

# La poétique de l'espace chez Sokourov

par Diane Arnaud

*Art du temps, le cinéma est aussi art de l'espace. Le traitement de l'espace dans les films de Sokourov est profondément original : picturalité dans la composition du plan, sensation d'enfermement dans l'enchaînement des plans, effet d'énigme ou de fantastique dans le suivi des lieux. Cette « poétique de l'espace » est explorée ici dans l'ensemble de l'œuvre du cinéaste, mais en particulier dans Pages cachées et Mère et fils.*

L'œuvre de Sokourov est ample et complexe : une dizaine de longs métrages d'un genre cinématographique souvent étrange, qui adaptent romans et nouvelles (*La voix solitaire de l'homme*, 1978, *Pages cachées*, 1993, *Sauve et protège*, 1989), et près d'une trentaine d'essais dont les *Elégies* et les épopées du visible (*Voix spirituelles*, 1995, *Confession*, 1998), qui ne cessent de brouiller les frontières entre la fiction et le documentaire. L'inspiration nostalgique de ce cinéma est puisée chez les grands maîtres de la littérature (Platonov, Shaw, Flaubert, Dostoïevski...), de la musique (airs de Mahler et de Tchaïkovski) et de la peinture (prédilection marquée pour l'esthétique romantique de Friedrich et les caprices architecturaux d'Hubert Robert). La fascination pour les chefs-d'œuvre du passé peut être opposée à l'avant-gardisme du traitement visuel. Une telle approche ne rend pas compte

de l'étonnante unité qui traverse cette filmographie sans en effacer la singulière énigme.

## *Perspectives spatiales dans l'art de Sokourov*

Face aux films de Sokourov, une esthétique voit le jour. Nous ne percevons pas seulement avec « les yeux de l'esprit » mais avec les « voies du cœur » et l'écoute de ce qui menace de disparaître : murmures (cris endormis, respiration haletante, parole indistincte) et bruits élémentaires (agitation de la mer, souffle du vent, tourbillon enneigé). « Lorsque je travaille, j'accorde une importance particulière au champ sonore. Celui-ci est parfois plus important que le champ visuel »<sup>1</sup> nous confie le cinéaste. L'animation sonore associe le passage du temps à un risque d'effacement du défilement filmique. L'image, révélée par cette force agissante, apparaît comme une surface mouvante de formes et de couleurs soumise aux écueils du devenir. La mise à mal de la représentation tridimensionnelle du visible s'opère aussi par les distorsions de la prise de vues. Les proportions se perdent en élongation, en étirement horizontal, en épanchement oblique de façon à rendre l'image – son autonome dans son processus de disparition-apparition. La sollicitation de notre « audio – vision » ne vise point la rectification optique mais l'habitation d'un « lieu » à la fois

ouvert et captivant, qu'est le fond imageant de ce cinéma, empli de souffrance étouffée et de compassion frémissante.

Le traitement « spirituel » de la profondeur, œuvré par les voies du sonore et par le biais de la déformation perspectiviste, se retrouve dans la façon d'agencer les lieux au sein de la structure globale de l'espace. Le cinéaste russe a d'ailleurs glissé au détour d'un entretien que son intérêt filmique se portait sur « les hommes et les lieux »<sup>2</sup>. Les œuvres de Sokourov, qui renouvellent à chaque fois la création artistique, développent des traits spatiaux communs : la sensation d'un enfermement dans l'enchaînement des plans, la trace picturale dans la composition du champ visuel, l'effet de fantastique dans le suivi des lieux. Le spectateur ne cesse de découvrir l'énigme de son cinéma, sans jamais prétendre la déchiffrer définitivement, à travers la « poétique de l'espace filmique ». L'emprunt littéraire à l'essai de Gaston Bachelard ne saurait aveugler le regard porté sur l'espace au cinéma. L'objet de notre étude n'est pas de révéler l'« imagination poétique »<sup>3</sup>, mais d'étudier la poïétique, la manière artistique propre à organiser la représentation spatiale. L'articulation entre les lieux du dehors et les lieux du dedans indique des sens d'approfondissement aux récits en images.

Le chemin emprunté ici consiste à sonder les lieux filmiques pour faire part d'une *Expérience émotionnelle de l'espace*<sup>4</sup>. D'après André Gardies, « avec l'entrée dans le monde diégétique, celui-là tend peut-être à s'estomper au profit d'une autre entité, d'une réalité perceptive aussi, celle des lieux. Ce qui s'offre à l'œil et à l'oreille, ce sont des objets locaux : une plaine, une montagne, une ville, une maison, une côte battue par les vagues, une rue déserte, ou débordant d'activité citadine, etc. »<sup>5</sup>. Tous ces lieux, cités au détour d'une interrogation théorique sur le monde fictionnel cinématographique, se retrouvent dans nos souvenirs visuels : les baraques décrépies sur le sol rocailleux du Turkménistan (*Le jour de l'éclipse*, 1988), la maison sans toit

d'Emma sur le plateau accidenté du Caucase (*Sauve et protège*), les tempêtes de neige au large de la Mer Baltique (*Confession, Elégie de la traversée*, 2001), les bas-fonds à hauteur variable au bord des canaux embrumés de Saint-Petersbourg (*Pages cachées*). Cependant il ne suffit pas d'énumérer ces sites pour rendre compte de l'émotion et de la désorientation spatiales qu'ont suscitées de telles traversées filmiques.

La relation entre le lieu et l'espace ne peut être appréhendée selon un principe d'agrégation entre le fragment et l'ensemble : « (...) avec une opération de simple mise bout à bout on ne va pas généralement plus loin que le bout de son nez.<sup>5</sup> » La recherche de Gardies, auprès notamment de la sémiotique topologique d'A.J. Greimas – une perspective sur l'espace narratif que nous ne suivrons pas –, le conduit à articuler plus conceptuellement les deux notions. Les lieux *représentent* l'espace comme le signale la formule nostalgique : « (...) sous le lieu, l'espace<sup>5</sup>. » La compréhension du monde diégétique par le spectateur, cet espace construit dans le temps, à travers le montage des « blocs de mouvements – durée »<sup>6</sup>, en écho à la pensée de Deleuze, nécessite donc de s'interroger sur les dimensions des lieux représentés, et sur les possibilités de raccordement, voire les impossibilités de liaison, dans l'habitation d'un espace artistique.

Seule une exploration systématique des œuvres filmiques permettrait de déceler le mystère des lieux, envoûtant et pénétrant, pour éclairer la dimension métaphysique de l'espace. Elle se rapprocherait des protagonistes qui évoluent sur « les scènes du souvenir » (*La voix solitaire de l'homme, Sauve et protège*), qui habitent les « lieux fantastiques » (*Pages cachées, Moloch, Confession*), qui entrent dans des « paysages-tableaux » (*Mère et fils, Elégie de la traversée*). La construction spatiale chez Sokourov mène au cœur de la littérature, de la peinture et de la vie de l'esprit. Avant de parcourir à nouveau certaines de ses œuvres, notons que dans *L'arche russe* l'avènement d'un plan-séquence qui dure pendant

tout le film laisse de côté la question du montage. Cependant l'unité de lieu, qu'est le Musée de l'Ermitage, prend des allures mobiles et changeantes en suivant le déplacement de « L'Etranger » qui évoque la figure d'un ballet aérien et flottant filé par la voix du cinéaste. La présence sonore hors-champ de Sokourov crée un effet d'emballement du mouvement filmique. La déambulation dans les recoins par les fluctuations d'ombre et de lumière, la mise en scène a-chronologique des salons de réception nous font passer d'un temps à l'autre, de Nicolas II à la Grande Catherine, d'un « régime esthétique »<sup>7</sup> à un autre, d'un « appareil » à un autre (le musée, la photographie, le cinéma) selon la théorie de Jean-Louis Déotte<sup>8</sup>, imposant ainsi un sens de découverte topologique dans la manière de cadrer, et de « monter » l'histoire. Ce film phare, éclairé par Michel Estève<sup>9</sup>, fait se rejoindre la dimension inquiétante des lieux clos et l'encadrement pictural de la représentation – deux axes de la poétique spatiale qui seront approfondis en analysant plus particulièrement *Pages cachées*, d'une part, et *Mère et fils*, d'autre part.

### *Echos fantastiques dans l'exploration des « cryptes » filmiques*

Si on en croit l'essai de Charles Grivel, *Fantastique – fiction*, « il n'y a pas d'univers fantastique, il n'y a que des lieux fantastiques »<sup>10</sup>. La poétique filmique dans les films obscurs de Sokourov construit des modes d'articulation de l'intérieur et de l'extérieur, à travers des figures d'emboîtement, des plongeurs vertigineux<sup>11</sup>, et des parcours labyrinthiques caractéristiques d'une spatialité fantastique. Seulement, les récits en images du cinéaste russe, adaptations d'œuvres littéraires, filatures d'univers picturaux, élégies historiques, ne poursuivent pas les codes et les conventions du genre. Les intrigues ne mettent en scène que de façon souterraine les irruptions de l'extraordinaire sur le terrain de la réalité familière.

L'art cinématographique de Sokourov trace à nouveau la ligne ténue d'un « fantastique du

cinéma »<sup>12</sup>, proposition signifiante chère à Jean-Louis Leutrat : « Si cette qualité de fantastique est rare dans des œuvres cinématographiques, elle n'y est cependant pas impossible. Pour la découvrir, nous privilégierons les œuvres qui énoncent les contraintes ou les formes de l'expression cinématographique, c'est-à-dire celles qui plutôt que d'exhiber les figures de l'excès, amenant notamment le cinéma à sa limite, habitent sur une frontière indiscernable<sup>12</sup>. » Les œuvres de Sokourov donnent justement vie aux hantises de l'âme humaine et construisent une vision singulière du réel, tel que nous ne l'avons jamais vu. L'incroyable qui s'immisce dans la représentation des lieux et dans la vie des formes n'est ni monstrueux, ni effroyable, il reflète une profondeur autre que la troisième dimension, perspective mise à mal par le modelage plastique de la pénombre et par la distorsion optique de l'anamorphose. A fleur de peau de l'image, les nuances claires-obscur et les teintes colorisées matérialisent les différents sens d'une inquiétude psychique, d'un malaise existentiel peut-être ineffable mais néanmoins visible. Ce fantastique insidieux, mystérieux, qui nous saisit par bribes, naît au cœur de la représentation fictionnelle de l'espace. Quelque chose d'une perte commune, d'une grandeur déchue et d'une humanité renaissante nous effleure dans le mode d'habitation des lieux clos.

Il paraît essentiel d'éclairer pareille dimension mélancolique par la mise en forme filmique de « cryptes psychiques »<sup>13</sup>, ces tombeaux de l'Inconscient où se claquent les deuils impossibles. Au lieu de préciser la portée clinique de ce concept – Maria Torok et Nicolas Abraham en ont déjà sondé tous les recoins – notre analyse prend le pari d'une « topocryptique » derridienne<sup>14</sup> mise à jour par la poétique cinématographique. En effet, Jacques Derrida a ainsi caractérisé les limites de l'enclave cryptique dont les fissures internes ouvrent vers des possibilités d'inclusion avec l'extérieur... de l'intérieur. Le penseur découvre justement les manières de s'ouvrir du dedans, tout en restant coupé du dehors, sous l'effet des cassures : « (...) des cavités, des enfoncements, des couloirs,

des chicanes, des meurtrières, des fortifications escarpées. (...) Dès lors la muraille à traverser ne sera pas seulement celle de l'Inconscient (...), mais la paroi anguleuse à l'intérieur du Moi »<sup>14</sup>. Cette interprétation philosophique nous émeut, non pas tant dans l'approfondissement métapsychologique des notions, que dans l'exploration poétique des lieux du dedans enfermant quelque douleur insondable. Le lieu intérieur fantastique, cimetière d'un secret et d'un mal-être contenus, comporte une dimension d'ouverture pour le spectateur, rendant possible un effet de hantise au creux de l'espace filmique. La fracture de la crypte, « semi-perméabilité structurelle »<sup>14</sup>, emblématique selon Derrida d'un partage du secret « encrypté », trouverait une inscription artistique déroutante dans les films « pénombreux » du cinéaste russe.

Nous pensons au premier long métrage de Sokourov, *La voix solitaire de l'homme*, d'après une nouvelle de Platonov, *La rivière Potoudagne* (ainsi qu'à son adaptation caucasienne du roman de Flaubert, *Emma Bovary*, *Sauve et protège*). La scénographie des rapports amoureux, souvent décalés et contrariés par la ruine psychique des êtres, est ainsi mise en place dans des lieux clos, chambres du souvenir dans lesquelles se fait et se défait l'union des corps filmés. Cependant, notre propos n'est pas de déterminer la psychologie intime des personnages de Sokourov, psychologie au demeurant évanescence et secondaire puisque ces êtres fictifs ne sont que des prolongements de l'écriture littéraire. La prédilection « originale » de son cinéma a pour dessein les espaces de recueillement où résonne l'écho de la souffrance universelle, à la fois individuelle et collective, des âmes errantes du passé. L'objet de l'analyse n'est autre que de mettre à jour cette organisation spatiale du monde fictionnel, structure globale d'enfermement qui traduit le malaise fantastique du récit en images.

### ***Dans la chambre du héros de Pages cachées***

Les caveaux intrapsychiques, habités par le destinataire de l'œuvre selon des effets fanto-

matiques, se construisent plus particulièrement dans une œuvre exemplaire. Nous nous retrouvons dès lors dans la chambre du héros de *Pages cachées*, possible et fuyant Raskolnikov. Cette œuvre filmique, que Georges Nivat propose de traduire par *Pages à voix basse*<sup>15</sup>, s'inspire librement des motifs de la prose russe du XIX<sup>e</sup> siècle, et en premier lieu de *Crime et châtiment* de Dostoïevski. Il ne s'agit pas ici de régler la question de l'adaptation chez Sokourov – mode d'enfouissement des mots de l'histoire au profit d'une correspondance musicale et mode de glissement décalé des traumatismes par une lecture « imageante » des blessures écrites – question que Sylvie Rollet approfondit en sondant les voies de l'incarnation<sup>16</sup>.

Au premier temps du film, le spectateur ressent davantage l'impérieuse nécessité de se situer dans l'espace en s'identifiant à la retraite héroïque. Ce corps erratique, silhouette ombrée que le suivi du regard-spectateur a déjà détourné le long des parois souterraines, se replie dans un lieu clos. Le dévoilement de l'habitation commence par un plan fixe en couleurs. Les couches de gris vert et de marron délavé, teintées à l'éclat passé, marques déposées du pictorialisme selon Rancière<sup>17</sup>, troublent la reconnaissance des arêtes architecturales car elles rendent flou le dessin des lignes. Le héros, emmitoufflé, redresse dans un sursaut son buste baissé, absent du visible pendant un temps réduit, comme s'il avait été réveillé d'un sommeil vertigineux par l'apparition du visible. Des bruits de pas et de clameurs populaires viennent perturber sa posture assise. Lentement, il détourne son regard-caméra, déplace son corps en vue d'un nouvel équilibre, et se défait de sa couverture de repos. Au plan suivant, la perte de couleurs accuse la prise de distance par rapport à l'homme. La vue de face sur l'architecture confirme les intuitions qu'on a du lieu, à savoir que son lit n'est autre qu'une couche creusée dans la pierre sous forme d'une alcôve. Le caractère tranchant du cadrage, qui fixe les limites du lit dans le coin de la pièce, et l'obscurité quasi totale, qui meuble l'espace de la chambre, construisent l'enfouissement cryptique du dormeur. La chambre aux parois pierreuses a des allures de cellule



d'internement et les quelques lueurs lumineuses, qui éclairent les stries du granit, ne nuancent guère la condamnation du lieu. L'impression d'emprisonnement, renforcée par la fixité du point de vue, ne fait pas pour autant du plan un refuge hermétique.

L'intrusion dans le lieu clos de sons extérieurs crée une ouverture, une semi-perméabilité spatiale entre le visible et le sonore, évoquant le mode d'articulation intérieur extérieur de la « topocryptique ». La fonction « englobante » de ces bruits (pas, cris, clapotis...) inhérents à l'espace labyrinthique du film se vit comme une menace d'envahissement aux yeux du spectateur et aux oreilles du dormeur agité, convoquant la nécessité d'une protection dans la représentation des lieux. Boubnov le crie justement dans *Les bas-fonds* de Maxime Gorki, une possible source d'inspiration pour cette adaptation de motifs littéraires, « le bruit n'a jamais empêché personne de mourir »<sup>18</sup>. D'après le commentaire métaphorique de Georges Nivat sur *Pages cachées*, « (...) tout l'espace (...) chuchote la menace, la mort »<sup>19</sup>. Ainsi, la ville de Saint-Petersbourg n'est pas représentée de manière à susciter une reconnaissance culturelle mais reconstituée de façon à créer une atmosphère oppressante. L'espace filmique se perçoit concrètement comme un cadre d'enfermement, agencé par le montage de couloirs, de passages, d'escaliers et d'enclaves (la chambre, le giron de la statue géante sur la place publique). Sokourov déclare à ce propos : « Il faut absolument être conscient que notre mission est de créer un espace unique où que nous tournions notre caméra : la nature, ou une rue de décor, il faut partout au-dessous de nous des voûtes, il faut de l'enfermement, pas de liberté d'espace<sup>20</sup>. »

Pour en revenir au « plan-cellule »<sup>21</sup> de la chambre, la plongée dans l'ombre du lieu clos tend à protéger le héros contre les infiltrations sonores et lumineuses venues de l'extérieur, lui-même conçu tel un domaine assiégé et clôturé. La sensation d'un repli salvateur par le jeu de l'obscurité se comprend de façon à dissimuler les limites (du lieu et du corps) pour ne pas être atteint de tous côtés. Le cérémonial

gestuel confirme le creusement obsédant d'un lieu cryptique, quitte à se terrer dans le noir du visible. L'homme se penche lentement en avant, s'immobilise tête baissée, puis se relève pour finalement s'allonger et étendre ses membres inférieurs, apparemment courbaturés par la dureté de la pierre. A cet étirement du corps dans le lieu correspond un jeu de cache-cache avec la visibilité, puisqu'à plusieurs reprises ses contorsions le dérobent aux rares rayons lumineux. Sa tête blafarde, son poitrail débraillé, ses longues mains d'agonisant disparaissent de la fixité du plan, créant un mode de refuge dans le noir de la cellule quand il s'éloigne de la verticalité (position recroquevillée – position étirée). Ces mouvements pendulaires provoquent des effets d'enfouissement et de surgissement figuratifs proches de l'hallucination, et donnent à ce simple plan de chambre les dimensions d'un gouffre paradoxal, noir et béant, tapissé de craintes ensevelies qui pourraient refaire surface grâce à une intervention extraordinaire.

Le « fantastique au cinéma », exploré par Jean-Louis Leutrat, se produit *via* des oscillations furtives entre un corps, un lieu clos et un espace sonore, qui creusent le quotidien de la chambre en incorporant, selon notre optique, un secret de la réalité psychique. Les bruits, eux, ne cessent guère quand le héros a retrouvé sa position originelle dans le plan-cellule. A partir de ce moment-là, et de ce lieu-ci, l'exploration hors de la chambre se fait de façon à imbriquer des parcours visuels discontinus à l'intérieur de la crypte filmique. La relation du lieu fantastique à l'espace représenté fraie une ligne de fracture mouvante et instable à l'esprit du spectateur.

Les modes de liaison internes à la poétique spatiale privilégient la perméabilité du dedans et du dehors au sein d'une construction engendrant des inclusions réciproques et des perturbations topologiques. L'articulation de la chambre et de l'ailleurs se produit initialement selon deux procédés remarquables : le glissement d'un temps hétérogène au défilement filmique, l'intrication de l'espace extérieur à l'intérieur du lieu clos. Pour commencer, une

« vieille » image photographique, plein cadre, occupe l'écran une minute durant pendant laquelle le spectateur peut entendre différents sons (bruits de cuisine, casseroles entrechoquées, agitation domestique) sans pour autant déterminer visuellement la source sonore. A quoi les rattacher, à quel « ça a été »<sup>22</sup> du régime de représentation photographique selon la proposition de Roland Barthes ? Les femmes, assises sur des bancs dans un préau quelconque, sont figées dans l'attente. Cette photographie, comme le spécifie le générique, appartient à des archives personnelles du XIX<sup>e</sup> siècle. Elle installe un *lieu de mémoire* selon un mode de raccordement impensable par rapport à la chambre si ce n'est dans le dépôt et l'effacement de traces mnésiques au sein de la crypte. Les films de chambre de Sokourov recomposent les blocs d'une durée en mouvement en insérant, entre les plans de tournage, des images fixes d'antan qui renvoient au temps diégétique des récits tournés vers le passé. Cet effeuillage temporel a été introduit par *La voix solitaire de l'homme* et consacré par le travail documentaire du cycle des *Elégies*.

Dans *Pages cachées*, la durée photographique fait son temps et nous voilà apparemment de nouveau à l'extérieur. A la faveur du passage entre un document d'archives qui fait peut-être écran au souvenir et un plan mouvant qui effleure les pierres suintantes, nous surprenons les dimensions variables d'une « profondeur fantastique ». Le mouvement de travelling latéral qui propose une exploration des lieux selon un point de vue caché, derrière les piliers, tend à délocaliser l'enclos cryptique et à souligner l'ouverture psychique de la poétique spatiale. Décliné en noir et blanc, le visible se perçoit dans la profondeur de champ d'un gris d'amertume et d'abandon, entre deux colonnes qui obstruent la perspective. Au loin, le déplacement d'un corps dans une bâche se discerne difficilement et furtivement. La mort rôde. Puis, pendant un temps certain où le bruit du goutte-à-goutte et le souffle entrecoupé des vents voyageurs orchestrent l'enfouissement de la lumière, nous nous retrouvons dans une

pénombre quasi totale au plus près de l'humidité des pierres.

### *La perte de repères lumineux*

La perte de repères lumineux rend floues les limites entre la crypte et ce couloir sombre. Il ne s'agit pas d'un « trou noir » mais d'un « pan noir » le long des parois architecturales. L'obscurité, qui rendait incertains les contours physiques de la chambre, s'étend en chemin vers l'extraordinaire logé dans l'ordinaire. Soudain, un bruit fracassant de verre brisé fait irruption dans le noir, évoquant une effraction. Plus loin, dans un éclair, au milieu de fumées qui rappellent l'air vaporeux des façades extérieures diluées en bordure des canaux, une ville apparaît en miniature. La vue en plongée, noyée dans la grisaille, de maisons côte à côte, provoque une rupture de l'ordre perceptif. Une telle représentation d'une agglomération urbaine entre deux zones d'ombre d'un couloir pouilleux enfreint les règles de la réalité commune, dans son devoir de représentation conforme aux attentes d'un monde sur mesure. L'irrespect de l'échelle des plans, le problème de taille, l'invraisemblance topologique font penser à une vision hallucinatoire. La ville fantastique inscrit une architecture singulière à même les pierres, et bâtit une figure spatiale d'inclusion à l'envers, avant de disparaître aussitôt pour laisser place au surgissement des habitants infortunés représentés « grandeur nature ». Insérées dans la pénombre, des silhouettes féminines de noir vêtues, le visage sévère et grave, au fard endeuillé, jettent des airs effrontés et désespérés avant d'être dépassés par le mouvement du plan.

Le noir, dans sa fonction filmique d'espacement et d'enfermement, reprend vie, sous une forme plus fragile et matérielle. Des raies de lumière éclairent subrepticement la texture obscure qui épouse alors le granit des pierres. Le passage au noir se ressent à la fois comme une mise en péril et une protection spatiales. Cette tension paradoxale fait écho à l'organisation cryptique et associe ainsi les effets

fantasmatiques et fantastiques dans l'exploration spatiale. Une incidence tout aussi renversante se produit plus loin dans *Pages cachées* : l'irruption d'un plafond de chaussures qui scintillent comme les étoiles d'une Voie lactée souterraine. Ces plans surprenants sont appelés par le regard *off* du héros en direction des hauteurs de sa chambre lors de la dernière représentation de celle-ci à l'image. Cette immensité illusoire, cette reconfiguration du lieu clos tapissé par des dimensions inconnues, improbables, comme un univers d'amas sens dessus dessous, annonce la séquence finale du film qui se place dans le giron d'une lionne de pierre, ramenant l'expansion spatiale à l'origine cryptique du dedans.

Le retour à la crypte dans les films sokouroviens s'impose à la source des mécanismes psychiques qui marquent un fantasme d'incorporation dans le mystère spatial et qui offrent au spectateur la clef du lieu endeuillé, dont on ne sort jamais. La sortie du plan-couloir où s'est glissée la ville fantastique n'a pas vraiment lieu. Du noir pierreux, du souffle agissant, de l'attente d'un rythme invisible en phase et en place avec le déplacement d'un corps, nous repassons à l'intérieur obscur de la chambre-cercueil. Les écarts du visible et le montage des plans proposent une inclusion structurelle du dehors dans le dedans... avant la prochaine excursion.

Lors des déambulations héroïques dans les films de l'ombre du metteur en scène russe, le spectateur connaît ainsi un sentiment partagé entre le fait d'être hanté par et l'impression de hanter les enclaves originaires construites par l'enfermement spatial. Les chemins fantastiques dans le cinéma de Sokourov incitent à marcher tel un fantôme dans les renforcements de cryptes filmiques. Au delà de *Pages cachées*, cette sollicitation à parcourir, à défier de l'intérieur plus exactement, les méandres de l'espace agit dès *La voix solitaire*. Nikita, d'après le nom du héros dans le récit de Platonov, retourne dans son village natal à travers des bribes spatiales déconnectées, des portiques déplacés entre l'intérieur et l'extérieur. Un mystérieux personnage, étranger à la

nouvelle, double les pas de l'ancien combattant et indique ainsi au destinataire de l'œuvre la possibilité d'arpenter les lieux à travers un effet fantomatique qui perdurera jusque dans le trou où Nikita se terrera. Dans *L'arche russe*, les premières pièces traversées, loin des salons de réception, nous font initialement passer dans des recoins mal éclairés orchestrant une chorégraphie magique entre « L'Étranger », la voix *off* du narrateur et le retour du passé logé entre les murs.

Les trajectoires des personnages, flottant hors du lieu fantastique qu'est leur refuge, se répondent quasi musicalement par correspondance, par écho, par doublure, créant un suivi malaisé et une sensation de malaise. Mais le cinéma de Sokourov ne s'épuise pas dans ce chassé-croisé d'ombres et de corps qui se dédoublent dans des lieux clos. *Père, fils* tend à réduire cet écart entre les « lieux » des personnages en insistant sur les figures d'enlacement. Sans nier la fascinante figuration d'un corps commun entre le père et le fils qui se débattent ensemble, il est remarquable que ces vues décadrées de fragments anatomiques imbriqués engendrent le glissement de plans larges de paysage. A la faveur de ces pans de rêve anamorphosés, les deux silhouettes apparaissent ensemble dans le champ, sans se toucher du regard, séparées par les lignes verticales des frères bouleaux au sein d'une nature familière évoquant les paysages de *Mère et fils*.

### ***Enjeux picturaux dans la clôture du paysage***

Qu'en est-il justement de la poétique de l'espace dans les films en plein air ?

L'ouverture du monde filmique à la nature environnante est une donnée essentielle du cinéma sokourovien. L'espace narratif connaît dès *La voix solitaire de l'homme* et *Le jour de l'éclipse* une alternance entre l'occupation domestique et l'exploration paysagère. Dans *Mère et fils*, emblématique à ce sujet, les plans de la maisonnette, où se meurt la mère, donnent lieu à des promenades à travers champs,



forêts de conifères et blanches falaises. Malgré l'inscription géographique de l'habitable architectural dans la nature, le montage impose une configuration subtilement décalée où le déploiement spatial, à l'horizon du temps, se limite aussi du dedans. Le suivi des trajets à l'air libre et le détour par des figures de seuil construisent ainsi un enfermement du terrain fictionnel. Cette hypothèse d'une clôture du paysage, du paysage filmé en tant que vue de l'esprit, ne peut se comprendre qu'en relation avec les enjeux picturaux du cinéma de Sokourov.

La poétique spatiale consiste à repeindre l'enregistrement profilique (tout ce qui figure devant la caméra) du paysage aux allures d'un tableau, à déposer donc une empreinte artistique sur l'espace de vie ainsi « habité » par le regard du cinéaste. Alain Roger a d'ailleurs précisé l'origine de la peinture dans l'expérience du paysage : l'esprit qui souffle sur les lieux et « (...) qui inspire ces sites n'est autre que celui de l'art, qui, par notre regard, artialise le pays en paysage »<sup>23</sup>. Le manque d'inspiration picturale sur la vue filmée, qui se traduit dans les essais sokouroviens par des effets de grisaille, désigne la perte d'humanité : « non-lieu de la surmodernité »<sup>24</sup> (autoroutes survolées dans *Elégie de la traversée*), terrain vague d'affrontement (suivi erratique de la guerre dans *Voix spirituelles*). Mais souvent sous le voile gris de l'image, nous pouvons encore pressentir l'éclat des couleurs d'antan. Secrètement, l'ombre de l'art se projette dans l'espace représenté à travers la nostalgie d'une « artialisation » du paysage.

Au début de *Mère et fils*, la nature embellie, colorée, déformée, noyée dans des impressions lumineuses changeantes, apparaît au grand jour lors de plans fixes sans âme qui vive : la vue des arbres à l'impression désolante, le champ d'une verdure frissonnante traversé par des vapeurs de locomotive. Leur vision première confère à la nature une dimension fascinante et intrigante. La qualité picturale des plans toujours immobiles où l'homme contemplatif se retrouve incidemment à l'intérieur du champ désigne alors l'emplacement du sujet

esthétique, à la fois absorbé et absenté, face au paysage. La « picturalité » de la représentation se perçoit plus précisément selon différents gestes : animation d'un motif iconographique inversé, figuration de paysages-tableaux et encadrement pictural de l'espace par le montage.

Plongeons-nous tout d'abord dans la promenade à l'air libre des deux seuls protagonistes du film. Le souhait murmuré par la mère agonisante de marcher, de ressentir une dernière fois la chaleur du soleil, conduit le fils à porter dans ses bras athlétiques ce corps exsangue hors de la maison. Cet enlacement d'une émotion indicible entre la Mère et le Fils exacerbe toutes les distorsions du visible. L'anamorphose verticale, que d'aucuns qualifieront de spirituelle, nettement soulignée par la répétition des minces bouleaux au tronc chamarré et au feuillage discret, tend naturellement, en allongeant les corps, à magnifier cette figure de statue mobile de ce monument humain, le long des chemins sinueux, au creux des champs balayés par le vent. L'effet de rabattement de la profondeur de champ au premier plan, remarquable dans la perception verticale des sentiers en fourche qui se tordent de bas en haut pour se rapprocher du ciel, crée une harmonie plastique des corps et des lieux traversés. Cette vision transformée de la nature se détache des accidents physiques du relief, sans pour autant totalement supprimer la référence à l'illusion de la troisième dimension, et se porte sur des variations émouvantes entre fixité et planéité. Nous suivons la mère et le fils dans leur itinéraire, marqué de longues pauses, comme s'ils faisaient du sur-place. Les personnages ne s'enfoncent pas de fait dans le paysage puisque le lointain semble proche. Ils s'enveloppent dans les linéaments des terres sableuses et des fossés verdoyants, tels des motifs picturaux participant au mouvement des lignes, les déplaçant, les animant. La référence à El Greco (dont une des œuvres apparaîtra sur les murs de l'Ermitage dans *L'arche russe*) se justifie dans cette folie dessinée parcourant toutes les formes du champ, tel un agent dynamique où l'élongation pousse la



souffrance spirituelle aux confins du représentable, déchirant le visible d'une scission avec la matière. Les personnages restent ancrés au fond qui les enlace. Leur promenade à l'extérieur fait naître un sentiment d'isolement à l'intérieur des paysages déformés.

Aussi, la référence au thème iconographique de la *Pietà*, particulièrement illustré à la Renaissance, s'impose même pour les spectateurs peu familiers avec le sentiment religieux. Plusieurs caractéristiques sont à relever : participation du spectateur à la douleur christique dans un contexte de dévotion, sentiment de recueillement a-narratif lié au détachement du récit (contrairement aux déposition, lamentation, mise au tombeau), transposition du monument de chagrin (et comment ne pas faire référence à la statue de Michel-Ange ?) au loin du Golgotha, dualité du corps entre le repli et l'exposition dans une perspective « Renaissance » du paysage symbolisé (fond doré ou campagne toscane). Ces traits se retrouvent dans le traitement filmique de la promenade avec des effets de renversement et d'inversion : position de la mère à la place du fils, distorsion de la perspective comme si le tableau vivant avait été établi par une « caméra obscura ». Le dernier plan de ce parcours impose tout particulièrement pareilles données du visible, par petites touches picturales : ciel nuageux redessiné par des passages obscurs, découpes des arbres fins sur un fond flottant, descente d'un sentier sableux qui soulève sa poussière au gré de la durée interminable du plan. L'étendue de l'herbe verte, étagée par des couleurs douces et animée de sons frémissants, accueille le déplacement cérémonial de la mère et du fils. Il la porte haut au milieu du champ, puis il bifurque à gauche et s'assoit de profil, aux limites du cadre. Cet arrêt du mouvement, cette pose qui, vue de face, construirait une pyramide humaine connaît une dimension atemporelle. Les signes du temps sont ceux d'un recueillement infini rythmé par les changements de luminosité qui transfigurent le paysage, déposant une manteau sombre ou réveillant l'éclat des couleurs peintes. « Extase » du visible par la peinture de

la nature dans une chambre noire. Puis, le fils reprend sa posture verticale et s'avance vers l'avant-plan pour nous rapprocher du corps de la mourante. Au plan suivant nous nous retrouvons à l'intérieur. Nous y reviendrons.

### Référence à Caspar David Friedrich

Les vues fixes du paysage filmé, dont la qualité vaporeuse et la profondeur mystérieuse ont été signalées, se rapprochent donc davantage des terres romantiques que de la perspective de la Renaissance. La mise en parallèle des plans-paysage de *Mère et fils* avec l'œuvre de Caspar David Friedrich est un élément de comparaison confirmé par le cinéaste. Sokourov lui-même a mis en avant la référence au peintre romantique allemand et en particulier à son œuvre énigmatique du bord de mer aux teintes si délicates et brumeuses, à la composition étagée par bandes horizontales, à l'horizon si proche du plan, à la nature sondée par une intériorité du regard. Cependant *Le moine au bord de la mer*<sup>25</sup> est en quelque sorte « l'arbre qui cache la forêt » d'autres toiles de Friedrich opérant comme références figuratives pour les plans-tableaux de *Mère et fils*. Souvenons-nous de la première vue paysagère, au demeurant fixe, du film. Des arbres, fragiles silhouettes noires, sont plantés obliquement sur un sol sombre, contre un fond d'ambiance brumeux et jauni. La désolation du lieu qui augure la mort de la mère évoque *L'abbaye dans un bois*<sup>26</sup> (tableau qui fait justement pendant au *Moine au bord de la mer*) même si l'abbaye d'Eldena et la procession mortuaire pour l'enterrement du moine se sont volatilisées au passage du film.

D'autres œuvres de Friedrich encadrent les promenades solitaires du héros, notamment *Les blanches falaises de l'île de Rügen*<sup>27</sup> dont la référence joue sur plusieurs plans. Les éléments de la représentation – les falaises, les conifères, les vagues – se retrouvent à l'écran. Mais, de façon plus poétique, ce tableau semble avoir été à l'origine d'un montage entre la terre et la mer, entre le paysage et son hors-champ maritime, confirmant la donnée

insulaire du terrain fictionnel et la clôture de l'espace représenté. Ainsi, à la toute fin de la dernière promenade, le montage de *Mère et fils* insère un plan d'ensemble de la mer plein cadre entre deux (contre)champs du fils pleurant parmi les arbres et égarant son regard au loin. L'échappée, que symbolise le frêle voilier voguant sur le plan d'eau, est ainsi encerclée par les vues terrestres du chagrin. Cette délimitation de l'étendue maritime par l'écriture filmique fait penser à la composition de l'œuvre picturale. Sur le plan-représentation peint par Friedrich, la mer est comme entourée par l'écrin terrestre (sol des falaises, feuillages des arbres), renversant les données géographiques de l'île de Rügen. La clôture de la mer par le montage signifie dans le film l'impossibilité de quitter l'immensité du tourment intérieur. L'espace géographique est remanié poétiquement selon cette finalité expressive.

De fait, la référence à la peinture, qu'elle soit visible à l'écran (*Elégie de la traversée, Père, fils, L'arche russe*) ou suggérée par nos souvenirs (*Mère et fils, La voix solitaire de l'homme*) ne joue pas seulement en termes d'emprunts artistiques ou de motivations iconographiques. Car l'autonomie des plans-paysages qui défilent à l'écran cinématographique est illusoire. Ces tableaux paysagers, composés par la perturbation optique de la perspective, l'harmonie repeinte des couleurs et l'animation sonore, se comprennent dans une construction spatiale globale, une poétique de l'espace filmique. *Mère et fils* agence en fait les vues fixes de la nature, telles des parois au sein d'un édifice artificiel, de façon à clôturer le terrain fictionnel, ou plus exactement à le ramener aux dimensions d'un lieu clos.

Il convient finalement d'étudier le mode de liaison des paysages-tableaux avec l'espace architectural intérieur. La conversion du réel opérée par des procédés artistiques nous fait voir le paysage filmique tel un tableau intime, mobile et souffrant, accroché au mur de la maison familiale. Cette idée d'une contemplation « intérieure » se ressent immédiatement et se confirme après coup. La première inscription du héros hors de son lieu d'habitation le repré-

sente, de dos mais le visage retourné vers nous, au beau milieu d'un plan-paysage étagé entre le parterre fleuri, la forêt naissante et la voûte céleste plombée de nuages. Le plan suivant le montre portant un seau d'eau, isolé dans un coin de nature aux teintes verdoyantes. Cette vue de l'extérieur est découpée à travers l'encadrement d'une fenêtre, plus précisément d'un détail de la fenêtre dans sa partie basse, quand elle rejoint les pierres noires des parois internes de la maison. Le cadre paysager est donc regardé du dedans à travers un pressentiment à déterminer, entre l'agonie de la mère, l'esprit des lieux et le chagrin du promeneur. Les recompositions fixes précédemment mentionnées s'accrochent à cet émoi subjectif d'une nature transfigurée au gré des souvenirs, des morts, et des passages sans issue. Le siège de toutes les visions est signalé au terme de la première promenade du fils par un établissement architectural de la bâtisse – demeure recouverte d'un manteau de poussière qui embellit le marron des pierres, à laquelle l'homme accède en empruntant l'escalier protégé par l'avancée du fronton. Les plans de seuil de la maison initient les trois sorties dans la nature de manière à les « ramener à l'intérieur ».

L'emplacement de la fenêtre, qu'elle soit donnée d'avance et déplacée, ou qu'elle soit isolée puis replacée dans le contexte architectural, est un moteur de la désorientation spatiale dans les films de Sokourov portés sur l'extérieur (*Le jour de l'éclipse, Sauve et protège, Mère et fils...*). Ce cinéma utilise l'encadrement de la fenêtre non pas comme une ouverture sur la représentation, dans la droite lignée d'un appareil perspectif, mais comme un seuil du regard qui intériorise la nature. L'écho de la peinture est donc celui d'une perspective toujours intime provenant des rares percées aux parois d'une chambre obscure. Les limites du paysage rejoignent ainsi les inclusions démentes et douloureuses des cryptes du dedans. Dans *Mère et fils*, la fenêtre est repérée lors de la seconde promenade, ce long cheminement aux airs d'une *Pietà* renversée, enterrement anticipé sous le soleil que nous avons commenté, où le fils accompagne la mère au

dehors, selon le souhait le plus cher de cette dernière avant de trépasser. A leur retour dans la maison, le fils découvre enfin à nos yeux l'aménagement intérieur. Dans un plan large et sombre, il s'avance vers le fond d'une pièce en partie basse et découpe un rectangle lumineux de nature fleurie en ouvrant les volets. La fenêtre envahit l'écran plein cadre et localise le point de vue mentionné ci-dessus sur le paysage. L'exploration spatiale construit les parois de la chambre cubique, lieu de la mort à venir, « lit-cercueil » creusé dans la pierre, à l'intérieur duquel repose la mère, face à l'ouverture. Cet antre du chagrin est ainsi intimement lié au paysage.

L'effet d'enceinte, qui délimite le parcours intime du film, représente la nature aux dimensions d'un « paysage-tombeau ». Le suivi émotionnel des motifs picturaux et l'encadrement du terrain fictionnel par le tableau insulaire de Friedrich (*Les blanches falaises*) renvoie à l'étude de Jean-Louis Leutrat, « Le paysage-tombeau : *L'île des morts* »<sup>28</sup>, qui médite sur les paysages cinématographiques à partir d'une œuvre de référence, celle d'Arnold Böcklin : « Cette île [*des morts*] est d'abord un cimetière, un lieu de tristesse, c'est-à-dire un jardin d'un type un peu particulier, un domaine clos, comme tous les cimetières, tous les jardins, et toutes les îles<sup>29</sup>. » Pareille évocation symboliste nous replonge au cœur du fantastique dans le cinéma de Sokourov.

Les échos fantastiques tels que nous les avons sondés à travers les cryptes filmiques s'entendent de même dans la peinture de la nature puisque l'extérieur est toujours perçu d'un point de vue du dedans. Les vues d'ensemble, qu'il s'agisse du plateau caucasien pour *Sauve et protège* ou du désert turkmène pour *Le jour de l'éclipse*, accueillent aussi des dérèglements d'échelle et des problèmes de taille. La poétique spatiale place des lunes surdimensionnées au-dessus de maisons miniatures et tend des mains gigantesques à travers les collines. Les maisons de poupées creusées dans la roche d'une montagne et les tombeaux lovés dans des clairières réintroduisent des figures d'engendrement matriciel. La mani-

pulation du paysage déplace l'ouverture de la perspective pour susciter un regard contemplatif tourné vers l'intérieur.

Diane ARNAUD

1. « *Nostalghia* », entretien avec Alexandre Sokourov réalisé par Antoine de Baecque et Olivier Joyard, *Cahiers du cinéma*, n° 521, février 1998, p. 34-39 (p. 38). Le cinéaste précise : « Car quoi qu'il arrive, le travail de l'âme est prioritaire par rapport au travail des yeux. Et le cinéma a connu de tels désastres avec l'image, que seule l'ouïe conserve une certaine pureté, une forme de lien direct avec l'âme. »

2. « *Les hommes et les lieux* », propos recueillis par Rémy Guinard, *Mensuel du cinéma*, n° 17, mai 1994, p. 22. Le cinéaste se distingue à ce sujet de Tarkovski : « Je suis sensible à l'espace, lui aux acteurs ; moi à l'interprétation de la forme documentaire et de la forme jouée, lui à la fiction. J'aime avant tout montrer le sentiment des hommes. »

3. Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, « Quadrige », 1998, p. 1.

4. Pierre Kaufmann, *L'Expérience émotionnelle de l'espace*, Paris, Vrin, 1987.

5. André Gardies, *L'Espace au cinéma*, Paris, Klincksieck, Méridiens, 1995, p. 69 et p. 73.

6. Gilles Deleuze, « Qu'est-ce que l'acte de création ? », *Trafic*, n° 27, automne 1998 : « Le cinéma raconte des histoires avec des blocs de mouvements-durée. », p. 133-142 (p. 135).

7. Jacques Rancière donne une conception particulière à l'esthétique : « Non pas la théorie de l'art en général ou une théorie de l'art qui le renverrait à ses effets sur la sensibilité, mais un régime spécifique d'identification et de pensée des arts : un mode d'articulation entre des manières de faire, des formes de visibilité de ces manières de faire, et des modes de pensabilité de leurs rapports. », in *Le Partage du sensible, esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 10.

8. Voir l'analyse de Jean-Louis Déotte dans « Les risques de filmer un musée », *Vertigo*, « Dossier Arche russe », n° 24, octobre 2003, p. 37-39, qui éclaire le cinéma de Sokourov tel « un montage d'appareils hétérogènes » (p. 39), à travers un parcours philosophico-esthétique.

9. Cf. Michel Estève, « L'arche russe ou le musée immortel », *infra*, p. 146-149.

10. Charles Grivel, *Fantastique-fiction*, Paris, PUF, « Ecriture », 1992, p. 44.

11. Nous faisons référence ici à la séquence du plongeon dans *Pages cachées*. Les personnages se jettent d'un balcon sans motivation apparente sous l'œil du héros. Leur chute spectaculaire fait à peine bouger le cadrage. Le montage du plan suivant, une flaque d'eau à la surface de laquelle se reflètent des façades méconnaissables, donne à la profondeur spatiale la dimension d'une image-miroir.

12. Jean-Louis Leutrat, *Vie des fantômes. Le Fantastique au cinéma*, Paris, *Cahiers du cinéma*, 1995.

13. Voir Maria Torok et Nicolas Abraham, *L'Ecorce et le noyau*, Paris, Aubier-Flammarion, 1978. Les auteurs précisent ainsi la notion de crypte par rapport à celui de fantômes d'incorporation suite à l'échec de l'introjection psychique d'un deuil.

14. Jacques Derrida, « *Fors* » au Verbière de l'homme aux



lous de Maria Torok et Nicolas Abraham, Paris, Flammarion, « Champs », 1990, p. 23 et p. 13.

15. Georges Nivat, « Sokourov ou la quête de l'envers de l'image », p. 321-337, in *L'Ombre de l'image*, Murielle Gagnebin éd., Seyssel, Champ Vallon, 2002.

16. Sylvie Rollet, « Le spectre des images », supra, p. 64-72.

17. Jacques Rancière, dans « Le cinéma comme la peinture ? », *Cahiers du cinéma*, n° 531, janvier 1999, p. 30-32, a précisé l'utilisation des teintes les rapprochant du courant photographique pictorialiste de Camera Work : « La peinture qu' "imite" Sokourov dans Pages cachées est celle-là : non pas la peinture des peintres, mais celle des pictorialistes. » (p. 31).

18. Maxime Gorki, *Les Bas-Fonds*, trad. de Génia Cannac, Paris, L'Arche, « Scène ouverte », 1962.

19. Georges Nivat, *L'Ombre de l'image*, op. cit., note 15, p. 220.

20. Extrait du scénario du film, in Sokourov, *recueil de textes, d'études et de photos sous la direction de Lioubov Arkus et Dimitrij Sevelev*, Saint-Petersbourg, Ed. Seans, 1994, p. 351, sq. Cité par Georges Nivat, op. cit., note 15, p. 328 ; c'est nous qui soulignons.

21. Nous nous référons à l'analyse des « petits morceaux visuels » dans le cinéma de Robert Bresson articulée par Gilles Deleuze à partir de la notion d'« espace quelconque » in *L'Image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983, p. 154.

22. Roland Barthes, *La Chambre claire*, Paris, Gallimard/Editions de l'Etoile, 1980.

23. Alain Roger, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997, p. 21.

24. Marc Augé, *Non-lieux*. Introduction à une anthropologie de la surmodernité, Paris, Seuil, 1992 : « Un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire ni comme relationnel, ni comme historique, définira un non-lieu. » (p. 100).

25. Dans une interview accordée à Volker Heise, Sokourov a déclaré avoir eu tout particulièrement en tête une œuvre de Caspar David Friedrich, *Le moine au bord de la mer* (1808-1810), huile sur toile, 110 × 171,5 cm, Berlin, Nationalgalerie (format quasi identique à celui de l'image du film, qui est de 1 × 1,66) : « Le plus important pour moi, dans ce tableau, réside dans son atmosphère de pénombre et de demi-teintes, la liberté de sa composition et sa rigueur simultanée. Le contexte dramatique de ces œuvres rejoint celui de mes films. » (Dossier de presse du film).

26. Caspar David Friedrich, *L'abbaye dans un bois*, 1809-1810, huile sur toile, 110 × 171 cm, Berlin, Staatliche Schlösser und Gärten.

27. Caspar David Friedrich, *Les blanches falaises de Rügen*, 1818, huile sur toile, 90 × 70 cm, Winterthur.

28. Jean-Louis Leutrat, *Vie des fantômes*. Le Fantastique au cinéma, op. cit., p. 139-147.

29. Jean-Louis Leutrat, *Ibid.*, p. 142.