

La disparition comme forme d'existence

A propos du film *Khroustalev, ma voiture!* d'Alexeï Guerman

Ces remarques sur le film *Khroustalev, ma voiture!* d'Alexeï Guerman n'ont aucunement la prétention d'être une analyse complète et minutieuse du film. C'est plutôt une tentative de formuler pour moi les voies d'une approche possible du film, rien de plus.

Dans *Khroustalev, ma voiture!*, il n'y a presque rien qu'on ne saurait déjà déceler dans *Mon ami Ivan Lapchin*. J'ai été frappé par la fidélité de Guerman au système qu'il avait créé pour *Mon ami Ivan Lapchin*. Mais ce qui, dans *Mon ami Ivan Lapchin*, existait sous une forme atténuée, est ici radicalisé et mené presque jusqu'à son terme logique. La ressemblance commence avec le fait que dans les deux cas nous entendons, au début, la voix *off* d'un vieil homme, autour duquel est conduit le récit. Dans *Khroustalev, ma voiture!*, ce narrateur, qui plus tard se révélera être le fils de Klenski, commence par se plaindre de la piètre mémoire des habitants du quartier, qui ne se souviennent même pas du lilas de Perse, qui poussait dans « notre rue ». Soit ils sont morts, soit ils ont oublié...

Autrement dit, les deux films ne se présentent pas comme la reconstruction d'une histoire en tant que telle, mais sous la forme de réminiscences. C'est extrêmement important. Bien sûr, Guerman restitue les signes du passé comme un maniaque de la mémoire et essaie de faire un film qui rappelle le passé presque de façon hallucinatoire, mais malgré cela, *Khroustalev, ma voiture!* reste une réminiscence, un genre de version soviétique d'*A la recherche du temps perdu*, pour laquelle la saveur de la madeleine de Proust est la voie d'accès vers le passé. De là, l'importance soulignée des plans subjectifs, ne renvoyant pas à un quelconque personnage concret, mais justement au narrateur qui a un statut assez indéfini, comme dans *Mon ami Ivan Lapchin*. On ne comprend pas,

par exemple, comment il a pu « voir » l'épisode de la *datcha* de Staline ou celui du train à la fin du film après la réplique : « Je n'ai jamais plus revu mon père »...

Tout le film, et même les scènes dans lesquelles le narrateur n'a pas pu être présent, sont marquées par un regard d'enfant, correspondant presque tout à fait avec le regard d'Alexeï Guerman lui-même, qui était enfant en 1953. On peut notamment ramener à ce regard d'enfant le fait que le père, dans *Khroustalev, ma voiture!*, est un homme grand, fort, joyeux, totalement différent du professeur-médecin modèle 1953. De façon curieuse, le commandant de division Kotov du film *Soleil trompeur* de Nikita Mikhalkov (évidemment, tout le reste du film n'est pas comparable avec *Khroustalev, ma voiture!*) rappelle un peu, par sa vitalité, sa force et ses plaisanteries le Klenski de Guerman. Dans les deux cas, derrière ces images, transparait la perception d'un petit garçon qui voit son père comme un homme fort et joyeux. Et même si dans *Khroustalev, ma voiture!* les relations du père et du fils ne sont pas sans nuages, - et c'est un euphémisme -, la marque du ravissement de l'enfant est ici évidente.

Le souvenir détermine également toute la structure narrative du film. Guerman retrace notamment le travail d'une mémoire qui arrache au passé divers détails, qui de façon inattendue donne à quelque chose qui semble totalement insignifiant une importance hypertrophiée. En plus de cela, le travail de la mémoire est reproduit avec des aberrations étranges qu'il est impossible de distinguer de ce qui s'est réellement passé.

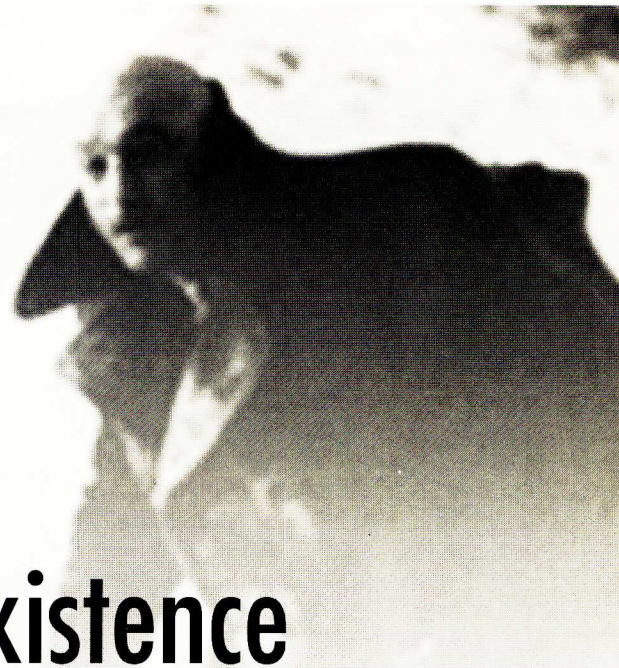
Les travaux de Freud nous ont habitués à l'idée que la mémoire, de même que le rêve, n'est pas linéaire, n'est pas narrative, mais qu'elle déplace constamment les accents et opère des substitutions. La difficulté pour le spectateur

d'appréhender *Khroustalev, ma voiture!* réside justement dans le fait que le film est construit selon les lois de la mémoire et qu'il laisse constamment de côté soit un « personnage » essentiel, soit une ligne narrative essentielle, mettant le « fond » au premier plan.

Dans le film, il y a beaucoup de détails qui sont convaincants justement à cause de leur caractère incertain : un idiot efféminé en uniforme qui se met soudainement à danser dans l'hôpital de Klenski, ou le parapluie d'un fou qui s'ouvre tout seul en hiver sous la neige (y avait-il des parapluies automatiques en 1953 ?). Ces détails ne sont pas du tout motivés mais sont incorporés dans la trame du film précisément en tant que « madeleines », en tant que lieux de focalisation de souvenirs.

Le caractère non motivé de ces détails crée un problème pour la perception traditionnelle du spectateur. Le fait est que nous avons été habitués à concevoir le monde de la réalité physique comme un monde fait de relations cause-effet. Kant postulait carrément la causalité comme fondement physique du monde. La vraisemblance des textes artistiques se base sur la reconstitution, dans le récit, des relations cause-effet. La vraisemblance se base sur le célèbre principe du fusil, qui doit tirer parce que sa présence sur scène est motivée uniquement par la conséquence inéluctable qu'il entraîne. Un fusil qui « tire » au théâtre, même s'il ne se comporte pas comme « dans la vie », c'est précisément un moyen de rapprocher la réalité imaginaire de la scène avec la réalité physique du monde.

Chez Guerman, le fusil ne tire pas par principe. Il ne tire pas parce qu'un fusil qui tire est trop banal pour rester dans les mémoires, pour être une « madeleine ». Il lui faut un parapluie qui s'ouvre sous la neige pendant qu'on attende à la vie de son propriétaire. Parce que précisément



ce parapluie constitue la trame de la mémoire, mais une trame différente par sa structure de notre représentation de la réalité physique. C'est pourquoi le monde de *Khroustalev, ma voiture !* est tissé de détails du quotidien par excellence, qui échappent aux nids habituels. *Khroustalev, ma voiture!* m'apparaît fondamentalement comme un film profondément phénoménologique. On sait que la phénoménologie affirme que le monde de nos perceptions, le monde des phénomènes doit être considéré non comme le produit de notre subjectivité, mais comme un monde qui nous est objectivement donné. Chez Guerman, il se produit justement cette étonnante élévation des perceptions, des réminiscences au rang d'une objectivité absolue, d'une authenticité historique. C'est précisément dans ce contexte qu'il faut comprendre le rapport non traditionnel, dans *Khroustalev, ma voiture!*, entre personnages et toile de fond, ce flot de personnages émanant de nulle part, apparaissant en tant que figures du fond, ce flot de répliques obscures, de gestes incompréhensibles, qui ensuite disparaissent à nouveau dans le fond. Husserl écrivait dans ses *Idées* (et avant lui cela avait été remarqué par Bergson et William James) que notre conscience se compose non seulement d'une zone active éveillée, mais qu'elle est entourée de quelques « champs » que Husserl appelle des « horizons ». A partir de ces champs, les phénomènes peuvent se déplacer vers le centre de la perception. Dans ce contexte chaque perception est aussi une exception, une extraction du flot, le résultat d'une isolation. En allemand cela sonne mieux qu'en français : « jedes Erfassen ist ein Herausfassen ». Dans tout cela, il n'y aurait rien de nouveau ni rien de « phénoménologique », si Husserl n'avait pas ajouté que cette capacité

lement le potentiel de ne pas être. En d'autres termes, ce n'est pas que la chose non perçue n'existe pas du tout dans le monde physique, mais simplement que son mode d'existence dans le monde des phénomènes englobe en elle la capacité de ne pas être, de dire non à son égard. Je le répète, cette capacité d'être ou de ne pas être n'est pas le produit de notre activité psychique, mais la propriété des choses à se présenter d'une façon ou d'une autre, d'acquiescer par là une existence ou non.

Je m'arrête sur ces banalités phénoménologiques parce que c'est à partir d'elles que se tisse de façon étonnante la trame de *Khroustalev, ma voiture !*, film dans lequel les choses apparaissent et disparaissent du champ de vision du narrateur (de la caméra), comme si elles faisaient partie d'un torrent qui, d'abord, amène les choses devant le spectateur avant de les emporter presque sur-le-champ au-delà des limites de la perception.

De là provient un trait essentiel du monde de *Khroustalev, ma voiture !*, un monde sursaturé de choses et de gens (d'ailleurs, c'était aussi une caractéristique de *Mon ami Ivan Lapchin*). Ici règne l'ambiance d'un appartement communautaire (même chez Klenski, dans son grand appartement de type seigneurial réservé à la nomenklatura), l'ambiance d'un dépôt, celle du bazar de Pliouchkin¹. En partie, cette sursaturation de choses était généralement propre à la misère de la vie quotidienne soviétique, dans laquelle on ne jetait jamais rien. De plus, une caractéristique importante de ce monde réside dans l'équivalence des choses et des gens. Quand on impose à « Madame Klenski » des colocataires, et quand elle demande où vivra sa grande « famille », on lui répond qu'elle n'a pas de famille, qu'il y a seulement elle et le petit ; les autres ne sont rien, des avatars absolus de choses. A ce monde s'oppose le monde du vide extrême des rues pendant les nuits d'hiver, comme si elles étaient entièrement occupées par les hommes du KGB. Dans les appartements, à l'hôpital, les gens sont entassés, dans les rues en revanche les gens et les choses disparaissent sans laisser de traces.

Nous allons maintenant aborder un rapprochement étrange entre la réalité phénoménologique et la réalité politique. Cette caractéristique des gens et des choses de disparaître, ce mode d'existence négativement marqué, c'est, bien évidemment, la façon de vivre de l'époque stalinienne. Une façon de vivre que nous ne pouvons pas, bien entendu, imputer à la subjectivité de notre perception.

Dans le film, il y a le motif étrange et, semble-t-il, marginal des deux jeunes filles juives qui vivent dans l'appartement de Klenski. Dès que quelqu'un sonne à la porte de l'appartement, elles se précipitent dans l'armoire pour disparaître. On ne nous laisse pas entendre clairement qu'il s'agit de filles dont les pa-



rents ont été arrêtés et qui se cachent des visiteurs impromptus. Dans ce motif marginal et intercalé (la majorité des motifs du film sont marginaux et intercalés), ce qui se passe avec la perception du spectateur (la disparition inattendue des choses et des personnages) devient une partie de l'« intrigue ». La réalité stalinienne est l'équivalent monstrueux de la réalité phénoménologique, les gens disparaissent et réapparaissent. Le fusil ne tire pas. Les relations cause-effet sont détruites, il n'y a que l'intentionnalité phénoménologique qui agit, c'est-à-dire la charge émotionnelle et sémantique de la chose, cette réserve de néant qui se trouve dans sa façon même d'exister.

La difficulté à saisir la première partie du film (elle est, de l'avis général, beaucoup moins compréhensible que la seconde, qui est plus linéaire) se trouve dans le fait qu'elle n'a presque pas de focalisation, de personnage central. Klenski prend petit à petit place au centre du film. Le premier signe qui montre que c'est précisément à lui qu'est réservée une place importante dans le film apparaît dans un épisode extraordinairement chaotique à l'hôpital, quand, sur son ordre, on enfonce une porte et qu'il pénètre « avec sa suite » « de ce côté » - de l'autre côté du miroir - et découvre son double.

La rencontre avec le double est l'un des épisodes les plus « obscurs » du film. A son propos, les auteurs apportent encore moins d'éclaircissements qu'au sujet des deux jeunes filles de l'armoire. Généralement, plus étranges sont les événements, moins Guerman et Karmelita sont enclins à se lancer dans des explications, laissant la possibilité à l'étrangeté des corps et des situations d'exprimer son potentiel sémantique sans commentaires. Au niveau de la « logique » de l'histoire, la rencontre avec le double n'a pas d'explication convaincante, mais se comprend tout de même : Klenski voit son double et comprend que le KGB prépare un procès exemplaire auquel il doit prendre part, et l'acteur-sosie est là aussi pour le procès, au cas où Klenski refuserait le rôle préparé pour lui. Puisque cet épisode reste obscur, beaucoup de spectateurs qui ne veulent pas se lancer



de disparaître et de réapparaître, de sortir d'un horizon pour avancer au centre n'était pas un produit de notre activité subjective, mais la propriété de la réalité proprement dite qui nous a été donnée, pour ainsi dire son ontologie. Ainsi, l'existence d'une chose matérielle non perçue réside dans sa capacité à être perçue. Mais ce type même d'existence suppose que les choses elles-mêmes contiennent en elles éga-

dans des suppositions sur les complots du KGB, n'y voient qu'une simple rencontre avec un double, un thème ayant une solide tradition romantique, dans la littérature russe aussi. On sait que rencontrer son double annonce la mort. La science du XIX^{ème} siècle a essayé de relier le double avec la notion d'âme (Taylor, Spencer, Durkheim) et d'expliquer par là cette superstition. L'homme voit sa propre âme qui a quitté son corps, il voit donc sa propre mort. Nous nous voyons souvent de l'extérieur dans des rêves, quand, selon l'expression d'Emile Durkheim, notre « principe de vie et nos sentiments sont en état de quitter notre corps sans vie pour un certain moment ». Dans *Khroustalev, ma voiture!*, l'épisode de la rencontre avec le double possède une teinte de rêve, globalement caractéristique de toute l'atmosphère du film.

Toutefois, à mes yeux, ce qui est important, c'est que Klenski, de façon inattendue, prend conscience de sa propre existence, marquée par la capacité d'apparaître et de disparaître. Avec cela, cette capacité de disparaître, de ne pas être, apparaît devant ses yeux comme la nature objective de son propre corps vu de l'extérieur. Pendant la rencontre avec son double, Klenski répète : « C'est incompatible avec la vie ! C'est incompatible avec la vie ! ». A partir de ce moment précis, il devient en puissance le héros principal du film. Il acquiert une existence « filmique » quand il découvre la fragilité de son existence en tant que telle. Nous devenons les témoins de ses tentatives de survivre, de se préserver, de sa disparition et de sa réapparition finale de l'enfer. Toute la structure phénoménologique du film, basée sur les disparitions et les apparitions, passe progressivement dans le plan de l'histoire. Dès le moment où il voit son moi imaginaire de l'extérieur, son identité se met à s'écrouler. D'abord, il échange sa tenue militaire pour une tenue civile, ensuite le flot des transformations se met à couler de plus en plus vite. Des enfants frappent le Général Klenski (épisode parallèle à celui du passage à tabac du gamin juif, quand Klenski arrête les enfants et se heurte à son fils), ensuite des prisonniers le violent et le transforment en « femme », le débarrassant ainsi de son identité sexuelle. Toute cette suite précipitée d'événements, pendant laquelle le héros perd la conscience de lui-même et sa place dans le monde, se déroule si vite que, quand Klenski rentre à la maison, il est dit à propos de ce qui s'est passé : « Cela s'est passé comme cela s'est passé, personne ne savait rien ». Ces épisodes, comme le lilas de « notre rue », semblent avoir échappé à la mémoire.

Revenons à la perspective phénoménologique. Les choses sont données à notre perception comme un torrent d'images se suivant l'une l'autre, un torrent de points de vue, le tout

teinté d'une couleur subjective. A partir de ces images hétérogènes se forme une certaine image « objective », idéale, de la chose. Elle est objective dans le sens où elle se présente comme stable, ne dépendant pas des conditions de notre perception. La réalité objective pour nous, du point de vue de Husserl, existe en tant qu'idéal, en tant qu'une certaine unité transcendant la diversité des impressions et des images qui nous assaillent. Si des images ne sont pas en mesure de se ranger dans cette unité idéale, comprise par nous comme une existence objective, la réalité se désagrègerait, se dissoudrait, n'existerait pas.

La première fois où l'on peut, à ce qu'il me semble, douter de la réalité, de l'objectivité de l'existence de Klenski se produit quand il voit son double, quand il apparaît sous deux personnages différents (le médecin et le patient, Klenski et le non-Klenski, l'original et la copie). A ce moment, la propre réalité objective de son existence se découvre la propriété du non-être, et la propriété de synthétiser les points de vue, les nombreux reflets de l'un ou l'autre corps, se lèzarde.

Plus loin, cette désagrégation de l'unité idéale va croissant et anticipe le final du film, quand on dit du héros qu'il a disparu, qu'il n'était « ni parmi les personnes arrêtées, ni parmi les morts ». Je suis persuadé qu'il ne faut pas comprendre ce final comme le résultat d'une fracture psychologique, ni comme la manifestation d'un profond traumatisme psychique. A ce qu'il dit, Klenski ne pouvait plus rester chez lui ou au travail après ce qui s'était passé. Une interprétation psychologique de ce genre me semble erronée surtout parce que le film en général évite tout psychologisme, toute perspective psychologique sur les événements. Ici, il n'y a pas le moindre signe d'hamlétisme. Les événements les plus improbables passent constamment du plan psychologique au plan des choses, dans le domaine des détails excentriques du quotidien. A mes yeux, la profession de Klenski – neurochirurgien – n'est pas là non plus par hasard : il s'agit d'un homme qui opère le cerveau, mais qui ne s'intéresse pas à son contenu, à la Subjectivité avec un grand S.

Ainsi, il faut comprendre la mystérieuse disparition de Klenski à la fin comme une disparition phénoménologique. Le héros n'existe plus en tant que corps, en tant qu'objet, en tant que chose si vous voulez. Il serait faux de considérer l'épisode final sur le quai de la gare comme un témoignage de la dégradation du héros, de sa transformation en clochard. A la fin, Klenski n'est tout simplement plus personne, il n'appartient à aucune réalité, pas même sociale. C'est un homme sans statut, c'est un homme qui n'existe plus, même dans un sens étendu du terme – il se déplace on ne sait trop où ni pourquoi, il n'est « enregistré »² ni dans le temps, ni dans l'espace. Et cette disparition du héros



Alexei Guerman: plans tirés du documentaire sur le cinéaste (de A. Cattin et P. Kostomarov), un film en cours de réalisation.

Il est difficile d'être un Dieu

Alexei Guerman tourne en ce moment un film adapté de l'ouvrage de « science-fiction » philosophique des frères Strougatski, *Il est difficile d'être un dieu*. L'histoire se résume à l'échec d'un intellectuel chargé d'une mission non-violente d'« humanisation » dans une planète dont la société barbare et obscurantiste se trouve à un stade de développement médiéval et vire au fascisme. Allusions au passé et au présent de la Russie, à sa place dans la « marche de l'histoire » ; cela évoque aussi la place de l'artiste, en l'occurrence Guerman, dans cette société qui ne saurait exister sans régimes autoritaires. Toutefois, c'est justement de ce décalage qu'il tire sa force d'inspiration : « nous ne sommes pas médecins, nous sommes la douleur » répète-t-il souvent.

Le tournage a débuté il y a quatre ans déjà, avec des scènes d'extérieur réalisées dans un château médiéval en Tchéquie. Depuis deux ans, toute l'équipe est cantonnée aux studios Lenfilm, à Saint-Petersbourg. Même à Hollywood, personne n'a jamais rêvé des possibilités offertes à Guerman. Tout est construit à l'échelle, avec des matériaux véritables. Des centaines de costumes ont été réalisés pour le film, et les armures, les fresques, le mobilier semblent rivaliser avec les collections du plus fabuleux musée de l'ordre teutonique. Cela donne une idée des moyens mis à disposition par les généreux mécènes du maestro.

Un seul plan exige souvent plusieurs mois de travail. En effet, Guerman persévère dans le « style » développé à partir du film *Lapchine* et mis au point dans *Khroustalev* : usage intensif de longs plans-séquences, dans lesquels s'enchevêtrent êtres humains et objets dans toute la profondeur de champ jusqu'à saturation du cadre. La complexité de la mise en scène, l'utilisation d'acteurs non professionnels, les sauts d'humeur et la santé fragile du maître rallongent sans fin le tournage de ce film, dont personne ne semble voir la fin. Surtout pas Guerman, qui a pour seul souci de réaliser un nouveau chef-d'oeuvre et n'ignore pas qui, dans cette histoire, est le dieu qu'il est si difficile d'être...

Antoine CATTIN



débute dès sa rencontre avec son double et se poursuit avec la série de ses métamorphoses.

Cette disparition est précédée par l'un des épisodes-clefs du film : la rencontre avec Staline à l'agonie (en train de disparaître). Cet épisode est relié symétriquement avec la rencontre avec le double. Dans les deux cas, une même dissimulation, le même caractère énigmatique de ce qui est en train de se passer, un même corps insaisissable dissimulé dans la profondeur du « fond » de l'écran, qui soudain quitte son « horizon » pour émerger au centre de l'image. La différence, cependant, réside dans le fait que, si dans le premier cas, Klenski reconnaît son sosie, dans le deuxième cas, aussi improbable que cela puisse paraître, il ne reconnaît non seulement pas tout de suite le « petit père des peuples » en personne, mais pas non plus Béria, l'autre responsable de ce qui lui arrive. Le fait qu'il ne reconnaisse personne est particulièrement important dans un film qui est construit comme une mémoire. Il est important que Klenski ne reconnaisse pas Staline dont les portraits l'entourent littéralement, puisqu'ils se multiplient tout au long du film comme autant de doubles de Staline. Staline perd aussi la capacité d'être l'objet idéal d'une synthèse fondant ensemble ses propres représentations.

Structurellement, le fait de ne reconnaître personne s'inscrit dans la stratégie générale du film, dans lequel la capacité du spectateur à reconnaître, à se souvenir des détails de la vie passée est constamment remise en cause par l'incapacité à suivre l'histoire, à comprendre le sens de ce qui se passe. En d'autres mots, on est capable de voir les choses, mais incapable de les placer dans une suite de causes et de conséquences. La rencontre, à la fin du film, avec Staline et Béria, c'est la rencontre avec la CAUSE de tout ce qui se passe. Il n'y a aucun doute que toute l'intrigue avec le double a lieu sur l'initiative de Lavrenti Pavlovitch Béria, si elle n'a pas été imaginée par lui du début à la fin. C'est précisément dans ce contact direct avec la CAUSE que Klenski découvre sa cécité.

Il me faut dire quelques mots sur cet épisode minutieusement arrangé, qui va à l'encontre des témoignages historiques à propos de la mort du chef. Guerman oblige son neurochirurgien de héros à se concentrer principalement sur le ventre de Staline et à le masser vigoureusement. Il est difficile de dire quel est le sens médical de ce massage. La seule chose que Klenski obtient avec ses manipulations sur le ventre du dirigeant, c'est d'amener Staline mourant à péter. On sait que Guerman a donné à ce pet une signification particulière et a travaillé minutieusement sur le phonogramme de cet épisode. Ce moment est si important que Béria demande expressément à Klenski : « Appuie encore une fois, qu'il pète », et incite le neurochirurgien à répéter son massage. Klenski ne fait rien d'autre avec le malade, mais ce massage du ventre lui vaut un baiser de la part de Béria qui lui dit, on ne sait pas pourquoi, « tu seras prince ». Quand Béria interroge le chirurgien sur les derniers mots de Staline à l'agonie, Klenski répond que ses derniers mots furent : « Sauve-moi ! ». De cette façon, le massage se trouve être l'étrange réponse à la demande de Staline d'être sauvé. Et c'est précisément pendant le massage que Staline meurt.

Le sens de cette histoire est plus clair qu'il n'y paraît. On pensait jadis que certains pécheurs particulièrement effroyables ne pouvaient mourir sans avoir rendu l'âme par la bouche. Cela concerne par exemple les pendus dont la corde autour du cou ne permet pas à l'âme de sortir « par en haut ». Cette croyance est surtout fortement liée à Judas dont l'âme n'a pas pu sortir par la bouche qui avait trahi le Christ, et c'est pour cela que son âme, à la recherche d'un autre chemin pour quitter le corps du scélérat qui s'était pendu, déchira l'estomac, jeta dehors les boyaux et sortit par le derrière.

Lors de l'épisode du décès de Staline, Béria commence par demander on ne sait pourquoi à Klenski d'ouvrir le haut du crâne du mourant : « Ouvrez-le ici... ». Quand le neurochirurgien refuse tout net, Béria demande alors sur un ton conciliant : « Appuie encore une fois, qu'il pète », permettant par cela à l'âme de Staline, comme celle de Judas, de se frayer un chemin « par en bas ». Et de là également le plan sur les sa-

lissures du chef et l'épisode du litige entre Béria et l'infirmière : « Il est sale ! » - « Il est pur ! ». Il faut bien sûr comprendre ces épithètes métaphoriquement.

Précisément après que Klenski a aidé l'âme de Staline (dont il embrasse les mains et le ventre en cachette) à s'envoler par en bas, il se produit la chute définitive du héros, sa disparition dans le néant.

La représentation de la partie inférieure du corps nous renvoie au carnavalesque de Bakhtine et au monde inversé du grotesque (chez Rabelais le thème de la circulation de l'âme à travers le haut et le bas du corps occupe, comme on le sait, une place importante). Mais, dans le film de Guerman, cette représentation acquiert une importance tout à fait particulière, en chamboulant littéralement des pieds à la tête tout l'univers du film. Par-dessus tout, elle inverse les relations entre la cause et l'effet. Staline, le petit père des peuples, une étoile dans le ciel dont la chute est, selon les propres mots de Béria, un cataclysme mondial, Staline se trouve être non pas un sauveur, mais un Judas. Le rôle du sauveur est attribué à Klenski (« Sauve-moi », - Béria répète la dernière réplique de Staline et ajoute, - « Comme c'est étrange ! »). Ce qui vient d'être dit éclaire aussi le sens de la phrase incompréhensible : « Tu seras prince ». Quel prince ? Le prince de la lumière ? Ou des ténèbres ?

Ce pervertissement du corps de Staline jette une lumière particulière sur le martyre et les métamorphoses de Klenski - les coups qu'il a reçus, la sodomie qu'il a subie, la trahison de son fils (qui, comme Judas, prie passionnément Dieu après avoir vu son père « ressusciter » de chez les morts) et l'ultime et étrange « sauvetage » pervers de Staline. Tout cela possède une teinte évidemment « christique ».

Il serait cependant faux de considérer Klenski comme un Christ contemporain et de placer le film dans une quelconque perspective chrétienne ; ce n'est pas une version stalinienne du film *L'Ascension*³ de Larisa Chepitko et encore moins de *Repentir*⁴. La métamorphose de Klenski en Christ est tout à fait impossible. Cela est souligné aussi par le fait que, dans l'épisode final sur le quai de gare, Klenski parodie le miracle de Jésus qui a changé l'eau en vin. Il place un verre de vin sur le sommet de sa tête et ne le renverse pas. Au lieu de se transfigurer, Klenski essaie de disparaître, laissant derrière lui non pas un condensé eschatologique des sens, mais un vide eschatologique : le néant. Malgré les allusions christiques (faites, il est vrai, sous un aspect délibérément carnavalesque), une image idéale ne se forme pas, l'élément du chaos phénoménologique n'est pas vaincu.

Mikhaïl IAMPOLSKI

Professeur au Département de littérature comparée et des études russes et slaves, Université de New York.

(Traduit du russe par Sébastien MORET)

Notes

1 Pliouchkin est un des personnages des *Ames mortes*, roman de Gogol de 1842. Il ramassait et stockait chez lui tout ce qu'il pouvait trouver. NdT

2 Le verbe « enregistrer » fait référence au mot russe propiska qui se trouve dans l'original. Il fallait en URSS, et aujourd'hui encore en Russie, se rendre au poste de police du quartier afin de s'enregistrer comme résident. NdT

3 *Vosxozhdenie* est un film de 1977 qui a reçu cette année-là l'Ours d'Or au festival de Berlin. NdT

4 *Repentir (Pokajanie)*, 1984, est un film du Géorgien Tenghiz Abouladze. NdT