1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

79 | 2016

Varia

Alexandre Sokourov, *Au cœur de l'océan*

Lausanne, L'Âge d'Homme, 2015

Michel Estève

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/5207>

DOI : 10.4000/1895.5207

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2016

Pagination : 208-213

ISBN : 9782370290793

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Michel Estève, « Alexandre Sokourov, *Au cœur de l'océan* », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 79 | 2016, mis en ligne le 18 janvier 2017, consulté le 06 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/1895/5207> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.5207>

province (Perpignan lui sert de paradigme! 1973, pp. 257-58). Lentement se met en place le projet de ce qui deviendra le Centre Méditerranéen de Création Cinématographique. (Renvoyons à la journée d'étude à Aix en Provence le 13 mai 2014: 1895 n° 75).

L'édition très soignée malgré quelques coquilles résiduelles est assortie d'un index des noms. Suggestons pour le second volume un index des titres et un autre des noms de lieux (Allio fut très nomade). De nombreuses notes de bas de page donnent du sérieux à l'édition, œuvres de Farcy. Si celles « de référence » sont très utiles (gros travail de repérage des textes cités, en particulier), on regrettera que certaines, « de contenu », soient trop intrusives, agaçant le lecteur en lui disant ce qu'il doit penser ou ajoutant de l'ironie là où il y en a déjà implicitement dans le texte.

Il y a donc de multiples entrées dans ces *Carnets* qui n'étaient pas destinés à la publication ; mais on peut choisir aussi de les lire « dans l'ordre », comme un roman, car il y a une sorte de ligne narrative. On y voit en effet les aventures de l'esprit, les soucis, les scrupules, les interrogations d'un homme anxieux obsédé par la mort dès ses cinquante ans, foncièrement honnête, qui fut aussi un honnête homme.

François Amy de la Bretèque

Alexandre Sokourov, *Au cœur de l'océan*, Lausanne, L'Âge d'Homme, « Histoire et esthétique du cinéma/Travaux », Traduction du russe et introduction de Jeremi Szaniawski, 2015, 246 p.

Ce livre d'Alexandre Sokourov avait déjà été publié deux fois. En 2009, à Milan, dans une version italienne (éditions Bompiani) – l'édition originale. En 2011, à Saint-Petersbourg, dans une version russe (édition Amphora). Le cinéaste a confié lui-même le soin de traduire cette seconde version en français à Jeremi Szaniawski qui lui avait consacré une thèse (soutenue à l'Université de Yale) et un livre, *The Cinema of Alexander Sokourov. Figures of Paradox* (New York, Wallflowers Press, 2014). Traduction en français de l'édi-

tion russe, *Au cœur de l'océan* est donc la troisième édition du livre. L'édition italienne comportait quinze chapitres, l'édition russe, dix-sept. L'édition française, approuvée par Sokourov, conforme dans son plan à l'édition russe, en comprend seize. Szaniawski ne reprend pas le chapitre 14 de l'édition russe qui contenait une lettre du cinéaste adressée à Elisabetta Sgarbi, responsable de l'édition italienne. En revanche, il a ajouté un bref chapitre (le chapitre 15) d'hommage à la cinéaste russe Svetlana Proskourina à l'occasion d'une rétrospective de Rotterdam en 2007.

Comment comprendre le titre de ce livre ? On se souvient que l'océan est évoqué à l'ouverture de *Francofonia* (2015), le film le plus récent de Sokourov. Un cargo chargé de conteneurs remplis d'œuvres d'art est en perdition dans l'océan Atlantique. Pour survivre, le bateau devrait jeter les conteneurs à la mer. Cette menace du naufrage représentait l'allégorie du danger mortel qui menace les œuvres d'art, aspirées, dans le passé, par les vagues de l'océan, ou arrachées à leur terre natale, en Europe, par les troupes de Napoléon. Dans le film, les forces de l'océan – images de mort – s'accordaient à celles de l'Histoire dont la violence culmine dans la guerre. Le titre du livre nous suggère, au contraire, que l'image de l'océan renvoie à la vie jaillissant sous l'eau de l'inspiration du cinéaste pour ses films (alliance du document et de la fiction) comme pour ce livre où s'unissent souvenirs, pages de journal intime, portraits de cinéastes (Tarkovski, Bergman, Antonioni, Eisenstein) ou d'homme politique (Boris Eltsine), réflexions sur le cinéma, « nouvelles cinématographiques » représentant les « versions littéraires » de plusieurs films tournés entre 1992 et 2007.

Les seize chapitres d'*Au cœur de l'océan* peuvent être regroupés en trois grandes parties. La première (chapitres 1 à 4) comprend des souvenirs d'enfance et de l'âge adulte, ainsi qu'une interrogation sur le sens à donner à la vie (le chapitre 4: « La question des questions »). Szaniawski nous révèle que l'interlocuteur sans nom du chapitre 3 (« Un exemple historique ») n'est autre que Boris Eltsine (dont Sokourov brosse le portrait au cours du

chapitre 12). La deuxième partie (chapitres 5 à 11) présente les « versions littéraires » de six films où l'on découvre les qualités d'écrivain du cinéaste. D'une part, *Élégie de Russie* (1992), *Élégie orientale* (1996), *Élégie de la traversée* (2001). D'autre part, *Alexandra* (2007), *Une vie humble* (1997), présenté ici sous le titre « Lettre au pays » et *Dolce* (1999), intitulé « Journal japonais ». La plus longue (trente-cinq pages) de ces « nouvelles cinématographiques », d'ailleurs différente du film, est *Alexandra*. Dans ces deux parties, on retrouve, comme le relève Szaniawski dans son excellente introduction, des thèmes chers au cinéaste : la mémoire, la solitude, le pouvoir, la mort, la responsabilité de l'artiste, le motif de la guerre. La troisième partie (chapitres 12 à 16), très riche d'informations qui éclairent la personnalité du cinéaste, regroupe des souvenirs, des fragments de journaux intimes et de cahiers de travail (1998-2007).

Le chapitre 12 (pp. 159-186) nous introduit dans un grand et ancien bureau XIX^e siècle – un bureau de travail qui nous révèle les « affinités électives » du cinéaste. Les livres nous donnent les noms des écrivains qui l'ont formé, « mes seuls maîtres » (p. 159). Les photographies sont celles de sa famille, de ses amis ou des artistes – cinéastes, écrivains, musiciens – qu'il estime.

Partout des livres, disposés dans une très grande bibliothèque, mais aussi sur de petites étagères, sur un canapé, et même sur le sol. Les tranches des livres qui apparaissent sur les rayons de la bibliothèque indiquent les noms de ses écrivains de prédilection : Tchekhov, Dostoïevski, Tolstoï, mais aussi Thomas Mann, Faulkner, Goethe.

Sur les murs, les photographies. On n'est pas surpris d'y trouver celles de sa famille – ses grands-parents, ses parents, sa sœur, Nania –, mais on reconnaît aussi celles de Iouri Arabov (son scénariste) et de Iouri Besspalov, réalisateur à la télévision de Gorki, à qui il doit sa formation de cinéaste. Sokourov nous confie que celle-ci fut pour lui « atrocement difficile ». Il évoque cette période de sa vie comme une période « d'existence misérable, où je n'avais d'argent ni pour me vêtir,

ni pour manger. Aujourd'hui encore, je ne parviens pas à comprendre comment j'ai fait pour ne pas laisser tomber, d'où me vinrent les forces de tenir le coup. De tenir le coup. » (p. 161).

Parmi d'autres photos (pp. 160-163), le cinéaste nous fait découvrir celles de Tchekhov, mis en scène dans *la Pierre* (1992), évoqué au cours du chapitre 13 comme « un homme qui n'a pas reçu du Ciel un don divin mais l'a conquis par ses efforts d'être chétif » (p. 190), de Robert Bresson, « mon cinéaste préféré », de Soljenitsyne auquel il a consacré un film, *Conversations avec Soljenitsyne* (1998) – tout près de l'écrivain, un dessin d'Akira Kurosawa, « La danse des renards » –, de Wajda, « un homme de valeur. Un maître parmi les maîtres », de Chostakovitch, personnage central de *Sonate pour alto* (1981), de Boris Eltsine, filmé dans *Élégie soviétique* (1989) et *Un exemple d'intolérance* (1991). Une photo rappelle le souvenir d'une cérémonie au Vatican au cours de laquelle le Pape Jean-Paul II lui remit le Prix du Vatican. « À chaque étape de la vie, à mes côtés, apparurent à chaque fois à temps des gens purs, très proches... (...). Vous savez, dans cette pièce, dans mon bureau, il n'y a que des gens qui me sont très proches. (...) chacun ici est là, pour rester ancré au sol. » (p. 163).

Un peu plus loin, dans ce chapitre, Sokourov commente une photo d'Andrei Tarkovski, prise le 16 décembre 1981 à Leningrad : « Il était petit de taille, les cheveux épais et noirs, une moustache noire. Était-il de sang caucasien ? Des cheveux drus, droits. Je l'aimais. C'est un sentiment particulier pour moi, que je vis avec douleur et légèreté, une certaine et grande joie. Je l'aimais tout entier – ses habitudes, ses intonations, sa démarche, et particulièrement le mouvement de ses mains » (p. 164). Tarkovski admirait Sokourov, qu'il plaçait au côté des rares « génies » du cinéma : Bresson, Mizoguchi, Vigo, Buñuel, Satyajit Ray (*le Temps scellé*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1989). Sokourov avait dédié à Tarkovski son premier film, *la Voix solitaire de l'homme* (1978-1987). Après la mort de Tarkovski, le 28 décembre 1986, (provoquée par un cancer), il rend un hom-

mage à son grand ami en lui consacrant un film dans le registre de l'élégie, *Élégie de Moscou* (1988). Un film tourné en noir et blanc, qui repose sur le montage, où s'insèrent des plans en couleur de *Nostalghia* (1983) et du tournage en Suède du *Sacrifice* (1986) – portrait fidèle et intimiste de Tarkovski.

À partir de cette photo de 1981, Sokourov s'interroge sur les rapports qu'entretient son œuvre avec celle de Tarkovski. Il reconnaît que leurs films ont une même « racine forte – la culture classique du XIX^e siècle. » Mais il écrit : « ... C'est amusant quand les gens disent que mes films sont semblables aux siens. C'est un jugement plus que superficiel. » (p. 165). Certes les films de Sokourov ne sont pas semblables à ceux de Tarkovski, mais, à notre avis, ils sont *comparables*. Sans aucun doute, la nature profonde de leur source d'inspiration, le jeu sur le temps, l'influence de la peinture les rapprochent.

Tarkovski et Sokourov ont la même haute conception du cinéma. Pour eux, le film doit se construire comme une œuvre d'art où s'engage l'artiste. La mission du cinéaste est de suggérer la primauté de l'art – d'un côté, *Andreï Roublev* (1962) – de l'autre, *Élégie de la traversée*, *L'Arche russe* (2002), *Francofonie*. L'inspiration de leurs films est de nature spirituelle. *Andreï Roublev*, *Stalker* (1979), *le Sacrifice* (1986) affirment la primauté du spirituel comme force de vie essentielle. Dans *le Temps scellé*, Tarkovski écrit : « Si je devais dire en quoi consiste ma vocation, je dirais qu'elle consiste à tendre vers l'absolu en cherchant à élever le niveau de mon art ». « L'art est un dur travail de l'âme », dit Sokourov dans un entretien avec Paul Schrader (diffusé sur Internet le 3 septembre 1997). À la fin d'*Élégie de la traversée*, dans le musée Boijmans van Beuningen de Rotterdam, sa voix *off* commente un tableau de Pieter Jansz Saenredam où le ciel est représenté : « Si la foi existe – le ciel est vivant... ». Dans un entretien accordé aux *Cahiers du cinéma* (février 1998), il affirme : « Quoi qu'il arrive, le travail de l'âme est prioritaire par rapport au travail des yeux. » Dans ce livre, en réponse à une remarque de Tarkovski, il écrit : « ce qui m'in-

téresse c'est la création Divine – l'être humain – insisterai-je. » (p. 165). Au cours de la dernière séquence de *Mère et fils* (1996), le cri de douleur intense qui résonne *off* n'est pas celui de la mère, mais du fils constatant la mort de sa mère. Sokourov souligne cette perception de la mort par de gros plans des mains et des visages des deux protagonistes. Dans l'univers de Tarkovski – *l'Enfance d'Ivan* (1962), *le Miroir* (1974), *Nostalghia*, *le Sacrifice* – l'oiseau représente l'image métaphorique de l'âme. Sokourov reprend cette métaphore, mais substitue à l'oiseau un insecte, un papillon très clair de couleur sable qui vient se poser sur la main inerte du cadavre. Le fils tente en vain de le faire s'envoler. Puis il murmure ces quelques mots qui suggèrent l'espoir de l'éternité : « Nous nous retrouverons là-bas. Attends moi. Patiente un peu ma douce. Patiente... »

Dans leurs films, Tarkovski et Sokourov jouent d'une façon remarquable sur le temps. « De la sculpture avec le temps comme matériau, voilà ce qu'est le montage, affirme Tarkovski, voilà ce qu'est la figure cinématographique » (*Positif*, décembre 1981). Sculpter le temps, c'est sculpter le réel dans sa durée et permettre aux consciences de s'exprimer : d'où l'ampleur du récit, la lenteur des déplacements des personnages, la durée des plans-séquences souvent fixes. Dans l'œuvre de Sokourov, tantôt le temps se fige, la caméra, immobile, cadrant longuement des personnages : un marin (*Et rien de plus*, 1987), une vieille couturière japonaise (*Une vie humble*), un paysage, un objet ou des tableaux (*Hubert Robert. Une vie heureuse*, 1996). Le temps semble même être suspendu ou s'étirer à l'infini comme on l'observe dans le plan-séquence fixe de quarante-cinq minutes qui ouvre *Voix spirituelles* (1995) où le cinéaste joue sur des variations presque imperceptibles de couleur, du clair à l'obscur : le lac se colore de jaune, la neige de violet très pâle, le vert des arbres se mue en noir au crépuscule. Tantôt à cette quasi immobilité s'oppose, par le montage, l'accélération du temps, le mouvement, observé, par exemple, dans *Élégie de la traversée*, au cours du voyage du narrateur à travers l'Europe, de la Russie aux Pays-

Bas, et qui s'achève dans le musée de Rotterdam : mouvement des nuages dans le ciel, vol d'oiseau au-dessus d'une nappe de brume, flocons de neige qui tourbillonnent, maisons longées en long travelling latéral, flux des voitures qui se croisent sur les autoroutes en nous donnant une impression de vertige.

Tarkovski et Sokourov sont profondément influencés par la peinture. Comme Bresson et Kurosawa, Tarkovski fut peintre avant de devenir cinéaste. Il aime insérer dans ses films des plans de tableaux célèbres. L'icône de *la Trinité*, d'Andrei Roublev (*Andreï Roublev*). Trois tableaux de Léonard de Vinci (son peintre favori, de même que Bach était son musicien de prédilection) : *la Vierge au rocher* et le *Portrait de jeune femme au genévrier* dans *le Miroir*; *l'Adoration des mages* dans *le Sacrifice*. Le sens des cadrages, la composition des plans, le jeu sur les couleurs, la beauté de l'image transcrivent une inspiration picturale. Celle-ci s'observe aussi dans les films de Sokourov, qui note dans son journal intime : « Je suis obligé de travailler sérieusement, de manière très critique, avec la culture des images, je m'efforce de la faire germer. En premier lieu à partir de la peinture. » (p. 181). *Hubert Robert. Une vie heureuse* est centré sur la personnalité et l'œuvre du peintre. Les tableaux d'Hubert Robert – paysages ou bâtiments –, cadrés longuement en plans fixes sans que l'on discerne leur encadrement en bois, sont explorés par la caméra de telle sorte qu'ils nous apparaissent non comme des figures nées de l'imaginaire, mais comme des éléments d'un monde réel. Inspiré par une toile du peintre romantique allemand, Caspar David Friedrich, *le Moine au bord de la mer*, le récit de *Mère et fils*, marqué par une composition non pas réaliste mais picturale des plans, se déroule comme une « peinture en mouvement ». Les lentilles déformantes de la caméra allongent les corps : cadrés en légère contre-plongée contre de grands boulevards, la mère et le fils évoquent des personnages de Bernard Buffet. Présenté en plongée lorsqu'il descend vers une falaise toute blanche, le fils semble avoir la taille d'un géant filiforme. Dans les salles du musée de l'Ermitage (*l'Arche russe*), la

caméra, par ses cadrages prolongés et ses lents panoramiques, explore l'espace des tableaux (Van Dyck, Le Tintoret, Véronèse) où les figures représentées apparaissent souvent comme des personnes encore vivantes : « Ce sont des gens éternels ». Les cadrages des portraits de la Renaissance dans le Louvre (*Francofonia*) nous suggèrent cette même perception. Pour Sokourov la peinture nous donne l'intuition de l'éternité.

Mais les deux cinéastes ont leur propre écriture. Apprenant la mort de Tarkovski à la radio, Sokourov avoue : « Sur quoi pleurais-je ou qu'est-ce qui pleurerait en moi ? Lui, moi-même ? Moi-même. Quand on me demande si je suis son disciple, je réponds trois fois non : je n'ai pas été son élève, je ne l'ai pas déifié, je ne poursuivrai pas son œuvre car en art chacun suit son chemin, le sien était le seul qu'il pût prendre. » (p. 239). Bien des années plus tard, il affirme encore : « Je ne voulais jamais être comme lui, jamais je ne voulais être son élève. On ne pouvait rien apprendre de lui – tout ce qu'il savait ne pouvait être utilisé que par lui. Et son travail, et son art – c'était un tissu fondu avec lui, sa peau et sa chair » (p. 164). Pour sa part, Tarkovski lui confie : « Jamais je ne pourrais faire les mêmes films que vous, jamais je ne pourrais faire venir ainsi les gens à moi, comme vous le faites... » (p. 165). Sokourov referme cette section du chapitre 12 sur une métaphore maritime qui rend un vibrant hommage à Tarkovski : « C'était un Génie, mais c'était aussi un être cher... Il était le capitaine d'un bateau qui allait au-delà de son équipage, au-delà du bateau tout entier et même au-delà de la mer qui l'entourait ». « Sur sa photographie qu'il me donna un jour, Tarkovski écrivit : "... À Sacha Sokourov, avec espoir et tristesse." » (p. 166).

Au cours de ce chapitre Sokourov nous propose quelques éléments de réflexion sur Bergman et Antonioni, ces « maîtres artisans » (p. 171) qui représentaient à ses yeux une culture cinématographique radicalement distincte de « celle qui existait en Union Soviétique ». Fellini semblait plus proche, plus accessible, plus « soviétique ». En Russie, au cours du dernier tiers du ^{xx}e siècle, ces deux cinéastes étaient les figures symboliques « du déve-

loppement de la civilisation européenne dans l'art cinématographique » (p. 167). Le cinéaste évoque Antonioni, trop attaché à son temps, comme un « artiste gothique » dont l'univers est proche de celui de Dovjenko : « c'est le Dovjenko européen » (p. 171). Pour lui, Bergman s'insère dans la tradition de Thomas Mann. Les personnages de ses films sont « des héros du XIX^e siècle » qui auraient lu « attentivement et à l'avance Freud, Jung... » (p. 169).

Sokourov confie qu'il a écouté ces deux cinéastes avec un grand intérêt sans jamais être tenté de les imiter : « Le Seigneur me sauva de la menace de tomber sous le charme de l'influence séduisante de ces talents. » (p. 171). Il ne pouvait pas supporter la violence des conflits psychologiques entre parents ou proches au cœur des films de Bergman. Il trouvait trop manifeste l'influence de Dovjenko sur Antonioni.

En lisant *Au cœur de l'océan*, nous avons l'impression de contempler l'autoportrait d'une vie intérieure. Au travers des souvenirs, des nouvelles et des notes de journal intime, ce livre nous donne l'intuition de la personnalité du cinéaste.

Sokourov est profondément enraciné dans sa terre natale : la Russie. Ce n'est sans doute pas par hasard que le premier chapitre de son livre, ouvert sur un souvenir d'enfance, est intitulé : « Tu es Russe ». Venant de Turkménie, il arrive à Moscou avec sa mère. Le soir, sur le minuscule balcon de leur petit appartement, recouvert d'un « nuage chaud et parfumé », sa mère pose ses mains sur ses épaules nues. L'enfant interroge sa mère : « Qu'est-ce que c'est cette odeur ? » Celle-ci lui répond : « C'est le parfum des lilas, mon fils (...) C'est ta patrie, la Russie. Tu es russe. » (p. 26). Dans un autre livre, au cours d'un entretien avec Georges Nivat, il confie : « Même quand j'étais menacé d'aller en camp, je ne songeais pas un instant à quitter le pays » (*L'Ombre de l'image*, Seys-sel, Champ Vallon, 2002). Mais son amour de la Russie s'imprègne d'une nostalgie du passé qui apparaît clairement dans *L'Arche russe*. Dans la « version littéraire » d'*Élégie de Russie* (chapitre 7), il écrit : « La deuxième moitié du XIX^e siècle. De

vieilles photographies (...). Un temps longtemps révolu. Une époque qui jamais, jamais, sous aucune condition, ne reviendra. Et c'est triste. Et c'est tout simplement un gâchis » (p. 83). Un jour, il fait cette remarque à Vladimir Poutine : « Je ne vois pas que les valeurs humanistes en Russie deviennent plus importantes que les valeurs politiques » (p. 178).

Sokourov doit beaucoup à la littérature. Nous l'avons déjà relevé, les livres sont ses « maîtres ». Il écrit : « Si je suis un défenseur si ardent de la littérature, c'est précisément parce que je me suis rendu compte que *c'est ça* qui m'a formé. Et *c'est ça* qui m'a sauvé. » (p. 162). C'est peut-être pourquoi il affirme que l'écrivain est supérieur au cinéaste (p. 185). Il s'inspire parfois de la littérature : *la Maison des cœurs brisés*, de George Bernard Shaw pour *Une douloureuse indifférence* (1987) ; *Madame Bovary* pour *Sauve et protège* (1989) ; *Crime et châtiment* pour *Pages cachées* (1992). Sokourov est un homme modeste : « Je suis, après tout et tout au plus, un réalisateur. Un travailleur du cinéma. » (p. 186). Pour lui, la création artistique, qui exige beaucoup de travail, repose sur le socle d'une liberté à laquelle s'opposait le « totalitarisme du gouvernement soviétique. » Étudiant, « je ressentais une liberté intérieure, rien ne pouvait m'arrêter... » (p. 175).

Le chapitre 14 du livre remet en question Eisenstein. Certes Sokourov estime ce chef d'œuvre qu'est *la Grève* (1925) et reconnaît le génie d'Eisenstein, mais il est très sévère à l'égard du célèbre cinéaste russe. Il écrit que son art « ne réussit pas à atteindre le lyrisme. ». Les contraintes du pouvoir communiste l'ont empêché de faire ce qu'il voulait réaliser (p. 223). « Son enthousiasme politique révolutionnaire fut vite avalé par la fosse autocratique communiste » (p. 211). Sokourov pense que, dans ses films, il n'a pas donné assez d'importance à l'expression de « l'âme humaine » (p. 212). Il lui reproche surtout d'avoir, dans *la Grève* et *le Cuirassé Potemkine* (1925), représenté la violence « avec une finalité de jouissance » qui n'appelle pas la compassion (p. 217). Une violence dont témoigne le cinéma américain (pp. 207-208). Le

reproche est grave et sans doute injuste. Il s'explique peut-être par une haine de la violence inscrite au cœur de la personne de Sokourov.

Dans son livre, Sokourov affirme à de multiples reprises un profond humanisme : « L'être humain est digne de compassion et de compréhension » (p. 34). « Je vois chaque homme comme mon égal » (p. 101). « J'aime beaucoup plonger dans l'essence et l'atmosphère des caractères humains... ». « Rien n'a plus de sens pour la vie humaine (...) que la présence d'un autre être humain » (p. 176). Il nous pose cette question : comment vivre dans la dignité ? Son humanisme s'ouvre sur l'univers du spirituel. Contrairement à Woody Allen, affirmant au cours du journal télévisé de 20 heures sur France 2, le 10 mai 2016, que la vie n'a aucun sens (hypothèse reprise dans son film le plus récent, *Café Society*), il pense que la vie a un sens. Comment le découvrir ? Au cours du chapitre 4, intitulé « La question des questions », il écrit : « Où puiser la force pour vivre en accord avec son honneur ? Sans doute, en posant à l'âme des questions et en exigeant d'elle des réponses aux sujets les plus difficiles et effrayants pour nous » (p. 35). La référence à l'âme revient très souvent dans ce livre, tel un leitmotiv. « Comme elle est grande, la force de suggestion et d'appréhension de l'âme... » (p. 164). Avec Tarkovski, il aime parler de « l'espace de l'âme Divine » (p. 166). À propos de Bergman : « Je suppose que Bergman cessa de travailler systématiquement au cinéma parce que ce n'était plus indispensable – avant tout pour l'Âme » (p. 167). Pour lui, cinéaste, l'âme et l'image demeurent indissociables : « L'image est le parent de l'Âme et elle seule comprend la langue de l'image. » (p. 174). « L'absence d'âme » conduit à la primauté « du commerce » radicalement opposé à l'art cinématographique (p. 210).

De même que les deux livres de Tarkovski, *le Temps scellé* et *Journal 1970-1986* (Paris, Cahiers du cinéma, 1993), nous permettaient de mieux comprendre l'œuvre de l'auteur de *Stalker*, *Au cœur de l'océan* nous fait découvrir chez un grand cinéaste un homme et un écrivain.

Michel Estève

DVD : *Francofonia*, d'Alexandre Sokourov, Blaq Out, 2016

Le dernier film d'Alexandre Sokourov, *Francofonia* est sorti sur les écrans le 11 novembre 2015, soit deux jours avant les attentats qui ont éloigné les spectateurs des salles de cinéma. Autant dire qu'il est passé quasi inaperçu, la presse écrite (*le Monde*, *Libération*) et audio (France Culture) ayant de surcroît reconduit à son endroit des catégories simplistes et, semble-t-il, obligées, en France, quand il est question de la Russie : est-il « poutinien » (ou « nationaliste ») ? *Libération* a répondu « oui » et l'affaire était réglée. Quant au *Monde* il a pointé, lui, un éventuel « antisémitisme ». L'étroitesse de vue en France à propos de Sokourov n'est pas neuve (Cf. le « cas » antérieur d'*Alexandra* autour de la Tchétchénie). Est-ce la raison pour laquelle Sokourov refusa de présenter son film au Festival de Cannes (qui ne l'avait d'ailleurs pas sélectionné pour la compétition), dénonçant une manifestation vouée au seul mercantilisme (*Izvestia*, 15 juin 2016), et lui préférant la Mostra de Venise (où il reçut un prix) et le « festival russe » de Nice ? C'est possible et c'est dommage pour ce que le film pouvait avoir à dire à la France et aux Français à partir de son sujet et du traitement de celui-ci : le musée du Louvre à l'époque de l'occupation allemande de la France. Ce moment historique particulier permet en effet au cinéaste de réfléchir à la question du statut de l'art dans nos sociétés et dans l'histoire, au rôle des musées qui monumentalisent la mémoire de l'humanité et à la manière dont ces établissements se sont constitués et s'enrichissent. Réflexion particulièrement d'actualité au moment où au Moyen Orient on laisse piller des musées (l'armée américaine à Bagdad) et on détruit des sites archéologiques (Daech, Al Qaïda ou dans les anciennes Républiques soviétiques d'Asie Centrale) en même temps qu'on transforme les grands musées occidentaux et les grandes collections en « marques » commerciales, sur place (marketing et tourisme) et dans le monde (le Louvre à Abou dabi, le Guggenheim et ses succursales). Au moment où l'art est devenu valeur d'échange, placement financier, objet de spéculation.