Après « L'après » : le mal d'arche-ive d'Alexander Sokourov

Dragan Kujundzic

Traducteur : Laurence Marie

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/labyrinthe/239>

DOI : 10.4000/labyrinthe.239

ISSN : 1950-6031

Éditeur

Hermann

Édition imprimée

Date de publication : 15 décembre 2004

Pagination : 59-87

Référence électronique

Dragan Kujundzic, « Après « L'après » : le mal d'arche-ive d'Alexander Sokourov », *Labyrinthe* [En ligne], 19 | 2004 (3), mis en ligne le 18 juin 2008, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/labyrinthe/239> ; DOI : 10.4000/labyrinthe.239

APRÈS « L'APRÈS » : LE MAL
D'ARCHE-IVE
D'ALEXANDER SOKOUROV

Dragan KUJUNDZIC*

(Traduit de l'américain par Laurence MARIE)

« Peu de gens devineront combien il a fallu être triste
pour ressusciter Carthage. »

Gustave FLAUBERT

Et si l'histoire ne se produisait qu'une fois, et ne faisait ensuite que se répéter ? Si elle n'était autre qu'une répétition singulière, qui aurait lieu à chaque reprise comme pour la première fois ? Si elle se réduisait à un événement unique, enregistré en une prise irréversible ensuite sans cesse recopiée ? L'histoire serait alors comparable à une représentation théâtrale, mais donnée seulement un soir, sans possibilité de reprise ni de correction. Elle serait telle un dépôt d'archives conservant uniquement les choses originales en vue de rencontres futures. À la fois un musée et une répétition de l'avenir.

Quel type de spectacle serait capable de représenter un tel processus historique ? Que donnerait-il à voir ? Et, question centrale pour notre propos, une telle configuration historique peut-elle avoir une quelconque visibilité ? Autrement dit, comment peut-on *voir* l'histoire ?

Cette manière d'envisager l'histoire a été récemment décrite par Samuel Weber dans *Mass Mediauras*¹. Commentant la notion derri-

* Professeur associé de russe et de littérature comparée, Dragan Kujundzic est directeur du département de russe à l'université de Californie, Irvine. Il est l'auteur de *Critical Exercises* (1983), *The Returns of History* (1997) et *Tongue in Heat* (2003). Il a édité deux volumes des *Bakhtin Collections* (1990, 1992), *Khoraographies for Jacques Derrida on July 15, 2000* (2000), et *The Other Europe and the Translation of National Identity* (2001). Il a co-édité *Races : Race, Deconstruction and Critical Theory* et « J » : *Around the Work of J. Hillis Miller*.

1. *Mass Mediauras. Form. Technics. Media*, éditions Alan Cholodenko, Stanford, Stanford University Press, 1996.

dienne d'itérabilité – la capacité d'un signe ou d'une marque à s'auto-produire, mais seulement en se répétant lui-même –, S. Weber explique que tout événement historique ne peut être reconnu en tant que tel que s'il apparaît comme une répétition modifiée; il se subdivise entre le moment de sa naissance et autre chose, que Derrida appelle « le reste », et qui échappe à la « logique de la présence ». Ce « reste » vient *simultanément avant et après* la « marque » ou l'« élément » qui « se scinde » : la dynamique de l'itérabilité remplace la logique de la présence par ce qui peut être appelé une représentation graphique de la simultanéité².

Les notions aporétiques de « reste » et d'« itérabilité » telles qu'elles sont entendues par Jacques Derrida et Samuel Weber offrent un terrain riche de sens pour la compréhension des événements historiques. Elles permettent de rendre compte de la singularité d'un événement – par exemple, comment il est possible que quelque chose se produise pour la première fois, de façon unique et singulière – et, en même temps, d'interpréter ce même événement dans une historicité non pas enfermée dans le passé, mais ouverte à une actualisation future. Cette approche permet de réconcilier théoriquement deux courants opposés de la philosophie historique et de l'histoire tout court : la tendance messianique, dans sa dimension religieuse et apocalyptique (qui inclurait, par exemple, le « messianisme faible » de Walter Benjamin), et le concept hégélien de fin de l'histoire, qui enferme l'histoire dans le passé.

Les réformes de Pierre le Grand et l'archive de l'avenir

Par la généalogie contradictoire qui fonde sa modernité, la culture russe est, entre toutes, celle qui parvient le mieux à faire sienne l'approche « synthétique » que nous venons de définir.

Motivées par la volonté de rattraper le retard de la Russie au regard des autres nations, les réformes introduites par Pierre I^{er} – aussi appelé Pierre le Grand – au début du XVIII^e siècle ont donné au pays le sentiment d'une immense accélération et d'un avenir messianique : au tour des autres nations, désormais, de se sentir irrémédiablement en retard par rapport à la Russie, devenue modèle d'avenir. Cette idée a conduit

2. *Ibidem*, p. 140.

à l'élaboration du chiliasme, mouvement religieux qui proclame que la seconde venue de Jésus-Christ a déjà eu lieu et a trouvé à s'incarner de façon réelle et littérale (pourrait-on aller jusqu'à dire matérialiste ?) dans une Russie qui se considère elle-même comme le corps du Christ ou son Église universelle.

Dans sa dimension séculaire, associée de près au millénarisme, cette idée a pris la forme d'un communisme nourri par le mythe du « grand soir » qui réalisera le paradis sur terre. Somme toute, le communisme russo-soviétique vient mettre un terme aux traditions qui ont permis son existence : à la fois effacement radical, puisqu'il signe la « fin » de l'histoire, et coup d'accélérateur vers la modernité, il détache l'histoire russe de son origine en insérant une césure en son sein. Mais, en même temps, il finit par accomplir le dessein des traditions instituées par Pierre le Grand. En effet, si la Révolution soviétique a démantelé dans un but populiste le modèle culturel occidental promu par les réformes du tsar et source d'une déstructuration de l'identité nationale, elle l'a fait au moyen des mêmes techno-fantasmes modernistes qu'elle cherchait justement à éradiquer. À la manière d'une auto-immunisation, cet état pathologique où un organisme produit des anticorps contre ses propres constituants, elle a attaqué les éléments mêmes qui lui ont permis de se constituer. Après la Révolution soviétique, c'est donc un sentiment de perte qui occupe l'espace de l'identité historique russe, puisque le passé devient inaccessible aussi bien à la continuation historique qu'à la restauration ou au deuil. La Russie tsariste ainsi mise entre parenthèses est l'objet d'un désir mélancolique qui n'a pas encore été totalement assumé dans l'histoire, la politique, la culture et l'art russes, et qui représente ainsi l'avenir dont la Russie n'a pas encore fait le deuil.

Par conséquent, si, dans nombre de ses aspects structurels, la Russie est bien un espace qui vient « après » l'histoire, que serait une œuvre d'art capable d'apparaître non seulement comme un symptôme de cette condition historique, mais comme une mise en forme réflexive ? *L'Arche russe* d'Alexander Sokourov³ est justement ce type de film unique qui a pour ambition d'être une quête « après » l'histoire. Certes,

3. Cinéaste russe né en 1951 en Sibérie, Alexandre Sokourov commence par réaliser des documentaires et est notamment le lauréat du Prix du meilleur scénario du festival de Cannes de 1999 pour *Moloch*, long métrage consacré à Hitler.

il reproduit l'histoire, mais en la considérant comme un événement unique, comme un archivage qui hésite entre porter un regard « vivant » sur l'histoire et transformer la répétition en musée, en faire un spectacle « mort », clos sur lui-même et métamorphosé en spectre. En d'autres termes, le film *se façonne lui-même après et d'après l'histoire* et pourrait ainsi susciter une évaluation de la période tsariste entendue comme moment privilégié d'expression des aspirations identitaires russes.

Une action sans coupure

Que « se passe »-t-il dans *L'Arche russe*? La caméra abandonne l'obscurité pour la lumière et « voit » un groupe de jeunes officiers accompagnés d'une jolie femme entrer dans un palais. Le générique souligne d'emblée qu'il s'agit de l'Ermitage, fondé à Saint-Petersbourg dans la seconde moitié du XVIII^e siècle par ordre de Catherine II la Grande. L'association visuelle initiale entre le titre du film et le nom du musée qui a financé le tournage double le cadre avant même la première scène, introduisant d'emblée un jeu autoréférentiel d'une grande profondeur. La voix *off* nous apprend que nous sommes au début du XIX^e siècle et que nous voyons le souvenir d'une vision qui n'a pourtant aucune visibilité. Il n'y aura pas la moindre coupure entre le début et la fin du film, entièrement tourné dans l'Ermitage et constitué sans montage d'une seule prise en SteadyCam, appareil qui sert à stabiliser la caméra lors d'un *travelling*. La caméra accompagne les personnages à travers les étapes importantes de la période tsariste, depuis la proclamation de l'Empire par Pierre le Grand au début du XVIII^e siècle jusqu'au dernier bal donné par le tsar Nicolas II en 1913. Le film se referme donc quatre ans avant la révolution d'octobre, pendant laquelle le palais d'Hiver, première résidence des tsars intégrée dans le groupe de bâtiments constituant l'Ermitage, fut pris d'assaut par les bolcheviques. Tout au long du film, la caméra s'attache à un Français, le marquis de Custine, dandy auteur notamment des récits de voyage *Lettres de Russie* (1839) et *La Russie en 1839* (1843)⁴. Dialoguant en

4. Le tournage a eu lieu le 23 décembre 2001. La prise réussie, qui s'est déroulée entre midi et 13 h 30, constitue un événement à tous les points de vue. La coordination que nécessite un film en une seule prise repose sur l'immense professionnalisme de tous les participants, qui ont travaillé ici avec un budget réduit. Le tournage a pris place au milieu de chefs-d'œuvre – est filmé par exemple le service

russe avec la voix *off* associée au regard filmique, le marquis fait se déplacer l'action de pièce en pièce et d'une époque à l'autre, selon un parcours spatio-temporel qui n'est pas linéaire. Ainsi, lors de la scène finale, on voit Pouchkine, entouré d'officiers vêtus d'uniformes de différentes époques du règne de Pierre le Grand, descendre l'escalier du Jourdain, escalier d'honneur du palais d'Hiver. Custine refuse alors de franchir avec la caméra le seuil de la salle de bal, et choisit de rester enfermé dans les limites spatio-temporelles de la Russie tsariste. Ce faisant, il se désolidarise du narrateur et du regard filmique qui, eux, ont connaissance de l'histoire à venir et donc de l'imminence de la catastrophe⁵.

Wedgwood et en porcelaine de Sèvres de Catherine la Grande – et des centaines de figurants ont emprunté en courant des voies parallèles pour rejoindre l'action et faire leur apparition dans les scènes suivantes. Les risques pour les objets étaient immenses et on ne peut qu'admirer le résultat ainsi que la confiance accordée par les conservateurs à Sokourov et son équipe. Le travail du caméraman a aussi un caractère héroïque. Selon Sokourov, dans une interview accordée au journal *Iskustvo kino* en 2002, le caméraman Tilman Buettner a été choisi comme l'opérateur de SteadyCam pour son endurance physique, nécessaire pour porter et déplacer la lourde caméra (environ neuf kilos et demi) pendant une heure et demie et sur plusieurs kilomètres.

Dans un entretien de deux heures avec l'auteur de cet essai, le 14 juillet 2003, dans les Len-film Studios de Saint-Petersbourg, A. Sokourov m'a expliqué que le nombre de figurants qui ont participé au film a été officiellement réduit, afin de ne pas causer de problèmes au directeur de l'Ermitage, qui a permis exceptionnellement le tournage d'un film à l'intérieur du musée. Les figurants étaient d'environ trois mille. L'analogie avec *Octobre*, film d'Eisenstein réalisé pour le dixième anniversaire de la Révolution soviétique, est frappante : tourné dans l'Ermitage, il a regroupé des milliers de figurants pour représenter la révolution. Il y a quelque chose de ce volontarisme communautaire, pour ne pas dire communiste, dans la mise en scène par Sokourov de la fin de la tradition instituée par Pierre le Grand.

Alexander Sokourov m'a aussi appris que les systèmes de sécurité du musée interféraient avec l'équipement électronique de la caméra haute définition et qu'ils ont dû être coupés sur environ trois kilomètres, si bien que, pendant le tournage, des peintures de grande valeur, d'un montant équivalent au budget de la Fédération de Russie, se sont trouvées sans surveillance électronique, et que des milliers d'œuvres ont été laissées sous la protection minimale d'agents de sécurité déguisés en figurants. Malgré tout, il n'y a pas eu un seul incident pendant le tournage.

Le fait de tourner en une seule prise nécessitait de refaire l'ensemble du film, même si une erreur survenait dans les dernières secondes, dans le but de préserver la pureté conceptuelle de la prise unique. Deux faux départs, survenus durant les premières quarante cinq secondes, n'ont pas pour autant retardé trop gravement le tournage. Les premières scènes montrent l'entrée dans le palais. Ce jour-là, le froid était particulièrement mordant, il faisait environ moins 40°. Dans le bâtiment chauffé à 22°, et à cause des 60° d'amplitude, la caméra a calé deux fois. Lorsque j'ai demandé à Sokourov comment il avait résolu le problème, il m'a répondu en se signant : « Nous avons juste fait ça, et ça a marché ! »

5. Custine est interprété par Sergei Dontsov, acteur de grand talent. Son Custine est excentrique, rustre et sans complaisance, incarnation de l'Occidental transplanté dans une narration anachronique et dans un pays dont il réproche les mœurs.

Mal d'arche-ive

L'Arche russe montre les scènes de l'histoire russe au fur et à mesure qu'elles se « déroulent » sous nos yeux dans l'Ermitage, haut lieu de la gloire russe pendant la Russie tsariste. Construit pendant les règnes d'Élisabeth et de Catherine II par le fils de Bartolomeo Rastrelli, lequel fut le premier architecte de Pierre le Grand, le palais d'Hiver a d'emblée été destiné à être non seulement la résidence des tsars, mais aussi un musée. Par cette double dimension, le film de Sokourov participe donc de l'arche qui abrite les événements historiques donnés en direct ainsi que de l'archive, *marque* filmique et reproductrice de l'histoire.

L'Arche russe commence après la catastrophe de l'histoire, au lendemain du déluge apocalyptique à la suite ou en prévision duquel les œuvres d'art ont été sauvées pour l'avenir. Cette catastrophe que le narrateur aveuglé ne voit pas et qui n'est donc pas représentée est en réalité la Révolution soviétique. Même diégétiquement antérieur à la révolution, le film « a lieu » comme une représentation post-révolutionnaire et post-catastrophique de la rupture au sein de l'histoire russe : tout comme la ville qui l'accueille dans son enceinte, il se situe « après l'utopie moderniste et avant la catastrophe de l'avant-garde moderniste⁶ ».

En lien direct avec la question de l'identification (et en particulier de l'identité nationale russe), la tension dramatique du film prend sa source dans la présence d'objets entièrement importés de l'Ouest et donc structurellement en dehors du « champ de mémoire » de la Russie. C'est précisément le champ de ce que Jacques Derrida a appelé le « mal d'archive » : « Car l'archive, si ce mot ou cette figure se stabilisent en quelque signification, ce ne sera jamais la mémoire ni l'anamnèse en leur expérience spontanée, vivante et intérieure. Bien au contraire : l'archive a lieu au lieu de défaillance originaire et structurelle de ladite mémoire⁷. » *L'Arche russe* thématise donc bien sa propre post-historicité, à travers l'archivage et l'arche-ivage effectués à l'endroit même où l'histoire s'est désintégré⁸.

6. Boris Groys, *Utopiia i obmen*, Moskva, Izdatel'stvo Znank, 1993, p. 364.

7. *Mal d'archive*, Paris, Galilée, p. 26.

8. La comparaison peut sembler quelque peu arbitraire, mais s'impose : *L'Arche russe* s'inscrit dans la lignée des films récents qui ont pour thème la mise en archives, l'archéologie et l'archéologie, dont le premier est celui de Steven Spielberg, *Les Aventuriers de l'arche perdue* (1980). Il est significatif qu'au moment le plus fort du film, l'ouverture de l'arche, Indiana Jones (Harrison Ford) intime

Pour le spectateur russe, un des principaux attraits du film réside sans conteste dans le jeu d'identification des personnages qui ont marqué l'histoire russe ainsi que des chefs-d'œuvre picturaux aujourd'hui exposés à l'Ermitage, comme *Pierre et Paul* du Greco, *La Vierge aux perdrix* de Van Dyck, ou encore *Le Sacrifice d'Isaac* de Rembrandt. Le film se voit donc irréductiblement divisé entre la mise en scène en direct de l'histoire et sa représentation muséale. L'« événementialité » singulière de l'intrigue est également soulignée par la manière dont sont enregistrés et archivés les événements. Le film entier est réalisé avec une caméra haute résolution, en une seule prise, qui fait de *L'Arche* russe la plus longue séquence de l'histoire du cinéma. De ce point de vue, le film apparaît comme une réalisation surprenante, qui parvient à mener à bien un « montage-attraction⁹ » monumental ainsi qu'une chorégraphie, puisque cette prise unique requerrait de nombreuses répétitions préalables. Après deux faux départs, la troisième prise fut la bonne. L'intégralité du règne de Pierre I^{er} est ainsi montrée au spectateur en un seul regard, sans le moindre clignement de paupières ; ce qui semblerait appartenir à l'histoire et au musée est rendu vivant par une prise de vue en direct.

L'invisibilité de histoire

Les premières paroles de la voix *off* mentionnent une perte de mémoire : « Lorsque j'ouvris les yeux, je ne vis d'abord que le noir. Je ne me rappelle pas ce qui m'est arrivé. » En ouvrant sur le vide et sur l'incapacité de la remémoration, le film consacré à l'archive se déploie comme son propre effacement mnémonique et visuel. La voix *off* nous apprend alors que nous sommes à Saint-Pétersbourg, au XIX^e siècle. Le narrateur – et le spectateur avec lui – est invisible aux personnages, qui « ne remarquent pas sa présence ». Par l'effet de spectralité (aussi appelé « effet visière »), qui permet de voir sans être vu, la narration avance dès le début dans l'espace-temps suspendu de l'incertitude, du fantomatique et du spectral. Le film, comme le regard, flotte.

à Marion (Karen Allen) de « ne pas regarder », captant ainsi l'origine invisible de la logique représentationnelle du film. De même, *L'Arche russe* émerge de l'aveuglement et ouvre sur la cécité conjointe de l'archive historique et de l'arche.

9. Apparu avec Eisenstein, le « montage-attraction » joue du rapprochement d'images apparemment sans lien les unes avec les autres.

Le regard continu porté sur les vicissitudes de l'histoire appartient à l'ange de l'histoire, cet *Angelus novus* du tableau de Paul Klee qu'a décrit Walter Benjamin : « Il représente un ange qui semble sur le point de s'éloigner de quelque chose qu'il fixe du regard. Ses yeux sont écarquillés, sa bouche ouverte, ses ailes déployées. C'est à cela que doit ressembler l'Ange de l'Histoire. Son visage est tourné vers le passé, là où nous apparaît un chaîne d'événements, il ne voit, lui, qu'une seule et unique catastrophe, qui sans cesse amoncelle ruines sur ruines et les précipite à ses pieds¹⁰ ». À l'instar des yeux toujours ouverts de l'ange, le regard monoculaire jamais interrompu de la longue et unique prise enregistre ainsi l'histoire *in statu nascendi*. L'ange du film de Sokourov est à la fois vigilant et aveugle : il parvient à voir l'histoire et, en même temps, ne la voit pas, ce que rappellent les nombreuses références à l'aveuglement. Les premières paroles prononcées par le narrateur y font allusion ; une aveugle, qu'un personnage qualifie d'angélique, caresse la statue d'un ange ; Catherine II, lors de sa seconde apparition dans le film, joue à colin-maillard avec des enfants ; enfin, ces scènes ont lieu dans un musée dont la collection permanente regroupe quelques-unes des peintures les plus célèbres consacrées à l'aveuglement : *La Guérison de l'aveugle de Jericho* de Lucas van Leyden, *La Guérison de Tobit* de Domenico Feti, le tableau éponyme de Bernardo Strozzi (l'un des principaux chefs-d'œuvre de la collection), *L'Ange faisant ses adieux à Tobias* de Jean Bilevelt, ainsi que le *Paysage avec Tobie et l'ange* d'Abraham Bloemaert¹¹.

Une telle manière de mettre l'accent sur ce qui se dérobe au regard rappelle que l'on peut « voir » chaque musée comme un espace où la visibilité même du regard est à la fois montrée et obscurcie. Comme l'a noté Jacques Derrida dans les *Mémoires d'aveugle*, consacrées à un autre musée révolutionnaire, le Louvre, « ce que Tobit voit enfin, plutôt que ceci ou cela, celui-ci ou celui-là, n'est-ce pas sa vue même, cela même, celui-là même, son fils, qui lui rend la vue ? Ne dirait-on pas qu'il voit en son fils l'origine même de sa faculté de voir ? Oui et non.

10. Sur le concept d'Histoire, IX, dans *Œuvres*, traduction Maurice de Gandillac, Rainer Roschlitiz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard.

11. Selon un écrit apocryphe de l'Ancien Testament, l'ange Raphaël rendit la vue à l'Israélite Tobit après les exploits héroïques accomplis par son fils Tobias : ce dernier avait attrapé un poisson dont il utilisa la bile pour soigner la vue de son père.

Ce qui lui rend la vue, ce n'est pas en vérité son fils enfin visible. Derrière le fils, il y a l'ange, l'un vient annoncer l'autre¹² ». C'est pour-quoi l'ange de l'histoire de Sokourov est à la fois vigilant et aveugle, et que le film oscille en permanence entre la lucidité extrême et les ténèbres immuables¹³.

La voix *off* nous signifie également que nous sommes « bien trop en retard » puisque nous arrivons au musée une fois que l'histoire est terminée. Depuis les chambres souterraines du palais d'Hiver où se terre Pierre I^{er}, le spectateur est invité à emprunter un escalier en colimaçon et entend parler de « l'ordre primitif de Pierre le Grand ». Le narrateur « russe », on l'apprend ensuite, a un jumeau, l'« Européen » Custine, qu'il suit pendant tout le film et dont il répète souvent les paroles en tout ou partie. Le dialogue entre Custine et la voix *off* associée au regard permet de mettre en scène la rencontre entre la Russie et l'Europe telle une répétition parodique qui corrode la certitude visuelle et l'authenticité narrative, d'autant plus que le dédoublement spatio-temporel de la structure narrative prévient toute interprétation établie, voire toute orientation spatio-temporelle univoque.

En réalité, la narration commence sur le mode du contre-temps : dès le début, le tournage se scinde entre deux narrateurs, la voix *off* et Custine, et se déploie comme une *di-vision* de la scène discursive et

12. *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1990, p. 34-35.

13. Dans la correspondance que nous avons échangée au sujet du film, ma collègue Deborah Levitt m'a fait part des observations suivantes, avec lesquelles je suis entièrement d'accord et que je reproduis ici avec reconnaissance : « Le film en une seule prise (possible techniquement uniquement grâce à la vidéo) se modèle d'après l'histoire en ce qu'il ne peut y avoir ni montage, ni coupure, ni raccord, ni changement, ni addition, ni soustraction, ni superposition. [...] C'est le point de vue d'un ange de l'histoire, refoulé vers l'avenir et incapable de détourner les yeux des catastrophes qui se succèdent. [...] La cécité qui, d'après le narrateur, s'est déclarée pendant le tumulte révolutionnaire, lors de la violente interruption du bal, [...] renvoie bien entendu à une crise de la mémoire. Il y a une charnière dans la structure du film : après l'avoir vu, on ne peut plus regarder de la même manière ceux qui sont partie prenante de l'histoire. On les appréhende désormais comme des visiteurs de musée, comme des spectateurs. La cavalcade historique se transforme en simple balade au musée. La cécité du narrateur marque un tournant entre des régimes à la fois historiques et scopiques. La condition de spectateur en tant que principal mode d'action dans l'Ermitage post-révolutionnaire (accompagnée d'une rhétorique de l'exposition muséale et de la consommation) apparaît comme le résultat de l'aveuglement et de l'oubli initiaux, et est partie prenante d'une rhétorique de l'exposition, de la consommation et de l'amateurisme éclairé. La guide aveugle du musée est un personnage particulièrement intéressant : on a l'impression que sa cécité la protège de l'aveuglement post-révolutionnaire du musée et lui permet d'anticiper l'avenir. » (Message électronique du 7 janvier 2003.)

filmique. Le thème du retard (les invités se pressent pour arriver à temps au bal, et certains s'égarent dans le palais) doit être lu à la lumière de cette irréductible narrativité contra-temporelle, à cause de laquelle les narrateurs et les événements représentés n'arriveront pas en temps et en heure. L'espace de la narration se déplace de manière irrésolue entre, d'un côté, le musée, lieu irrémédiablement en retard car après l'histoire et, de l'autre, le champ de vision du narrateur russe, qui nous fait partager sa connaissance des événements et de leurs conséquences à venir.

Di-visibilité

Le dédoublement de la temporalité et du regard produit donc un film qui fait date dans l'histoire du cinéma. Mais paradoxalement, *L'Arche russe* n'appartient pas complètement à cette histoire, puisque c'est au moyen d'une caméra vidéo et non d'une caméra cinématographique qu'est narré et enregistré le résultat. En effet, le mode d'enregistrement s'apparente à une mise en archives ininterrompue, sans la moindre bande vierge. Par opposition au regard humain, la technique de tournage s'apparente à un regard sans fin qui ne cligne jamais des paupières; de plus, la caméra enregistre les données visuelles en les portant à l'écran et en évitant les secousses de l'obturateur à vingt-quatre images par seconde. Le flux de l'infini regard numérique et électronique vient ajouter ses effets à la rupture de la chorégraphie, au montage d'attraction et au filmage. Le film, que nous appellerons ainsi pour des raisons pratiques et parce qu'il a été transposé sous ce format pour sa projection en salles, oscille entre la narration de l'histoire à laquelle il «participe activement» et l'intervention muséale, entendue comme rupture auto-réflexive de sa propre narration.

La division qui préside à la production de *L'Arche russe* est soulignée par le scandale qui suivit de peu sa projection dans un festival. Le film a été sélectionné récemment par l'Académie européenne de cinéma pour sa «direction technique», autrement dit pour le plan unique réalisé par le caméraman allemand Tilman Buettner. Alexander Sokourov s'est élevé officiellement contre cette nomination en arguant du fait que, la production technique faisant partie intégrante d'une totalité esthétique, elle ne saurait à ce titre être valorisée séparément: «Le rôle des spécialistes allemands a été surestimé dans ce projet national russe. Sans la participation de l'État russe, qui a apporté son soutien

pendant des années difficiles pour la Russie et pour la réalisation de projets européens, la préparation et le travail sur *L'Arche russe* auraient été impossibles¹⁴ ».

L'anxiété que provoque chez le narrateur le regard de l'autre incarné par Custine est soulignée tout au long du film. Le narrateur ne cesse de modérer les remarques les plus critiques de Custine, qui est suivi pas à pas dans l'Ermitage par un personnage que le générique désigne comme un « espion ». La vigilance mise en œuvre par le plan unique, focalisé sur Custine et démultiplié à partir du point de vue du narrateur et de celui de l'espion, reprend l'idée développée par Chaadaev dans *Apologie d'un fou* (1836) : la Russie s'épuise par sa vigilance qui la contraint à rester les yeux fixés sur l'Occident. L'espace de représentation de *L'Arche russe* est donc fondé sur cette di-vision que l'Occident apporte à l'identité russe. En ce sens, le texte du film dirigé par Sokourov ouvre une perspective sur la manière d'appréhender le conflit par le biais duquel la Russie complète son identité : au nom de la « totalité du processus artistique » qui, dans ce cas, est, bien entendu, « russe¹⁵ », tout se passe comme si le metteur en scène devait extraire

14. A. Sokourov, A. Deryabin, « Refusal to take part in the ceremony for the awarding of prizes by the EFA in December, 2002 » dans http://www.sokurov.spb.ru/island_en/mnp.html.15.

15. « Pour la première fois, à travers le générique de fin de *L'Arche russe*, nous sommes parvenus à attirer l'attention des professionnels et des spectateurs sur un aspect clé de la production filmique contemporaine. Avec le développement des nouvelles technologies, il est souvent impossible de percevoir la ligne de frontière qui sépare les aspects purement techniques et l'acte créateur lui-même. Prendre conscience de la complexité de ce partage permet de comprendre que le véritable auteur des images de *L'Arche russe* est bien entendu le metteur en scène et non celui qui manœuvre la SteadyCam. » (*Ibidem*).

La campagne qui accompagne la promotion du film aux États-Unis rend les prises de position d'Alexandre Sokourov encore plus troubles. Faisant du film un hymne à l'identité nationale russe, Sokourov conçoit l'Amérique comme un pays jeune, sans culture, et *L'Arche russe* comme un vaisseau destiné à sauver la planète. « Le temps est de nouveau venu de bâtir des arches ; ne tardons pas. Les Russes ont déjà bâti la leur, mais pas seulement en vue de leur salut personnel : ils emporteront tout avec eux et sauveront tout de la destruction, parce que Rembrandt, le Greco, Stasov, Raphaël, Guarenghi et Rastrelli ne permettront pas que l'arche soit engloutie ou que des hommes perdent la vie. »

On ne peut que dénoncer le caractère hyper-esthétique, aristocratique, voire « nietzschéen », de ce film qui se délecte de l'« européanité » de la culture russe, ou de sa participation idéologique à l'archivage de la tradition européenne. L'identité russe doit être replacée dans le contexte du récit nationaliste messianique et sacrificiel, qui contraste fortement avec l'inspiration qui donne son sens à *L'Arche russe*. Tout se passe comme si Sokourov ne comprenait pas l'intérêt de ce sur quoi repose le film : la réflexion sur le fonctionnement de la culture russe et sur les implications historiques des réformes de Pierre le Grand. Lorsqu'il parle du film comme de « son enfant », le cinéaste se rend victime d'un aveuglement proprement oedipien et des zones d'ombre au cœur de toute éducation.

de la réalisation du film l'autre de la maîtrise technique, au nom de la pureté de l'origine ethnique. L'anxiété, impulsion créatrice du film, explique pour partie l'incapacité de Sokourov à appréhender les implications idéologiques de sa protestation contre la généalogie du film : le metteur en scène apparaît ici comme le jumeau jaloux de son *alter ego* européen¹⁶.

Le musée, principal protagoniste

La modernisation de la Russie entreprise par Pierre le Grand s'est matérialisée dans la *Kunstkamera*, premier musée russe de sciences naturelles. Dans cet espace, résultat de l'introduction des Lumières dans le pays, le catalogage des animaux empaillés, des minéraux, des monstres et des membres humains conservés dans le formol n'a pas seulement valeur de commémoration du passé et de l'identité nationale russes, mais représente avant tout un lieu d'ouverture révolutionnaire marquant une accélération de l'histoire, une anticipation des heures glorieuses de l'expansion impériale. La *Kunstkamera* est en effet, à l'instar d'autres lieux de ce type, le produit de la « dimension révolutionnaire des musées et de leur invitation à repenser la culture en dehors du pathétique des racines, de l'appartenance et de l'identité [...] ». En tant que tel, le musée montre qu'il n'y a pas de culture sans déracinement, sans oubli, et que la culture est toujours, dans un sens (nietzschéen) une culture artistique¹⁷.

C'est Pierre le Grand qui a commencé à faire construire des musées en Russie et a donné l'impulsion à la vague d'accumulation de biens culturels qui conduisit à la fondation de l'Ermitage. À travers cette injonction originaire, qui avait pour but d'entériner la loi du tyran éclairé, la *Kunstkamera* constitue un terrain privilégié de la mise en archives : en tant qu'archive fondatrice et refoulée de l'Ermitage, de

16. L'*alter ego* européen trouve à s'incarner dans le personnage du Français Custine, mais aussi dans le caméraman allemand Tilman Buettner, et, plus largement, dans la culture occidentale qui imprègne Saint-Petersbourg.

17. Didier Maleuvre, *Museum Memoirs. History, Technology, Art*, Stanford, Stanford University Press, 1999, p. 38-39. Comme le dit Donald Preziosi de manière lapidaire, « les musées sont avant tout des instruments sociaux destinés à la fabrication et au maintien de la modernité ». (Donald Preziosi, « Modernity Again: the Museum As Trompe-l'oeil », dans *Deconstruction and the Visual Arts*, éditions Peter Brunette and David Wills. Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. 141).

Saint-Pétersbourg et du film qui leur est consacré, elle est dotée d'un véritable impact politique. L'odeur de formol que détecte le marquis de Custine dans l'Ermitage pourrait donc être en réalité une trace métonymique de la *Kunstkamera*, première archive russe¹⁸.

Le formol qui s'infiltre dans l'Ermitage peut aussi être le signe d'une intervention auto-réflexive de Sokourov : il indiquerait la similitude entre la préservation totale de la « vie » en une seule prise filmique, et la mise en archives dans le formol, qui conserve à l'identique les caractéristiques de la vie organique, sans filtre figuratif apparent. De même que la taxidermie préserve la peau dans l'aldéhyde formique et capture l'organique dans une éternelle non-mort, de même la pellicule, « petite peau » du film, est fixée dans la post-production qui arrête le processus de la décomposition chimique. La taxidermie et le tournage offrent tous deux une représentation de la peau et de la chair, « comme une chair diaphane qui prend la pose¹⁹ ».

Dès le début du film, où l'on découvre Pierre le Grand dans les caves du palais d'Hiver, Sokourov lie la figure du premier réformateur russe à l'inscription inaugurale de l'archive dans les fondations du musée. Comme le souligne Geraldine Norman, auteur d'une histoire de l'Ermitage, c'est en effet par Pierre le Grand, et non par Catherine II, qu'ont été acquises les premières œuvres exposées²⁰. À la fois dans le film et dans l'histoire, l'Ermitage oscille donc à la fois entre deux régimes de représentation : il est l'espace muséal de la commémoration du passé et l'espace révolutionnaire de la rupture historique.

18. Je prends la liberté d'attirer l'attention sur mon ouvrage intitulé *The Returns of History. Russian Nietzscheans After Modernity* (New York, State University of New York Press, 1997). Dans le chapitre intitulé « Museums », j'analyse l'effigie en cire de Pierre le Grand maintenant exposée à l'Ermitage, les questions soulevées par la comparaison de l'histoire avec l'aldéhyde formique, ainsi que des problèmes rencontrés par le musée à l'âge de la reproductibilité technique. L'analyse que je développe dans le présent article en est largement inspirée. En outre, j'ai traité la question de la « post-historicité » dans « "After": Russian Post-Colonial Identity » (*Modern Language Notes, Comparative Literature Issue*, december, 2000, volume 115, n° 5, p. 892-909), pour lequel le présent article fait figure de post-scriptum.

19. François Lyotard, « Acinema », traduit par Paisley N. Livingston, dans *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*, édité par Philip Rosen, New York, Columbia University Press, 1986, p. 349-359.

20. Voir *The Hermitage. The Biography of a Great Museum*, New York, Fromm International Publishing Corporation, 1998.

L'insistance de l'Histoire

Le caractère hésitant de la représentation est souligné par la présence d'anachronismes. On assiste à trois intrusions explicites et emblématiques dans les temps d'après la révolution d'octobre 1917, c'est-à-dire en-dehors de la période imprégnée par les traditions instituées par Pierre le Grand, et qui constitue le cadre de référence du film. La première se situe entre 1941 et 1944, lors du siège de Leningrad, qui vit l'évacuation en Sibérie de la quasi-totalité des collections de l'Ermitage. Custine pénètre dans une salle du musée aux murs couverts de cadres vides. Un menuisier y fabrique son propre cercueil : il meurt de faim, comme les milliers d'habitants de la ville. Si l'on considère que les cadres sans tableaux représentent par synecdoque l'ensemble du musée, on pourrait voir le film comme le récit des mécanismes d'encadrement de l'histoire incarnée par le musée, lui-même cadre vide de l'histoire russe²¹.

Dans une autre scène, Custine pénètre dans la galerie de ce qui est aujourd'hui la salle du Pavillon du Petit Ermitage et échange quelques mots avec deux retraités pétersbourgeois au sujet de *La Naissance de saint Jean-Baptiste* du Tintoret. La rencontre rend explicite le jeu avec l'anachronisme puisque Custine ne comprend pas les avancées de la Saint-Petersbourg contemporaine, et s'interroge sur la pauvreté du style en vogue à l'époque.

Le troisième anachronisme rassemble dans une des salles de bal des personnages de trois époques différentes : Iosif Orbeli, directeur de l'Ermitage de 1934 à 1951, Boris Pyotrovski, directeur de 1964 à 1990 et Mikhail Borisovich Pyotrovski, son fils, directeur depuis 1992. Si les personnages d'Orbeli et de Boris Pyotrovski, tous les deux décédés, sont bien sûr joués par des acteurs, Mikhail Borisovich Pyotrovski apparaît en personne. Les trois hommes se concertent sur la meilleure manière de restaurer un trône mangé par les vers (commentaire pas très subtil sur la révolution), et évoquent la présence potentielle de micros de la police secrète russe, impossibles à détecter derrière les nombreuses tapisseries du musée²². Cette scène peut être vue comme

21. Pour une excellente analyse du problème du cadrage cinématographique, voir « The Frame of the Frame » dans *Screen/Play.Derrida and Film Theory* de Peter Brunette and David Wills.

22. « Les tapisseries flamandes du XVII^e siècle tendues sur les murs sont une cachette parfaite pour les instruments d'écoute (Norman, *op. cit.*, p. 314). Le film met aussi l'accent sur l'archivage tech-

le paradigme du fonctionnement global du film, qui lit l'espace du musée comme un palimpseste, sur lequel de nombreuses époques, par les traces fantomatiques qu'elles y ont laissées, coexistent en se surveillant mutuellement²³.

Les déplacements dans le temps présent introduisent ainsi une césure qui met en lumière la distance entre le spectateur et l'histoire de la Russie tsariste. Le terrible événement politique à l'origine de l'entrée de l'Ermitage dans l'histoire est en effet absent du film²⁴. Il est significatif que le deuxième et le troisième déplacement temporel aient vocation à restaurer la dimension politique du palais d'Hiver, alors que le premier expose le refus arrogant de Custine de considérer l'Ermitage comme un musée digne de ce nom. L'attitude de Custine pourrait renvoyer à une réticence de Sokourov à accepter le musée comme l'archive d'un certain passé. Le film entier consiste en un effacement délibéré de toute la période soviétique : d'elle, rien n'est montré, si ce n'est son absence. On peut voir dans cette oblitération une allégorie de l'incapacité à accéder à la signification de l'histoire présente ou à effacer la présence insistante du passé. Et justement, cette interprétation allégorique est soulignée dans une scène où Custine tombe en arrêt devant *Le Sacrifice d'Isaac*, puis devant *Le Retour du fils prodigue*, tableaux de Rembrandt qui constituent deux des pièces majeures de la collection permanente. Pendant qu'il médite sur ces œuvres, on entend le vrombissement d'avions, signalant que Leningrad est assiégée. Puis, la voix *off* apprend à Custine qu'un million de personnes sont mortes lors

nologique du politique – les instruments d'écoute dont discutent Orbelli et les deux Pyotrovski – et sur la concurrence subtile qui oppose l'esthétique filmique et l'archivage politique. De plus, l'ensemble du film est mis en scène comme une séquence d'espionnage : Custine espionne la Russie, suivi par le regard de la caméra, et par un personnage désigné dans le générique comme un « espion ». L'épisode dans lequel sont mentionnés les instruments d'écoute pourrait apparaître comme l'emblème d'un film en réalité consacré à l'enregistrement total et ininterrompu de la manière dont la culture et l'histoire russes se sont enregistrées et archivées elles-mêmes. L'archivage est donc ici rattaché explicitement à l'anxiété et au mal d'archive.

23. Le fait qu'un fils succède à son père à la tête de la principale institution culturelle russe de la période soviétique est sans précédent. Le règne de Pyotrovski père et fils (dont les effets se font encore sentir puisque le fils est aujourd'hui encore le conservateur du musée) a largement contribué à l'impact international qu'a eu l'Ermitage à partir du moment où la Russie s'est ouverte à l'Occident. Le destin des Pyotrovski n'est pas sans évoquer celui de deux autres célèbres contributeurs de l'Ermitage, les architectes Rastrelli père et fils.

24. En octobre 1917, les membres du gouvernement provisoire de Kerenski issus de la révolution de février 1917 ont été arrêtés par les bolcheviques dans l'enceinte du palais d'Hiver.

du siège, et les personnages discutent ensuite du prix payé pour le sacrifice historique. « Trop cher », lance Custine, avant d'ajouter : « Peut-être pas finalement. »

La rupture qu'expose le film est donc délibérée et n'a rien à voir avec une quelconque censure. Alors que le film montre sans interruption des événements en direct et l'histoire, il est interrompu par la représentation allégorique, qui barre un accès immédiat à la temporalité ; et, réciproquement, le musée, espace de réflexion, est constamment victime de l'intrusion de l'immédiateté historique et politique. *L'Arche russe*, en effet, ne filme rien, ou rien d'autre que le croisement entre l'histoire en direct et son archivage au sein du musée.

Custine, second protagoniste

La vigilance constante du regard filmique conduit à un nombre infini de dédoublements et de divisions du cadre de référence. La représentation oscille entre la singularité événementielle et une parodie de répétition qui trouve à s'incarner dans les frères jumeaux que sont le narrateur et l'« Européen » Custine. Le personnage représenté dans le film conserve des caractéristiques du vrai Custine, catholique et fervent monarchiste, qui « est allé en Russie pour chercher des arguments contre le gouvernement représentatif, et est revenu de Russie partisan des constitutions ». Ses écrits de voyage sont, à l'instar du *Journal de Moscou* de Walter Benjamin (1927), l'un des documents les plus critiques écrits par un étranger en visite en Russie et ont une dimension étonnamment visionnaire. Le Custine de Sokourov n'a pas l'énergie critique de son original, mais ne manque pas de regretter que la Russie « répète les erreurs de l'Occident ». Ses affirmations sont elles-mêmes copiées et parodiées par le narrateur, qui s'entête à répéter les paroles de Custine avec des inflexions de voix tour à tour ironiques et lasses. Le marquis émet des critiques trop sévères au goût de la voix *off*, comme le souligne ce jugement à l'emporte-pièce : « J'ai lu votre Pouchkine, votre poète national, en français : rien de spécial », décrie notamment l'Européen.

Custine est montré comme participant à des événements historiques dont il n'entend pas toujours pleinement la signification, mais aussi comme une pièce de musée ou une œuvre d'art. On le voit gonfler les joues et souffler de l'air en direction d'un employé du musée, qui tente

en retour de le souffler hors de la pièce. Faisant écho aux descriptions de monstres marins, têtes de Méduse, Zéphirs, Éoles, Poséidons et autres Tritons, qui peuplent les aquarelles de Saint-Petersbourg, cette scène met en valeur la structure allégorique de la narration : les événements représentés sont mis en scène comme la répétition de figures qui ne parviennent pas à se déployer au sein de la fermeture sémantique et font avancer le récit de pièce en pièce, de peinture en peinture et d'époque en époque. La scène est donc emblématique d'une narration dans laquelle la signification est prise dans une série de déplacements, sans que l'on n'arrive jamais vraiment à en comprendre totalement le sens. C'est pourquoi le narrateur lui-même, pourtant familier des événements historiques, ne saisit pas l'impact allégorique de la scène et raboue Custine : « Monsieur, ce que vous avez fait ne me plaît pas du tout. »

Lorsqu'il limite à l'époque contemporaine l'appréhension qu'a le personnage de la Russie, le film donne une image réductrice des vues les plus prophétiques du vrai Custine ; en même temps, il montre aussi combien celui-ci, en refusant de suivre le narrateur dans le temps présent, comprend à sa juste dimension l'abyssale catastrophe vers laquelle se dirige le pays au cours de l'hiver 1913. Après s'être séparé du Français dans la dernière scène, le narrateur confesse dans un monologue son impuissance à entendre pleinement l'histoire russe. Par le dédoublement des figures narratives, la compréhension de l'histoire russe se joue dans une dialectique du désir et du mépris réciproques, de l'aveuglement et de la visibilité, à travers laquelle l'Europe et la Russie interagissent.

Le plan longue séquence

Le temps du plan longue séquence étant celui de « l'événement²⁵ », il permet à celui-ci de s'exposer lui-même. Analysant le *Sacrifice*²⁶ d'Andreï Tarkovski (metteur en scène dont Sokourov revendique la filiation), Jon Beasley Murray explique que « la "vérité" de l'enregistrement d'un plan longue séquence est attestée par l'unicité de la

25. Brian Henderson, « The Long Take », dans *Movies and Methods. An Anthology*, édité par Bill Nichols, Berkeley, University of California Press, 1976, p. 315.

26. Film franco-suédois réalisé en 1986.

séquence ». *L'Arche russe* apparaît comme un modèle venant confirmer ce point de vue théorique, mais n'illustre pas pour autant totalement la théorie de la techno-visibilité. Si, dans la plupart des films, la totalité du temps filmique encadre les prises de vues, il en va autrement dans *L'Arche russe* : le film, encadré par le regard qui le rend possible, devient une citation ou une séquence à l'intérieur du vidéogramme lui-même. Prise de vues dans la prise de vues, le film regarde le regard de celui qui est à la fois un espion aux aguets et un angle mort, autre manière d'expliquer que le film s'ouvre à la visibilité à partir de l'aveuglement du narrateur. Cette mise en abyme est d'autant plus frappante que, rappelons-le, c'est le musée de l'Ermitage qui a financé le film qui lui est consacré. Autant créateur que produit de sa propre histoire, le film se met donc en scène comme un déchirement infini de son cadre filmique et de son cadre de référence²⁷.

La production de la visibilité et de l'histoire est montrée, là, à l'œuvre à travers le spectacle de théâtre (issu du grec *theatron*, qui signifie « voir »)²⁸ donné par Catherine II à l'Ermitage. En outre, le musée est par excellence un lieu de conservation de la mémoire et de la vue, ce que souligne la caméra en suivant le regard émerveillé posé par Custine sur les peintures. Cependant, l'excès de visibilité repose sur un aveuglement profond et l'élision d'une troublante coïncidence. L'Ermitage n'est pas seulement à l'origine de la puissance impériale russe et le majestueux siège du pouvoir : il est aussi un lieu paradigmatique de la Révolution soviétique, puisque c'est en prenant d'assaut

27. À cet égard, *L'Arche russe* coïncide avec le changement paradigmatique des modes de représentation et d'archivage qui affectent un musée contemporain, en particulier en ce qu'il se rattache à l'intrusion des nouvelles technologies numériques et vidéo. Wolfgang Ernst souligne que « la mémoire des musées, soutenue par l'architecture, se liquéfie à un âge qui transforme en permanence les objets en images » (« Archi(ve)texture of Museology », dans *Museum and Memory*, éditions Susan A. Crane. Stanford, Stanford University Press, 2000, p. 26). Dans *L'Arche russe*, cette affirmation théorique se voit illustrée dans la dernière scène : l'œil de la caméra sort du musée pour la première et la dernière fois et offre une vue panoramique des vapeurs brumeuses, liquéfiées, de la Neva. Le regard final se dissout, en ce sens que le traitement numérique et le flot de la vidéo capturent en cet instant les œuvres du musée et les transforment en image digitale.

28. Cette scène de théâtre est à rapprocher du tournage réalisé par Dziga Vertov dans le Grand Théâtre du Bolchoï à Moscou (*L'Homme à la caméra*). Une brève séquence montre le théâtre effondré sur lui-même, effectuant ainsi symboliquement à la fois la destruction de l'histoire et de la culture bourgeoise, son oblitération historico-politique et l'effacement du lieu même de la vue. Autre manière d'« éviter » la Révolution : le choix de l'appareil filmique. En effet, alors que la caméra fonctionne au moyen d'une *révolution* de l'arbre à manivelle, la caméra numérique n'a virtuellement aucune partie mobile.

le palais d'Hiver que les soviétiques ont pu prendre le pouvoir et déclarer la révolution. C'est justement en effaçant la catastrophe du champ de la visibilité que Sokourov en souligne les effets. Il est de la nature de toute catastrophe historique de faire sentir ses conséquences les plus persistantes dans les traces refoulées de sa mise en archives. Tout au long du film, on entend des grincements entrecoupés par intermittence de morceaux de piano très lyriques de Glinka et de Tchaïkovski. Faisant écho à la dissonance catastrophique, ces bruits annoncent la scène finale où, les yeux embués de larmes, Custine refuse de suivre la caméra au-delà du seuil temporel. Cette fracture est soulignée dès l'ouverture du film par le fait que le narrateur se réveille, aveuglé par un événement catastrophique dont il sait qu'il vient d'avoir lieu, mais dont il ne se rappelle pas les circonstances. C'est justement parce que le film a lieu après l'histoire et après la catastrophe que l'Ermitage est l'arche russe qui permet aux élus d'échapper aux flots de l'histoire soviétique.

Cette origine refoulée apparaît avec d'autant plus d'insistance qu'une tradition cinématique est née au sein du palais d'Hiver, cadre de quelques-uns des films les plus célèbres de l'histoire du cinéma, dont *La Fin de Saint-Petersbourg* de Vsévolod Poudovkine (1929), et surtout *Octobre* de Sergueï Eisenstein (film muet réalisé en 1928). L'histoire du cinéma ne serait pas ce qu'elle est sans la technique de montage-attraction inaugurée par Eisenstein avec la célèbre « scène du pont » d'*Octobre* (la plus importante après la « scène de l'escalier » dans *Le Cuirassé Potemkine*)²⁹. *Octobre* est centré sur la destruction du palais d'Hiver, dont l'opulente façade, symbole d'un régime ancien en déliquescence, attise les haines. Lors de la très courte scène qui montre la prise du Palais, les bolcheviques entrent dans le bâtiment par les caves, et la caméra s'attache alors pendant une seconde aux objets étiquetés « Égypte » et « Syrie » conservés dans le palais d'Hiver, montré comme le lieu où sont entreposés les fonds du musée. La Révolution soviétique a ainsi conduit à la neutralisation politique du palais d'Hiver et à son oblitération culturelle et artistique : c'est d'un tel aveuglement catastrophique que *L'Arche russe* tire les ressources de sa visibilité.

29. Par exemple, David Bordwell a noté qu'Eisenstein « pousse à ses limites le montage rythmique, de la même manière que la danse cosaque lorsqu'elle présente des séquences en un seul plan », (voir *The Cinema of Eisenstein*, Cambridge, Harvard University Press, 1993, p. 84).

Autre sous-texte refoulé du film : l'impact moderniste du *kino-eye* de Dziga Vertov³⁰, procédé qui consiste à utiliser la coupure comme un procédé générateur du tournage, pour montrer la vie comme sur le vif. *L'Homme à la caméra* (1929), par exemple, est constitué de prises extrêmement courtes montées pour créer une séquence incroyablement rapide d'événements, qui rompt le flot « régulier » du temps historique et efface le passé et l'histoire, ici incarnés par un théâtre détruit. Certaines prises sont si brèves (moins de vingt-quatre images par seconde) qu'elles sont invisibles à l'œil nu et apparaissent comme les inconscients visuels du film. *L'Arche russe* représente l'exemple le plus éloquent de la différence qui sépare ce que Gilles Deleuze nomme « l'image-mouvement » du cinéma moderniste de l'avant-Seconde guerre mondiale et « l'image-temps » qui lui a succédé.

La longue prise permet à la césure invisible et à la dissociation entre la caméra et le véritable « objet » de la représentation d'envahir le film. Le regard sans clignement d'yeux, théoriquement infini ou à tout le moins non coupé, ouvre vers une rupture sans cesse renouvelée et sur la ruine du visible et du représenté. Il désoriente structurellement *L'Arche russe* en envoyant le vaisseau vers des destinations imprévues, qui viennent contredire les intentions idéologiques – vidéologiques ? – professées par Sokourov.

L'image finale

L'obsession pour la ruine du visible a longtemps nourri le travail d'Alexander Sokourov. Centrés sur l'agonie, ses films exposent la temporalité du processus qui conduit à la mort, pour rendre la mort visible. Cela est particulièrement frappant dans deux de ses derniers films, *Le Deuxième cercle* (1992), et *Mère et Fils* (1997), consacrés à la mort d'un parent. Au début du *Deuxième cercle*, un homme rentre chez lui et trouve son père mort ; la majeure partie du film racontera

30. Pseudonyme de Denis Kaufman (1895-1954), il décrit, en 1923, le cinéma en ces termes : « Je suis un œil. Un œil mécanique. Moi, c'est-à-dire la machine, je suis la machine qui vous montre le monde comme elle seule peut le voir. Dorénavant, je serai libéré de l'immobilité humaine. Je suis en perpétuel mouvement. » Le principe du *kino-eye* (« ciné-œil ») est fondé sur l'idée que la caméra est un « œil plus parfait que l'œil humain ». Elle enregistre les faits tout en étant dirigée par une pensée qui organise au préalable tous les détails du tournage : « Le montage précède le tournage » pour permettre « un ciné-déchiffrement communiste du monde ».

les procédures et les rituels de l'enterrement et des préparations funéraires. L'originalité du film réside dans le refus de sublimer la mort : Sokourov « nous confronte non pas avec l'arrivée fictionnelle de la mort, mais avec la mort en tant que telle ». Les contours du monde disparaissent, brouillés par l'enchevêtrement de membres humains vivants et d'objets « morts ». Les frontières entre le visible et l'invisible s'estompent, faisant surgir des « zones aveugles³¹ ».

Autre élément significatif de la manière de filmer propre à Sokourov : son penchant extrême pour les sentiments mélancoliques au sens freudien. Freud distingue en effet le « deuil », où l'objet perdu est extériorisé par une ritualisation ou par un déplacement esthétique, de l'état mélancolique atteignant le sujet qui ne parvient pas à « faire le deuil » et est entièrement empli par le vide de la perte. En accord avec cette définition, les films de Sokourov emplissent le monde représenté avec l'absence et intériorisent celle-ci à travers un archivage obsessionnel. Le film ne permet donc pas un déplacement de la perte par l'appareil filmique, mais devient le réceptacle, l'archive – le musée – d'une perte que l'on ne peut oublier ou qui se refuse à l'être. Le temps filmique remplit le cadre avec le néant de l'objet perdu ; plus la visibilité pénètre la caméra, et plus le film génère de la perte. Le fait que le film de Sokourov embrasse le tout pourrait expliquer la prédisposition structurelle et figurative de l'auteur pour le tournage en plans continus ou en un seul plan, comme dans *L'Arche russe*.

Une configuration affective similaire est à l'origine de *Mère et Fils*. Le tout premier plan dure huit minutes, pendant lesquelles la mère à l'agonie ne fait aucun mouvement. Le fils quitte brièvement le cadre pour ensuite rejoindre sa mère sur son lit de mort. Un nombre de plans particulièrement restreint est filmé à travers un objectif constellé de taches et recouvert de lichen ; un quadrillage déformé joue par moments de l'anamorphose. Le regard devient liquide, comme baigné de larmes. Dans son essai sur le film, Iampolskii souligne que l'image produite par Sokourov « émerge des ruines, du chaos de la mort comme de l'envers de la vie³² ». La manière de filmer propre à Sokourov crée la sensa-

31. Mikhail Iampolskii, « Smert v kino » [Death in Cinema], dans *Sokurov*, Sankt Peterburg, Seans Press, 1994, p. 275.

32. Voir « Vozvrashcheniie domoi. Razlichie i povtoreniie » [The Return Home: Difference and Repetition], dans *Demon i labirint. (Diagrammy, deformatsii, mimesis)* [The Demon And the Labyrinth (Diagrams, Deformations, Mimesis)], Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 1996, p. 140.

tion non pas d'«être-vers-la-mort», pour utiliser la terminologie heideggerienne, mais quelque chose comme le sentiment d'«être-pour-la-mort», dans l'ouverture aporétique de la mort, ou d'«être avec-la-mort-de-l'autre»³³. Cette idée est formulée par la mère s'adressant à son fils : «J'ai pitié de toi, non pas parce que tu vas te retrouver seul au monde, mais parce que tu vas devoir traverser l'épreuve que je subis en ce moment : tu vas vivre ma mort.» La temporalité du film est par conséquent divisée au sein du mouvement même de l'image, en ce qu'elle capture la ligne de fracture qui partage la vie. La condition mortelle n'est pas pour autant vécue comme une fermeture solipsiste : elle consiste à accueillir la mort de l'autre en soi-même, la mort de soi dans l'autre³⁴.

La participation de la vie à la mort est au fondement de la manière dont filme Sokourov. C'est pourquoi la ruine y joue une place aussi emblématique : dans *Mère et Fils*, la maison, envahie par les éléments déchaînés, tombe en ruines ; dans *Le Second Cercle*, la pluie s'infiltre dans la maison du père mort. C'est surtout dans *Hubert Robert, une vie fortunée* (1997)³⁵ qu'est mis en scène le thème des ruines. Qu'Hubert Robert soit le protagoniste principal du film est significatif car il est par excellence le peintre des ruines, et ses tableaux forment, avec ceux de Rembrandt, la plus grande partie de la collection de l'Ermitage

33. « L'analyse des mots "on meurt" révèle sans équivoque le genre d'être de l'être quotidien vers la mort. Celle-ci est entendue dans des propos de ce genre comme quelque chose de vague qui doit avant tout débarquer de quelque part mais dans celle-ci l'immédiat n'est pas encore là-devant pour un individu donné et n'a donc rien de menaçant. » (Martin Heidegger, *Être et Temps*, «Tel» Gallimard, p. 307-308).

34. Comparant Sokourov avec Dostoïevski, B.V. Markov affirme que dans les films de Sokourov « le visage de l'ange est déjà couvert par la toile d'araignée de la mort » (Markov, B.V. « Znaki bytiia [The Signs of Being] » dans *Aleksandr Sokurov na filosofskom fakultete* [Alexander Sokurov at the Faculty of Philosophy], éditions E. N. Ustiugova, Sankt Peterburg, Sankt Peterburgskii Gosudarstvennyi Universitet, Filosofskii fakul'tet [St. Petersburg State University, Faculty of Philosophy], 2001, p. 79). K. S. Pigrov note que dans les films de Sokourov « l'essence du monde se développe dans la mort. Sokourov est surtout intéressé, non pas par la mort elle-même, comme le passage de l'être au non-être, mais par le secret de "la vie de ceux qui ne vivent pas", l'être du non être », (voir « Natiurmort s Leninim » [Still Life With Lenin], dans *Aleksandr Sokurov na filosofskom fakultete* [Alexander Sokurov at the Faculty of Philosophy], éditions E. N. Ustiugova, Sankt Peterburg, Sankt Peterburgskii Gosudarstvennyi Universitet, Filosofskii fakul'tet [St. Petersburg State University, Faculty of Philosophy], 2001, p. 87).

35. Dans ce court métrage, Sokourov proposait une rencontre visuelle entre ses propres films et les œuvres peintes par Hubert Robert, à travers une étrange incorporation du portrait de l'artiste et de l'autoportrait. Voir : http://www.horschamp.qc.ca/article.php3?id_article=30

— nous ne sommes jamais loin de *L'Arche russe* : notamment *Paysage avec ruines*, *Terrasse en ruines dans un parc* et *Chez l'ermite*³⁶, tableau initialement accroché dans la chambre de Catherine II et qui a donné par synecdoque son nom à l'ensemble du musée. Dans ces tableaux, la ruine du regard et la dissolution du visible créent un espace où, selon le critique Didier Maleuvre, l'art prend vie « après le cataclysme, après la fin de l'histoire et de l'art³⁷ ». Dans *La Grande Galerie du Louvre en ruines*, fruit de son imagination, Hubert Robert, comme Sokourov le fera après lui avec *L'Ermitage*, transforme le Louvre en espace subsistant après la catastrophe de l'histoire et conservant les ruines des vestiges autrefois exposés. Est rappelé par ce biais que les musées sont des lieux d'archivage, des arches dans lesquels la taxinomie est soit le produit d'une dégénérescence, soit la créatrice d'un espace en ruines. Comme l'écrit Maleuvre, « finalement, les ruines représentées dans *La Grande galerie du Louvre en ruines* renvoient à la peinture elle-même ; le choc de l'aliénation historiographique marque l'apparition esthétique de l'art³⁸ ». Ce ne sont donc pas seulement des ruines que peint Hubert Robert : la ruine de l'art tel qu'il apparaît dans l'histoire atteint jusqu'à la visibilité de ses tableaux.

L'Arche russe parvient elle aussi à exposer ce type de vision : l'ensemble des archives culturelles de la Russie y est vu *simultanément* comme pour la première et la dernière fois. Par son regard en direct, la caméra capture la vie de la culture ainsi que la totalité d'une époque à la source de son apparition historique et politique ; et, simultanément, elle filme la ruine de cette histoire en montrant l'abondance des archives de ce monde englouti. L'action du film « a lieu » *en même temps* pour la première et la dernière fois. Elle se produit non seulement comme un événement singulier et inimitable, un *happening* sans modèle, sans précédent et sans répétition préalable, mais aussi comme un monument, un passage historicisé entre le passé et le futur, la ligne de fuite d'une apparition historique et la trace de sa répétition. Elle est une *arche* et une *marque*. *L'Arche russe* est un film unique qui repro-

36. Pour les collections de l'Ermitage, voir, entre autres ouvrages, *Paintings in the Ermitage* de Colin Eisler, introduction de B. B. Piotrovskii et V. A. Suslov.

37. Didier Maleuvre, *op. cit.*, p. 86.

38. *Ibidem*, p. 87.

duit à petite échelle la mécanique de l'histoire : il rappelle que toute histoire se produit comme une répétition singulière³⁹.

On peut dire également que *L'Arche russe* redonne vie à une époque entière, logée en son sein comme la source d'une perte mélancolique. L'autre refoulé de l'histoire représentée, son sous-texte en ruines, autrement dit la Russie soviétique, hante le film comme un spectre et se terre dans les interstices intertextuels. Par exemple, l'art soviétique perce avec insistance dans les allusions à Eisenstein, Malevitch, ou Vertov. Le film fonctionne ainsi comme une tentative audacieuse de réaliser l'impossible : effacer la période historique qui a oblitéré l'époque représentée dans le film. Les scènes finales de deux grands films du cinéma moderniste, *La Fin de Saint-Petersbourg* de Poudovkine et *Octobre* d'Eisenstein (datant tous deux de 1927), tournées dans l'escalier du Jourdain, pièce maîtresse du palais d'Hiver, sont citées au terme de *L'Arche russe*, mais dans une orientation sémantique et idéologique tout autre. En effet, le film de Sokourov choisit de mettre en scène l'*herméneutique* de la production historique de l'Ermitage et de Saint-Petersbourg, qui, l'année de la sortie du film, a fêté son trois-centième anniversaire. C'est que la ville est née du fantasme d'une souveraineté hermétiquement close sur elle-même, conception dont le film souligne l'inanité en faisant allusion au siège de Leningrad. En solidifiant les marécages insalubres sur laquelle elle est construite, elle a pour vocation d'empêcher les eaux boueuses et la Russie elle-même de se répandre en son sein. Néanmoins, conçue comme une « fenêtre vers l'Europe », elle représente *en même temps* une *ouverture* creusée dans le corps de la Russie et par laquelle s'infiltre l'Ouest, incarnation de l'altérité. La fermeture problématique de la cité la programme donc d'emblée pour être l'archive de sa propre décomposition. C'est en ce sens que le film de Sokourov est une arche dans les interstices de laquelle vient s'infiltrer l'histoire⁴⁰.

39. Gilles Deleuze définit cette di-visibilité de l'image-temps engendrée par le film comme la « représentation directe, sa division constitutive en deux dans un présent qui s'écoule et un passé qui est préservé, la contemporanéité stricte du présent avec le passé qui va être, du passé avec le présent qui a [...] constamment réitéré sa division en deux sans la compléter », (dans *Cinema 2. The Time-Image*, traduit en anglais par Hugh Tomlinson et Robert Galeta, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997, p. 274, notre traduction).

40. L'inondation catastrophique qui a recouvert Saint-Petersbourg est le thème du plus célèbre des poèmes du XIX^e siècle écrits sur cette ville : « Le cavalier de bronze » d'Alexandre Pouchkine. Puisque

Le regard liquide

L'Arche russe se termine sur une vision brouillée de la Neva brumeuse, comme si l'émulsion du film se donnait à voir au moment de sa dissolution, comme si *L'Arche russe* faisait ses adieux aux tournage en utilisant la matière du film. La caméra fixe abandonne le support filmique et joue de la liquéfaction du regard obtenue grâce au numérique et à l'électromagnétique, substrat de l'avenir du cinéma. Par là-même, le mode de production filmique signe la fin de l'histoire de toute une époque cinématographique.

La voix *off* adopte un ton mélancolique lorsqu'elle médite sur la destination du vaisseau et conclut le film par la même division de la temporalité avec laquelle il avait commencé : l'histoire russe est située chronologiquement avant la Révolution soviétique, qui est antérieure au film de Sokourov, de même que la Russie précède l'Europe et le film, la vidéo. Après l'histoire, subsiste le musée, mémoire et archive de la séparation.

Alors que le générique de fin suit la foule qui descend l'escalier du Jourdain (resserrant ainsi le lien entre *L'Arche russe* et l'Arche d'alliance), on entend les paroles d'un archonte à son épouse : « Nous aussi, nous devrions donner un bal de printemps quand nous serons de retour à Koursk. » La caméra offre alors une vue panoramique de la Neva et de la mer Baltique. Le rapprochement entre l'arche de l'Ermitage et le plus grand naufrage de l'histoire des sous-marins russes⁴¹ est ainsi rendu explicite, après que tout au long du film, des grincements métalliques discrets, mais insistants ont évoqué le bruit d'un navire ou un sous-marin qui coule et que l'une des scènes précédentes a montré deux marins en uniforme militaire du ^{XXI}^e siècle. *L'Arche russe* est donc un vaisseau qui suinte et s'emplit de la mémoire de sa propre perte, perte du « rideau de fer » hermétique de la Russie, perte de la souveraineté nationale ou perte messianique. Vaisseau qui suinte aussi de la perte

Pouchkine apparaît clairement dans le film, la comparaison s'impose. La figure équestre de Pierre le Grand est une représentation essentielle de la Russie et aussi d'une certaine manière du modernisme soviétique.

41. La ville de Koursk, d'après laquelle a été nommé le sous-marin qui a fait naufrage, fut aussi bien entendu le lieu de la plus grande bataille de chars de l'histoire, en juillet 1943. Celle-ci constitue l'une des plus grandes tentatives avortées engagées par l'armée allemande pour pénétrer des frontières soviétiques hermétiquement fermées.

qu'il tente de juguler et la transforme en source de souveraineté mélancolique post-historique, en mélancolie souveraine⁴².

L'arche qui, telle un regard, flotte sur les eaux noires inexplorées de l'après-histoire, offre une nouvelle définition du post-modernisme : il est un modernisme qui suinte l'histoire en dépit de sa fermeture hermétique et ermitique. Les contours liquides ouvrant vers la mer sont une vision de l'histoire à venir, et déjà l'histoire du passage d'une survivance, tant et si bien que, tout en flottant, l'arche et l'archive se remplissent de larmes.

42. Walter Benjamin, dans ses *Thèses sur la philosophie de l'histoire* (dont est tirée l'épigraphie qui ouvre cet essai) associe ces tentatives empathiques de « revitaliser » l'histoire, dont fait partie *L'Arche russe*, à la mélancolie : « Aux historiens qui souhaitent redonner vie à une époque, Fustel de Coulanges recommande d'oublier tout ce qu'ils savent de l'histoire récente. Il n'y a pas de meilleur moyen de caractériser la méthode par laquelle s'est brisé le matérialisme historique. C'est un processus d'empathie dont l'origine est l'indolence du cœur, l'*acedia*, qui désespère de saisir la véritable image historique au moment où elle s'évanouit. Les théologiens médiévaux voyaient en cela le fondement de la tristesse. Flaubert, qui connaissait ces vues, a écrit : « Peu de gens devineront combien il a fallu être triste pour ressusciter Carthage. » (Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 256).

*
* *

Cet essai a été écrit en janvier 2003 à la mémoire de Marina Kanevskaya (1956-2002). Toute ma gratitude va à Ora Gelley, Michael du Plessis, Susan Jarrett, Deborah Levitt, Bliss Felicidad Lim, Maja Manojlovic, Mary Reilly, Bryan Reynolds, Irina Sandomirskaja et Brigitte Weltman-Aron, qui m'ont fait partager leurs suggestions et leurs points de vue sur le film.

BIBLIOGRAPHIE

- BENJAMIN Walter, *Illuminations*. « Theses on the Philosophy of History ». Translated by Harry Zohn. Edited with introduction by Hannah Arendt. New York : Schocken Books, 1968 : 253-264.
- BEASLEY-MURRAY Jon, « Whatever Happened to Neorealism ? – Bazin, Deleuze, and Tarkovsky's Long Take », dans *Gilles Deleuze, Philosopher of Cinema, Iris – Revue de théorie de l'image et du son/A Journal of Theory on Image and Sound*, n° 23, (spring 1997) : 37-52.
- BORDWELL David, *The Cinema of Eisenstein*. Cambridge : Harvard University Press, 1993.
- and THOMPSON Kristin, « Duration of the Image : the Long Take », dans *Film : an Introduction*. New York : McGraw-Hill, Inc., 1993 : 234-238.
- BRUNETTE Peter et WILLS David, *Screen/Play. Derrida and Film Theory*. Princeton : Princeton University Press, 1989 : 99-138.
- CUSTINE, marquis de, *Journey for Our Time. The Russian Journals of Marquis de Custine*. Edited and translated by General Walter Bedell Smith. Chicago : Henry Regnery Company, 1951.
- , *Lettres de Russie. La Russie en 1839*. Édition présentée et établie par Pierre Nora, Paris, Gallimard, 1975.
- DELEUZE Gilles, *Cinema 2. The Time-Image*. Translated by Hugh Tomlinson and Robert Galeta. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1997.
- DERRIDA Jacques, *Archive Fever. A Freudian Impression*. Translated by Eric Prenowitz. Chicago : The University of Chicago Press, 1996.
- EISLER Colin, *Paintings in the Hermitage*. New York : Stewart, Tabori and Chang, 1990.
- ERNST Wolfgang, « Archi(ve)texture of Museology », in *Museum and Memory*. Edited by Susan A. Crane. Stanford : Stanford University Press, 2000 : 17-34.
- GROYS Boris, *Utopiia i obmen [Utopia and Exchange]*. Moskva : Izdatel'stvo ZNAK, 1993.
- HENDERSON Brian, « The Long Take », in *Movies and Methods. An Anthology*. Edited by Bill Nichols. Berkeley : University of California Press, 1976 : 314-325.
- IAMPOLSKII Mikhail, « Smert v kino » [Death in Cinema]. In *Sokurov*. Sankt Peterburg : Seans Press, 1994 : 237-279.
- , « Vozvrashcheniie domoi. Razlichie i povtoreniie » [The Return

Home: Difference and Repetition]. Dan In *Demon i labirint. (Diagrammy, deformatsii, mimesis)* [The Demon And the Labyrinth (Diagrams, Deformations, Mimesis)]. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 1996: 117-170.

–, «Representation-Mimicry-Death: The Latest Films of Alexander Sokurov». Translated by Birgit Beumers. In *Russia on Reels: The Russian Idea in Post-Soviet Cinema*. Edited by Birgit Beumers. New York: I. B.Tauris, 1999; 127-144.

–, «Smert i prostranstvo (Sokurov, Iuber Rober)» [Death and Space (Sokurov, Hubert Robert)]. In *O blizkom (Ocherki nemimeticheskogo zreniia)* [About Proximity (Essays On Non-mimetic Perception)]. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2001: 124-146.

KUJUNDZIC Dragan, *The Returns of History. Russian Nietzscheans After Modernity*. New York: State University of New York Press, 1997.

–, «'After': Russian Post-Colonial Identity», *Modern Language Notes, Comparative Literature Issue*, december 2000, volume 115, n° 5: 892-909.

LEFANU Mark, «Metaphysics of the 'long take': some post-Bazinian reflections», *P. O. V., a Danish Journal of Film Studies*, 4, december 1997, <http://imv.au.dk/publikationer/pov/POV.html>.

LYOTARD Francois, «Acinema», traduit par Paisley N. Livingston. In *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*. Edited by Philip Rosen. New York: Columbia University Press, 1986: 349-359.

MALEUVRE Didier, *Museum Memoirs. History, Technology, Art*. Stanford: Stanford University Press, 1999.

MARKOV B. V., «Znaki bytiia [The Signs of Being]». In *Aleksandr Sokurov na filosofskom fakultete* [Alexander Sokurov at the Faculty of Philosophy]. Edited by E. N. Ustiugova. Sankt Peterburg: Sankt Peterburgskii Gosudarstvennyi Universitet, Filosofskii fakul'tet [St. Petersburg State University, Faculty of Philosophy], 2001: 75-85.

NORMAN Geraldine, *The Hermitage. The Biography of a Great Museum*. New York: Fromm International Publishing Corporation, 1998.

PIGROV K. S., «Natiurmort s Leninim» [Still Life With Lenin]. In *Aleksandr Sokurov na filosofskom fakultete* [Alexander Sokurov at the Faculty of Philosophy]. Edited by E. N. Ustiugova. Sankt Peterburg: Sankt Peterburgskii Gosudarstvennyi Universitet, Filsoffskii fakul'tet [St. Petersburg State University, Faculty of Philosophy], 2001: 86-92.

PREZIOSI Donald, «Modernity Again: the Museum As Trompe-l'oeil». In *Deconstruction and the Visual Arts*. Éditeurs Peter Brunette and

Après « l'après » : le mal d'arche-ive d'Alexander Sokourov

David Wills. Cambridge : Cambridge University Press, 1994 : 141-150.
PROSKURINA Svetlana, « Glazamy ochevidtstva » [By the eyes of a witness], *Iskustvo kino*, 2, 2002, 16-19.

SHKLOVSKY Viktor, *Dnevnik*. Moskva : Sovetskii pisatel', 1939.

SOKUROV Alexander, « Ostanetsia tol'ko kul'tura » [Only the Culture will remain], an interview with Svetlana Proskurina. *Isskustvo kino*, 2, 2002, 5-15.

–, *Russian Ark*. Film : 2002, 99 min., 35 mm, color, Dolby Digital Video : 2002, 95 min., HD, 16:9, Dolby Surround. The State Hermitage Museum, Hermitage Bridge Studio, Egoli Tossell Film AG production, Ministry of Culture of the Russian Federation, Fora-Film M, Celluloid Dreams. Video/DVD release in the US : Wellspring Media Inc., september 9, 2003.

–, « Sailing *Russian Ark* to the New World », http://www.landmark-theatres.com/Stories/ark_frame.html

DERYABIN A, « Refusal to take part in the ceremony for the awarding of prizes by the EFA in December, 2002 », http://www.sokurov.spb.ru/island_en/mnp.html

WEBER Samuel, *Mass Mediauras. Form. Technics. Media*. Edited by Alan Cholodenko. Stanford : Stanford University Press, 1996.