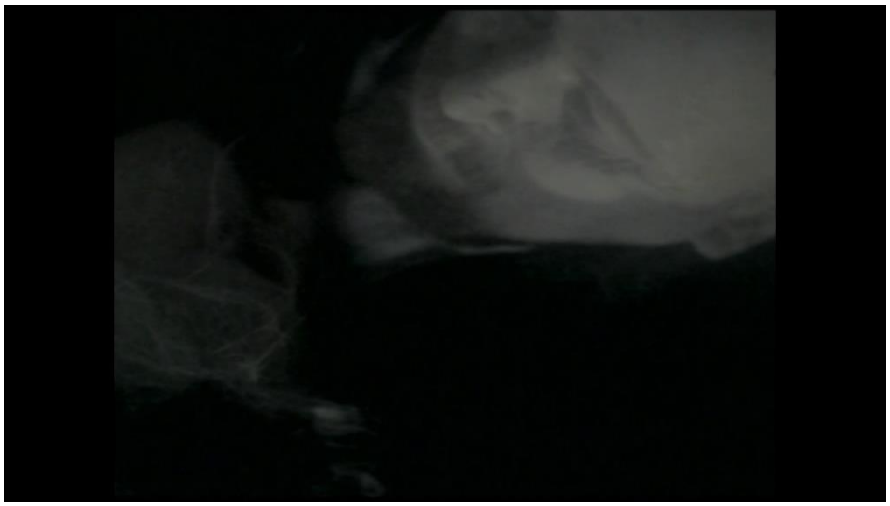


Fig. 11



Fig.12



Fig.13



Fig.14

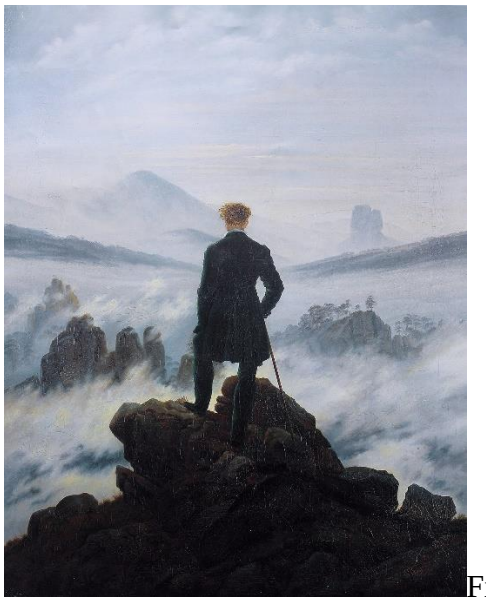


Fig.15



Fig.16



Fig.17



Fig.18



Fig. 19



Fig.20



Fig. 21



Fig. 22



Fig. 23

***Moloch*, Fiche Technique**

Réalisation : Alexandre Sokourov

Scénario : Iouri Arabov

Directeur de la photographie : Alexeï Fédorov, Anatoli Radionov

Montage : Leda Séménova

Distribution : Eléna Roufanova (Eva Braun), Léonid Mozgovoï (Adolf Hitler), Léonid Sokol (Joseph Goebbels), Yelena Spiridonova (Magda Goebbels), Vladimir Bogdanov (Martin Bormann)

Date de sortie : 1999 en France

Durée du film : 1h42min

***Taurus*, Fiche Technique**

Réalisation : Alexandre Sokourov

Scénario : Iouri Arabov

Directeur de la photographie : Alexandre Sokourov

Montage : Leda Séménova

Distribution : Léonid Mozgovoi (Lénine), Maria Kunetsova (Nadejda Kroupskaïa), Serguei Razhuk (Staline), Lev Yeliseyev (Le docteur)

Date de sortie : 2001 au Festival de Cannes (Le film n'est pas sorti commercialement en France)

Durée du film : 1h39min

***Le Soleil*, Fiche Technique**

Réalisation : Alexandre Sokourov

Scénario : Iouri Arabov

Directeur de la photographie : Alexandre Sokourov

Montage : Serguei Ivanov

Distribution : Issei Ogata (Hirohito), Robert Dawson (Douglas MacArthur), Kaori Momoi (L'impératrice Kojun

Date de sortie : 2006 en France

Durée du film : 1h55min

Filmographie d’Alexandre Sokourov

Fictions :

1978 : La voix solitaire de l'homme (Одинокий голос человека)

1980 : Le Dégradé (Разжалованный), moyen métrage

1983 : Une indifférence douloureuse (Скорбное бесчувствие)

1986 : Empire (Ампир), moyen métrage

1988 : Les jours de l'éclipse (Дни затмения)

1989 : Sauve et protège (Спаси и сохрани)

1990 : Le deuxième cercle (Круг второй)

1992 : La pierre (Камень)

1994 : Pages cachées (Тихие страницы)

1997 : Mère et fils (Мать и сын)

1999 : Moloch (Молох)

2001 : Taurus (Телец)

2002 : L'Arche russe (Русский ковчег)

2003 : Père, fils (Отец и сын)

2005 : Le soleil (Солнце)

2007 : Alexandra (Александра)

2011 : Faust (Фауст)

2015 : Francofonia (Франкофония)

Bibliographie

Ouvrages généraux autour du cinéma :

- AUMONT, Jacques, *Matière d'Images,* Paris, Editions Images modernes, 2005
- BARNIER, Martin, LE CORFF, Isabelle, et MOUSSAOUI, NEDJMA, *Penser les émotions. Cinémas, séries, nouvelles images,* Paris, L'harmattan, 2016
- BEUGNER, Martine, *L'attrait du flou,* Paris, Editions Yellow Now, 2017
- CHION, Michel, *L'audio-vision,* Paris Armand Colin, 2017
- DE BAECQUE, Antoine, *De l'histoire au cinéma,* Paris, Editions Complexe, 2008
- DELEUZE, Gilles, *L'Image-Mouvement,* Paris, Editions de Minuit, 2006
- DELEUZE, Gilles, *L'Image-Temps,* Paris, Editions de Minuit, 2006
- DZIUB, Nikol, *« Le cinéma de poésie » ou l'identité du poétique et du politique,* Fabula-LhT, n° 18, « Un je-ne-sais-quoi de « poétique », Mis en ligne en avril 2017. http://www.fabula.org/lht/18/dziub.html
- EPSTEIN, Jean, *Esprit de cinéma,* Paris, Editions Jeheber, 1955
- GOUDREAULT, André, et LEFEBVRE, Martin, *Techniques et technologies du cinéma,* Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015
- JOLY, Martine, *L'image et les Signes,* Paris, Armand Colin, 2016
- JOST, François, *Sous le Cinéma, la Communication,* Paris, Librairie Philosophique J.Vrin, 2014
- JULLIER, Laurent, *L'analyse de Séquences,* Paris Armand Colin, 2015
- KRACAUER, Siegfried, *Théorie du film. La Rédemption de la réalité matérielle,* Paris, Editions Flammarion, 2010
- METZ, Christian, *Essais sur la Signification au Cinéma,* Paris, Editions Klincksieck, 2013
- MILLET, Thierry, *Bruit et Cinéma,* Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2007
- MILLET, Thierry, *Analyse et Réception des Sons au cinéma,* Paris, L'harmattan, 2007
- MOLARD, Arthur, *Le regard détaché au cinéma,* Bruxelles, Editions Universitaires Européennes, 2012
- PASOLINI, Pier Paolo, *L'expérience hérétique,* Paris, Editions Ramsay, 1993
- PASOLINI, Pier Paolo, *Pier Paolo Pasolini,* Paris, Editions Marc Gervais, 1973
- RAMIREZ, Bruno, *L'histoire à l'écran,* Montréal, Presses de l'université de Montréal, 2015

- SERCEAU, Michel, *Le Mythe, le Miroir et le Divan. Pour lire le cinéma,* Rennes, Presses universitaires du septentrion, 2009
- TARKOVSKI, Andreï, *Le Temps Scellé,* Paris, Editions Philippe Rey, 2014
- VAUDAY, Patrick, *La Matière des Images. Poétique et esthétique,* Paris, L'harmattan, 2003
- WEYL, Daniel, *Souffle et Matière,* Paris, L'harmattan, 2010
- ZERNIK, Clélia, *Perception-cinéma. Les enjeux stylistiques d'un dispositif,* Paris, Librairie philosophique J.Vrin, 2010
- ZVONKINE, Eugénie (Dir), *Cinéma russe contemporain, (r)évolutions* (Dir), Paris, Septentrion, 2017,

Ouvrages généraux autour des sciences humaines et de l'art :

- ADORNO, Theodor, *Théorie Esthétique,* Paris, Klincksiek, 1995
- BAKHTINE, Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970
- BARTHES, Roland, *La chambre claire,* Paris, Gallimard, 1980
- BARTHES, Roland, *Mythologies,* Paris, Editions du Seuil, 2001
- BAUDELAIRE, Charles, *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques,* Œuvres complètes, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976
- BENJAMIN, Walter, *Sur le concept d'histoire,* Paris, Editions Payot et Rivage, 2013
- BENJAMIN, Walter, *L'œuvre d'art à l'heure de sa reproductibilité technique,* Paris, Editions Allia, 2003
- BENJAMIN, Walter, *L'origine du drame baroque allemand,* Paris, Editions Flammarion, 1985
- BERGSON, Henri, *La Pensée et le Mouvant,* Paris, Quadrige. Presses universitaires de France, 1998
- BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire,* Paris, Gallimard, 1988
- BOGDAN, Henry, *Histoire de l'Allemagne,* Paris, Editions Perrin, 2003
- CIORAN, Emil, *Précis de décomposition,* Paris, Editions Gallimard, 2014
- DAMISCH, Hubert, *L'origine de la Perspective,* Paris, Flammarion, 2012
- DE CERTEAU, Michel, *L'écriture de l'histoire,* Paris, Gallimard, 2002
- DELEUZE, Gilles. *Proust et les signes,* Paris, Presses Universitaires de France, 2014
- DE VINCI, Léornard, *Les Carnets de Léonard de Vinci,* Paris, Gallimard, 1942
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'Image Survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby WARBURG,* Paris, Editions de Minuit, 2013

- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ce que nous voyons, Ce qui nous regarde,* Paris, Editions de Minuit, 2014
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Essayer Voir,* Paris, Editions de Minuit, 2014
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Images Malgré Tout,* Paris, Editions de Minuit, 2003
- FREUD, Sigmund, *L'interprétation des rêves,* Paris, PUF, 2012
- GAGNEBIN, *Les images honteuses,* Paris, Editions l'or d'atalante, 2006
- GALAN, Christian, *Histoire du Japon,* Paris, Editions Privat, 2016
- GOMBRICH, Ernst, *L'art et l'illusion, psychologie de la représentation,* Paris, Gallimard, 1996
- IEHL, Dominique, *Le Grotesque*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1997
- KANDINSKY, Wassily, *Du spirituel dans l'art,* Paris, Editions Denoël, 1969
- KANT, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger,* Paris, Editions Flammarion, 2015
- KAYSER, Wolfgang Johannes, *The Grotesque in Art and Literature*, traduit par Ulrich WEIS-STEIN, New York, Columbia University Press, 1981
- KRACAUER, Siegfried, *L'Histoire, Des avants dernières-choses,* Paris, Editions Stock, 2006
- LACAN, Jacques, *Le séminaire III. Les Psychoses,* Paris, Editions Le Seuil, 1981
- LACAN, Jacques, *Le séminaire X. L'angoisse,* Paris, Editions Le Seuil, 2004
- LAING, Ronald, David, *Soi et les Autres,* Paris, Editions Gallimard, 1980
- LYOTARD, Jean-François, *Discours, Figure,* Paris, Editions Klincksieck, 1971
- MERLEAU – PONTY, Maurice, *L'œil et l'esprit,* Paris, Editions Gallimard, 1985
- RANCIERE, Jacques, *La Fable Cinématographique,* Paris, Editions du Seuil, 2001
- RANCIERE, Jacques, *Le partage du sensible, esthétique et politique,* Paris, La fabrique, 2000
- RIASANOVSKY, Nicholas, *Histoire de la Russie,* Paris, Editions Robert Laffon, 1987
- RICOEUR, Paul, *Temps et Récit, Tome I, L'intrigue et le récit,* Paris, Editions du Seuil, 1991
- RICOEUR, Paul, *Temps et Récit, Tome III, Le temps raconté,* Paris, Editions du Seuil, 1999
- SEMELIN, Jacques, *Purifier et détruire,* Paris, Editions Seuil, 2005
- TISSERON, Serge, *Psychanalyse de l'image,* Paris, Hachette, 2010
- VON CLAUSEWITZ, Carl, *De la théorie de la guerre,* Paris, Editions de Minuit, 1955
- ZIZECK, Slavoj, *The sublime object of ideology,* Londres, Verso, 1988

Ouvrages consacrés à Alexandre Sokourov :

- ALBERA, François, et ESTEVE, Michel, *Alexandre Sokourov, CinémAction,* Editions Charles Corlet, 2009
- ARNAUD, Diane, *Le cinéma de Sokourov, Figures d'enfermement,* Paris, Editions l'harmattan, 2005
- DIETSCH, Bruno, *Alexandre Sokourov,* Paris, Editions l'âge d'homme, 2005
- SOKOUROV, Alexandre, *Au cœur de l'océan,* Paris, Editions l'âge d'homme, 2015

Articles consacrés à Alexandre Sokourov :

- ALZABERT, Nicolas, *Venise, vues d'Amériques,* Cahiers du cinéma n°671, octobre 2011
- AGEMBEN, Giorgio, *L'élégie de Sokourov,* Cahiers du cinéma n°586, janvier 2004
- BEGHIN, Cyril, *On essaye, on continue,* Cahiers du cinéma n°663, janvier 2011
- BEGHIN, Cyril, *Alexandre Sokourov, peintre de la couleur,* Cahiers du cinéma n°679, juin 2012
- BEGHIN, Cyril, *Le cinéma est un couteau rouillé,* Cahiers du cinéma n°716, novembre 2015
- BEGHIN, Cyril, *Des cycles et des hommes,* Cahiers du cinéma n°663, janvier 2011
- BEGHIN, Cyril, *Sokourov rétrospectif,* Cahiers du cinéma n°661, novembre 2010
- BOUQUET, Stéphane, *Moloch d'Alexandre Sokourov,* Cahiers du cinéma n°536, juin 1999
- DE BAECQUE, Antoine, *Nostalghia,* Cahiers du cinéma n°521, février 1998
- DELORME, Sthéphane, *Le crabe aux pinces d'or,* Cahiers du cinéma n°610, mars 2006
- ESTEVE, Michel, *Au cœur de l'océan,* Revue 1895, juin 2016
- ESTEVE, Michel, *Tchékhov à l'écran,* Revue 1895, décembre 2014
- FRAPPAT, Hélène, *Dieu n'a pas besoin du cinéma,* Cahiers du cinéma n°586, janvier 2004
- FRODON, Jean-Michel, *La guerre est finie,* Cahiers du cinéma n°623, mai 2007
- JOYARD, Olivier, *Alexandre Sokourov,* Cahiers du cinéma n°529, Supplément novembre 1998
- LALANNE, Jean-Marc, *Sujet Hitler,* Cahiers du cinéma n°539, octobre 1999
- NINEY, François, *La contemplation ironique,* Cahiers du cinéma n° 427, Supplément janvier 1990
- RENZI, Eugenio, *Approche de Sokourov,* Cahiers du cinéma n°623, mai 2007
- RENZI, Eugenio, *Sokourov à la frontière,* Cahiers du cinéma n°620, février 2007
- RENZI, Eugenio, *Elegies Turinoises,* Cahiers du cinéma n°619, janvier 2007

- SOKOUROV, Alexandre, Cahiers du cinéma n°700, 2014
- STRAUSS, Frédéric, *Sokourov d'alpha à Omega,* Cahiers du cinéma n°521, février 1998
- TESSE, Jean-Philippe, *Berlin, petite pêche,* Cahiers du cinéma n°600, avril 2005