

Saisir « l'inconscient » de l'histoire

AUTOUR DE TROIS FILMS DE SERGEI LOZNITSA

La question du « temps des hommes » – celui des gestes quotidiens des ouvriers, des paysans ou des exclus aux prises avec les bouleversements économiques et la disparition des anciennes solidarités – est au cœur de toute l'œuvre documentaire que construit patiemment le cinéaste ukrainien Sergei Loznitsa depuis vingt ans¹. Toutefois, au sein de cette interrogation sans cesse reconduite, trois films – *Blocus (Blokada)* en 2006, *Maïdan* en 2014 et *L'Événement (Sobytie)* en 2015 – semblent imprimer une inflexion majeure à sa réflexion sur la puissance « documentaire » de l'appareil cinématographique.

Mon hypothèse est qu'il s'agit véritablement d'une trilogie, bien que deux d'entre eux seulement marquent, à proprement parler, une rupture à l'égard de la démarche antérieure du cinéaste. *Blocus* et *L'Événement* consistent, en effet, en un remontage de plans d'archives tournés par des opérateurs d'actualité. La période que dépeignent les images du premier est celle du siège de Leningrad par les armées allemandes (du 8 septembre 1941 au 27 janvier 1944). Le second est composé des prises de vues effectuées à Leningrad par les opérateurs de l'unité documentaire des studios Lenfilm durant les cinq journées (du 19 au 24 août 1991) de l'état d'urgence, proclamé à Moscou par un groupe de conservateurs hostiles à la Perestroïka, qui s'achèveront par la victoire de Boris Eltsine et l'arrestation des putschistes. Entre ces deux « films de montage² » où une même ville,

Leningrad, vit en état de siège, Loznitsa réalise un « film-journal », *Maïdan*, sur l'occupation de la place de l'Indépendance (le « Maïdan ») par les habitants de Kiev, révoltés par la décision du Président Viktor Ianoukovitch de renoncer, sous la pression de Poutine, à l'association de l'Ukraine avec l'Union européenne.

Ce « journal filmé » des événements se distingue évidemment d'un film de montage : les prises de vues du soulèvement sont non seulement montées par Loznitsa mais tournées par son équipe. En outre, entre l'événement vécu et le regard après coup sur les images que requiert le montage, l'écart temporel est beaucoup plus réduit que dans *Blocus* ou *L'Événement*. Postuler qu'il s'agit d'une trilogie ne va donc pas de soi. Les trois films retracent, par ailleurs, des épisodes historiques qui semblent ne présenter aucun point commun : les neuf cents jours nécessaires à l'armée rouge pour libérer une ville prisonnière de l'avancée fulgurante des armées allemandes dès l'automne 1941³ ; les derniers soubresauts marquant la fin du régime soviétique en 1991⁴ ; le soulèvement de la popula-

réalisées dans le passé (Jan LEYDA, *Films Beget Films. A study of the compilation film*, Londres, George Allen & Unwin, 1964, p. 9).

3. Durant près de 900 jours, du 8 septembre 1941 au 27 janvier 1944, la Wehrmacht, qui avait encerclé Leningrad, assiégea la ville. Plus d'un million de personnes moururent de faim et de froid, mais la ville résista au blocus.

4. Tandis que Mikhaïl Gorbatchev était en vacances en Crimée, un groupe se faisant appeler le « Comité d'État pour l'État d'urgence » prit le pouvoir, suspendant le fonctionnement régulier des institutions, afin de mettre fin aux réformes libérales et démocratiques de la Perestroïka. Le comité de huit membres incluait le vice-président de l'Union soviétique, Guennadi Ianaïev, le responsable du KGB Vladimir Krioutchkov, le ministre des Affaires intérieures Boris Pougov, le ministre de la Défense Dmitri Iazov. Un assaut planifié de la Maison blanche, siège du Parlement russe encerclé par les chars, échoua après que les troupes eurent unanimement refusé d'obéir. Ce coup d'État avorté eut des conséquences majeures : en septembre 1991, l'indépendance des trois républiques baltes fut reconnue par l'Union soviétique ; le PCUS, qui dirigeait le pays depuis 1917, fut dissous et interdit ; en décembre 1991, Gorbatchev

1. Outre deux films de fiction, *Mon bonheur* (2010) et *Dans la brume* (2012), Loznitsa est, depuis 1996, l'auteur de dix-neuf films documentaires, primés à plusieurs reprises dans les festivals internationaux. C'est grâce aux États Généraux du Film documentaire de Lussas qu'on a pu découvrir en France, en 2004, son regard singulier sur le quotidien des « petites gens », ouvriers (*L'Usine*, 2004) ou paysans (*Artel*, 2006), et son intérêt pour les exclus (*La Lettre*, 2013) et les lieux relégués (*La Colonie*, 2001).

2. L'expression me semble la plus propre à rendre le terme de *compilation film* par lequel Jan Leyda le premier, et bien qu'insatisfait de ce concept, a tenté de désigner des films, fabriqués à la table de montage avec des prises de vues

tion ukrainienne contre la tutelle de la Russie post-soviétique, en ce début du XXI^e siècle. Même si l'on se place du point de vue des hommes, il y a loin de la résistance physique au froid et à la faim des habitants de Leningrad assiégée, à l'état d'alerte et à la mobilisation de la population face à un putsch dont les effets restent invisibles et à la résistance opiniâtre des insurgés de Kiev confrontés à la violence d'un pouvoir moribond. Seul le temps suspendu d'une ville en état de siège semble, de prime abord, tisser un lien entre les trois films.

« L'événement », c'est le suspens

« *Sobytié* » désigne, en russe, à la fois un « événement », au sens historique, et l'« actualité », dans l'acception médiatique du terme. C'est à cette seconde signification que renvoie, d'abord, le titre choisi par Loznita pour son film, composé de prises de vues découvertes par le cinéaste dans les archives du Gosfilmfond de Leningrad. Les images qu'il assemble ont toutes été tournées durant les cinq journées d'attente et de mobilisation qu'ont été, pour les habitants de la ville, l'État d'urgence décrété à Moscou. Originellement muets, les plans d'archives sont sonorisés par Loznitsa à l'aide de « sons d'ambiance » enregistrés en studio. Brouhaha de voix, bruits divers accompagnant la construction de barricades composites, échos de pas et de circulation automobile relèvent donc de la reconstitution fictionnelle. Mais les images sont également associées à des archives sonores patiemment collectées par le cinéaste. En effet, bien que les putschistes aient suspendu tous les programmes radiophoniques et télévisés – l'unique chaîne de télévision ne retransmettant plus que les communiqués du « Comité d'État pour l'État d'urgence » et les ballets du Bolchoï –, l'équipe de Boris Eltsine est parvenue, en moins de vingt-quatre heures, à relancer les transmetteurs radio¹. En outre, les communications télépho-



L'Événement, 2015

annonça sa démission du poste de président de l'URSS et l'Union soviétique elle-même cessa d'exister.

1. Le rétablissement des transmissions radio fut l'œuvre du ministre des Communications de Russie sous Eltsine, l'ingénieur Vladimir Bulgak. En faisant appel à ses contacts personnels à l'intérieur de l'Union, il parvint à contourner le

contrôle des transmetteurs exercé par le ministère soviétique des Communications. Il faut ajouter que la réception des radios occidentales en Union soviétique n'avait pas été brouillée par les putschistes.

niques n'ayant pas été coupées au Soviet de Russie, les radios occidentales en langue russe dirigées vers l'URSS ont immédiatement ouvert leurs antennes aux Moscovites et aux journalistes présents. Aussi, l'appel à résister au coup d'État lancé par Eltsine (appel qui, dès les premières heures, a circulé sous forme de tract) a également pu être diffusé le matin du 21 août sur toutes les ondes. En associant les déclarations diffusées et conservées par les radios aux images muettes des habitants de Leningrad, Loznitsa fait toutefois bien davantage que leur rendre une voix : il restitue l'étoffe même du temps suspendu vécu par toute une ville.

L'« événement », au sens historique, se déroule, en effet, ailleurs, dans la lointaine capitale dont aucune image ne parvient. La texture de l'événement découle de cette incertitude : une menace plane, encore invisible certes, mais pour combien de temps ? Bien que chacun soit, pour l'heure, libre de ses mouvements, chaque déplacement, chaque geste est prisonnier d'une durée indéfinie et pourtant limitée : celle du sursis. La tonalité singulière de ce temps provisoirement suspendu imprègne toutes les images du film dont le déroulement épouse la succession des heures d'attente inquiète et de mobilisation de la population. Le spectateur est ainsi confronté « en temps réel » à l'étirement des journées pendant lesquelles les habitants, suspendus aux informations provenant de Moscou, se préparent à affronter l'irruption des chars et des troupes. La présence de cette menace invisible – et d'autant plus angoissante qu'elle est invisible – habite le film sous la forme de longs fondus au noir dont le ressac interrompt la succession des plans pris sur le vif par les opérateurs. Le retour lancinant de l'obscurité s'accompagne d'un leitmotiv musical : le thème mélancolique du *Lac des cygnes* de Tchaïkovski¹. Les nappes musicales qui étouffent les voix, l'insistance du noir qui pulse rythmiquement et vient déchirer le tissu du visible confèrent à la temporalité singulière de l'« événement » la forme de la syncope.

L'impression qu'a le spectateur de vivre l'attente angoissée des habitants tient évidemment aussi aux prises de vues elles-mêmes. Caméra à l'épaule, les opérateurs épousent le point de vue de l'homme de la rue, arpentant les avenues, rejoignant la place Saint Isaac où se rassemblent les groupes, se frayant un chemin dans la foule. La caméra capte ici un regard, là un sourire qui lui est adressé. On s'écarte pour la laisser passer. L'impression dominante d'unité de ces hommes et femmes de tous âges vient de l'inquiétude qu'on peut lire sur les visages silencieux que rassemblent la même tension, la même concentration, sans que s'efface leur singularité. L'attention constante portée par les opérateurs aux visages, souvent filmés en gros plan, s'accompagne d'un égal souci des « détails » : cadrés en plan serré, les proclamations des banderoles et des affiches, où s'exprime l'unanime refus d'une nouvelle dictature, et les matériaux disparates qu'assemblent les barricades dessinent, avec les visages jeunes ou vieux, les contours de la résistance proprement physique opposée aux putschistes. Ce que capte la caméra, c'est cette « énergie physique et viscérale partagée² » qui forme la matière même des soulèvements, selon Judith Butler. Le tracé de la caméra zigzaguant entre les groupes d'habitants assemblés a ainsi pour effet de détruire l'image convenue d'une masse unanime et compacte. L'alliance qui permet le rassemblement relève clairement de la libre circulation de corps autonomes et de l'échange des idées dans une interaction dynamique. Rares sont les moments où, s'extrayant de la communauté des citadins, les opérateurs filment la foule en plongée, comme une marée humaine saturant le cadre. Ce que montre alors la prise de vues, c'est que seul un regard surplombant, qui écrase les perspectives et les lignes de fuite, peut transformer une assemblée toute provisoire en une masse uniforme.

À cet égard, certains des gestes minuscules captés par l'objectif sont particulièrement éclairants, tant ils rendent sensibles deux paradigmes radicalement opposés du politique. Tandis que la crise

1. Durant la période de l'État d'urgence, le ballet a été diffusé en continu par la télévision contrôlée par les putschistes.

2. Judith BUTLER, « Soulèvement », dans Georges DIDI-HUBERMAN (dir.), *Soulèvements*, Paris, Gallimard/Jeu de Paume, 2016, p. 25.

est en passe de se dénouer à Moscou, le maire de Leningrad, Anatoli Sobtchak¹ prend la parole face à la population assemblée sur l'esplanade du Palais d'hiver. Lorsqu'il assure que les autorités municipales sont « déterminées à soutenir le gouvernement et Boris Eltsine, qui a pris le commandement des forces du KGB en Russie », la réaction de la foule ne se fait pas attendre : de la masse compacte émergent par centaines les poings levés et les doigts écartés en forme du V de la victoire. Ces gestes d'acclamation seraient-ils la manifestation de « la puissance politique du peuple » ? C'est, du moins, ce que soutient le juriste Carl Schmitt : « Ce n'est qu'une fois physiquement rassemblé que le peuple est peuple, et le peuple physiquement rassemblé peut faire ce qui revient spécifiquement à l'activité de ce peuple : il peut acclamer². »

Or, me semble-t-il, c'est précisément au moment où surgissent les gestes d'acclamation que s'évanouit la véritable puissance politique des habitants de Leningrad. Des champs-contre-champs, totalement absents jusque-là, font ainsi leur apparition peu après, lorsque le drapeau tricolore de la Russie est hissé sur le bâtiment officiel où flottait jusqu'alors le drapeau rouge de l'Union soviétique : la foule, d'ailleurs plus clairsemée, n'a plus d'autre rôle que celui de spectatrice. C'est pourquoi, sans doute, restent en mémoire d'autres gestes, furtifs mais répétés, que la caméra a enregistrés auparavant, au hasard des rues et des défilés, tandis qu'hommes et femmes convergent vers la place : des signes de connivence adressés par les manifestants à la caméra. Ces signes de reconnaissance mutuelle, trop nombreux pour être la trace de rencontres privées avec l'opérateur, semblent nous mettre sur la voie d'une toute autre définition de la « puissance politique » qui constitue une population en « peuple » : la volonté qu'a alors chacun (c'est-à-dire n'importe qui) de se rendre

1. Premier maire élu de Saint-Pétersbourg, Anatoli Sobtchak (qui, en tant que professeur de droit, rédigea peu après une partie de la constitution russe) est tout à la fois l'enseignant et le mentor de Vladimir Poutine et de Dmitri Medvedev.

2. Carl SCHMITT, *Théorie de la constitution*, Paris, Presses Universitaires de France, p. 382. Ces propos ont fait récemment l'objet des réflexions de Giorgio AGAMBEN (*Le Règne et la Gloire*, Paris, Le Seuil, 2008, p. 378-379) et de Georges DIDI-HUBERMAN (*Survivances des lucioles*, Paris, Minuit, 2009, p. 83-86).



L'Événement, 2015

visible en faisant irruption dans le cadre. Tout l'enjeu politique de ce geste est de « répondre présent », c'est-à-dire littéralement d'*apparaître publiquement*.

Le montage de Loznitsa me paraît ainsi mobiliser la puissance propre du cinéma : rendre visible un événement minuscule capable, à lui seul, de redéfinir la catégorie politique de « peuple » en en faisant éclater les images convenues. Ce que montre le film, c'est que du « peuple », il ne peut y avoir de *représentation* (c'est là, sans doute, que la célèbre formule de Deleuze pourrait prendre tout son sens : le peuple toujours « manque¹ »), mais seulement une *présentation*. Autrement dit, le montage n'assemble pas des *images*² du peuple, mais expose la *trace* d'un échange de regards, scène d'une interlocution, où l'initiative de se montrer, de se présenter appartient à chacun et à tous. L'« événement » que capte *Sobytié*, au-delà ou en deçà des faits qu'a retenus l'histoire – un putsch raté qui a précipité la fin de l'URSS – ce serait alors cette présence irruptive, intempestive, au sein du « présent historique ».

Telle serait, selon moi, la manière dont on pourrait comprendre la thèse benjaminienne : le cinéma révélerait « l'inconscient optique » de notre existence comme la psychanalyse a découvert l'inconscient « pulsionnel ». Mais, ajoute Walter Benjamin, il ne s'agit pas seulement d'une analogie. En effet, « les rapports les plus étroits existent entre ces deux formes de l'inconscient³ ». Autrement

dit, le cinéma aurait la capacité de rendre perceptible la manière dont la temporalité complexe de la psychè est également celle des temps historiques.

L'Histoire à contretemps

Il faut toutefois préciser le processus de dévoilement que condense la formule benjaminienne. En effet, si la caméra peut capter automatiquement, sans en avoir l'intention, tout ce qui paraît devant l'objectif, elle ne *voit* pas pour autant ce qu'elle enregistre. La seule puissance attribuable à l'appareil cinématographique est celle de la donne : le regard, lui, nous incombe et ne peut s'effectuer qu'après coup. Ce moment de la saisie, où s'exerce notre propre responsabilité à l'égard de ce que nous sommes en mesure de voir, est éminemment historique. C'est, dit Benjamin ce qui fait « la marque historique des images ». Celle-ci « n'indique pas seulement qu'elles appartiennent à une époque déterminée, elle indique surtout qu'elles ne parviennent à la lisibilité qu'à une époque déterminée⁴. » Il me semble notable que Benjamin préfère ici le terme de « marque » à des qualificatifs plus abstraits – « caractère » ou « détermination », par exemple –, comme s'il entendait souligner le geste d'inscription lui-même, dans les images, de leur historicité. Or ce geste est précisément celui du cinéaste, premier spectateur des prises de vues, engagé à la table de montage dans un processus indissociablement physique et cognitif de lecture : interrompant le défilement de la pellicule, faisant revenir plusieurs fois les mêmes plans, il les isole, les arrête, pour mieux voir. Le geste du monteur

1. « S'il y avait un cinéma politique moderne, ce serait sur la base : le peuple n'existe plus, ou pas encore... *le peuple manque*. » (Gilles DELEUZE, *Cinéma 2. L'Image-temps*, Paris, Minuit, 1985, p. 282.)

2. Mon propos recoupe singulièrement les thèses de Pierre-Damien HUYGHE dans « Un peuple manque » : « "Peuple", écrit-il, c'est le nom vague et indéterminé de ce qui manque à toute appellation et à toute représentation politique, c'est une puissance d'action *sans image* » (*Vertigo*, n° 37, 2010, p. 47, je souligne). Je remercie Judith Michalet de m'avoir signalé cet article dont j'ignorais l'existence en rédigeant ma contribution.

3. « Si le film, en relevant par ses gros plans dans l'inventaire du monde extérieur des détails généralement cachés [...] étend, d'une part, notre compréhension aux mille déterminations dont dépend notre existence, il parvient, d'autre part, à nous ouvrir un champ d'action immense et insoupçonné. [...] Il devient ainsi tangible que la nature qui parle à la caméra, est autre que celle qui parle aux yeux.

Autre surtout en ce sens qu'à un espace consciemment exploré par l'homme se substitue un espace qu'il a inconsciemment pénétré. [...] C'est elle [la caméra] qui nous initie à l'inconscient optique comme la psychanalyse à l'inconscient pulsionnel. Au reste, *les rapports les plus étroits existent entre ces deux formes de l'inconscient*, car les multiples aspects que l'appareil enregistreur peut dérober à la réalité se trouvent pour une grande part exclusivement en dehors du spectre normal de la perception sensorielle. » Cf. Walter BENJAMIN, *L'Œuvre d'art à l'époque de la reproduction mécanisée*, thèse XVI, 1936 [2^e version, P. Klossowski (trad.)], je souligne.

4. Walter BENJAMIN, *Paris, Capitale du XIX^e siècle*, J. Lacoste (trad.), Paris, Le Cerf, 2000, p. 479.

qui lui permet de *voir* est aussi celui qui lui permet de *montrer*. Geste technique, le montage est donc également un geste politique. En nous donnant véritablement à voir les images, en nous permettant de les (re)marquer, il nous offre, en effet, la possibilité¹ d'accueillir la présence de l'événement passé, au moment où il se présente, et de « répondre présents ».

Mon hypothèse est que la quête de cette présence « intempestive » est à l'origine de la démarche de Loznitsa, le menant de la réalisation de *Blocus* à celle de *L'Événement*, neuf ans plus tard. Les deux films présentent toutefois une différence notable : si les matériaux assemblés dans *L'Événement* étaient inédits avant que le cinéaste n'en propose un montage, il n'en va pas de même pour *Blocus*. La plupart des plans tournés lors du siège de Leningrad sont bien connus, ayant fait, à l'époque soviétique, l'objet de plusieurs emplois successifs². Aussi peut-on se demander ce qui, dans ces prises de vues, a requis le regard du cinéaste, comme « une image irrécupérable du passé qui risque de s'évanouir avec chaque présent qui ne s'est pas reconnu visé par elle³ ». La réponse est apportée par le travail d'élimination auquel s'est livré Loznitsa. Ont été supprimés tous les plans qui, dans les films soviétiques, contribuaient à élaborer l'image d'un peuple non seulement uni contre l'ennemi, mais soudé par les idéaux socialistes. Ainsi, ont disparu les scènes de combat aux portes de la ville, comme les séquences de travail ouvrier dans les usines qui, malgré la rigueur des pénuries, ont continué à fournir le front en munitions durant tout le blocus. Ne conservant que les images décrivant l'instauration progressive de l'état de siège, à l'automne 1941, et les mois de l'hiver 1941-1942 où le ravitaillement nécessaire ne pouvait plus parvenir

de l'extérieur, le film ne présente pas non plus les vues documentant les travaux menés en vue de la pérennisation de la « Route de la vie⁴ », comme du rétablissement de l'approvisionnement en eau ou de la remise en service des tramways au printemps 1942⁵. Le premier geste de montage de Loznitsa est donc d'opérer une contraction temporelle – le film ne couvre que les premiers mois du blocus, en particulier la période de famine extrême où périt le plus grand nombre d'habitants⁶ – et un resserrement spatial, qui a pour effet de rejeter aux confins du visible la violence proprement guerrière (les armées allemandes sont aux portes de Leningrad), mais aussi l'administration de la ville par les autorités soviétiques. Comme dans *L'Événement*, c'est par le retour, à intervalles réguliers, de longs segments noirs s'intercalant entre les blocs d'images, qu'est rappelée l'oppressante présence-absence du hors-champ.

Mais alors, quel est ce « reste », inaperçu jusqu'ici et que donnent enfin à voir les plans conservés par le cinéaste ? Je répondrai abruptement : les plans tournés dans la ville assiégée sont les seules images qui aient été enregistrées d'un camp de concentration nazi en fonctionnement. Ces images de l'univers concentrationnaire⁷ que tant de cinéastes et d'historiens ont cherchées, ces images définitivement manquantes, Loznitsa les a trouvées à Leningrad. On y reconnaît, en effet,

1. Cette possibilité ne s'actualise que si le film nous « donne à voir », c'est-à-dire nous permet d'exercer librement notre jugement, au lieu de tenter de nous « faire voir », objectif de tous les projets propagandistes.

2. En particulier le premier, sorti en 1942, *Leningrad en lutte*, de Roman Karmen et Efim Utchitel, mais aussi *L'Exploit de Leningrad* (Efim Utchitel, 1959) ou encore *900 jours inoubliables* (Valerii Solotsev, 1964), cités parmi les sources figurant au générique de *Blocus*.

3. Walter BENJAMIN, « Sur le concept d'histoire », M. de Gandillac (trad.), *Œuvres*, t. 3, Paris, Gallimard, 2000, p. 430.

4. À partir du 28 août, l'encerclement de la ville par les troupes allemandes ne permet plus l'évacuation des habitants les plus fragiles par voie terrestre. Elle se poursuit par voie aérienne et navale à travers le lac Ladoga, puis en camion, lorsque la surface du lac aura gelé. Les travaux de la « Route de la vie », terminés à la fin janvier 1942, permettront une organisation plus efficace de l'évacuation.

5. L'été 1942, un oléoduc surnommé « Artère de la vie » et un câble électrique furent posés sur le fond du lac Ladoga et permirent d'approvisionner la ville en carburant et en électricité.

6. On compte environ 700 000 morts entre septembre 1941 et juillet 1942, soit un habitant sur trois. Le nombre de décès culmine, en février 1942, à plus de 10 000 par jour.

7. Le blocus de Leningrad relève, d'ailleurs, intégralement du projet d'extermination nazi. Hitler donne l'ordre de refuser toute capitulation : la ville doit être « rasée de la surface de la terre ». Il s'agit, certes, d'éviter d'avoir à nourrir trois millions d'habitants, mais si la population civile doit être exterminée, c'est aussi parce que Leningrad est le berceau de la Révolution. Voir David GLANTZ, *The Battle for Leningrad, 1941-1944*, Lawrence, Kansas U.P., 2002.

toutes les composantes des camps, ces « laboratoires spécialement conçus pour l'expérience de domination totale¹ » sur « l'espèce » humaine. Soumise au froid extrême, à la faim, à l'épuisement, l'« humanité » des habitants, en quête permanente des moyens de satisfaire leurs besoins physiologiques les plus élémentaires, s'y réduit aux gestes de survie : puiser de l'eau en forant des trous dans la glace, faire longuement la queue pour quelques grammes d'ersatz de pain². Surtout, dans Leningrad assiégée de même que dans les camps, la séparation entre les morts et les vivants, au fondement de toutes les sociétés humaines, n'a plus cours. Côté des cadavres, trop épuisés pour les ensevelir, indifférents, impuissants, les vivants passent, sans leur jeter un regard, à côté de ceux qui se sont effondrés et gisent sur la neige. Ces « engloutis », comme les nomme Primo Levi, parce que « leur mort [a] commencé avant la mort corporelle³ », ne relèvent plus depuis longtemps de l'humanité. La réduction de vies humaines à la seule survie organique, aboutissant à la production en série de cadavres anonymes, a fait perdre à la mort elle-même toute signification : elle a cessé d'être le terme d'une vie *humaine*. Évoquant irrésistiblement les plans filmés par les troupes alliées à l'ouverture du camp de Bergen Belsen, les images des monceaux de corps jetés à fosse commune et remués par les fossoyeurs comme un amas d'ordures confirment la victoire du processus de déshumanisation.



Blocus, 2006

1. Hannah ARENDT, *Les Origines du totalitarisme*, J.-L. Bourget et al. (trad.), Paris, 2002, Gallimard, p. 723.

2. Début septembre 1941, la ville dispose de vivres pour un mois à peine. Un système de rationnement est mis en place le 12 septembre : 500 grammes de pain pour les travailleurs, 395 grammes pour les employés, 310 grammes pour les enfants et autres civils. Le 11 novembre, les rations tombent à 300 grammes pour les travailleurs et 150 grammes pour les enfants et autres civils. Le 5 décembre, respectivement à 200 et 125 grammes. Dès le mois d'octobre, on cherche des ersatz pour la fabrication du pain : soja, cellulose, pâte de coton.

3. Primo LEVI, *Les Naufragés et les Rescapés : quarante ans après Auschwitz*, A. Maugé (trad.), Paris, Gallimard, 1989, p. 83.

La rupture du lien d'humanité qui rattache chacun à autrui apparaît non seulement dans la disparition de tout échange verbal visible entre les habitants¹, mais également dans l'absence de toute relation perceptible entre les passants et les auteurs des prises de vues², auxquels personne ne semble prêter attention. Les opérateurs appartiennent pourtant eux-mêmes à ce monde de survivants : ne jouissant d'aucun privilège, ils sont, comme tous ceux qu'ils filment, confrontés au froid et à la famine³. La disparition de toute interaction entre filmés et filmeur (présente, en revanche, dans les images de la ville, au début du siège) me semble marquer l'impossibilité définitive de « paraître pour l'autre », au fondement du lien social d'humanité. Ces scènes de « désolation⁴ », d'« acosmie

absolue⁵ », pour reprendre la formule d'Hannah Arendt, sont suivies d'un épilogue, au premier abord surprenant. Loznitsa reprend, dans un premier temps, une partie des plans de *Leningrad en lutte*, le premier film consacré au blocus de la ville. Le montage, réalisé par Roman Karmen et Efim Utchitel, proposait une conclusion « heureuse » aux épreuves subies par la population : les images du feu d'artifice célébrant la victoire de l'armée soviétique. Dans *Blocus*, la séquence rime visuellement avec les plans situés à l'ouverture du film. Dans les deux cas, les regards des habitants sont dirigés vers le ciel : en septembre 1941, ils y guettent anxieusement l'apparition des bombardiers allemands ; après l'épreuve du siège, ce sont des regards ravis qui accompagnent les explosions lumineuses. Mais cette foule joyeuse, à laquelle le pouvoir soviétique offre le spectacle de sa victoire, est-elle libérée ? Dans *Nuit et Bronillard* d'Alain Resnais (1955), le commentaire de Jean Cayrol accompagnait de la même interrogation l'image des déportés filmés à l'ouverture des camps. Pour rester implicite dans *Blocus*, la question ne peut cependant manquer de surgir à l'occasion de l'ultime geste de montage du cinéaste. En effet, les images du feu d'artifice sont immédiatement suivies de plans extraits de *La Sentence du peuple* (1946) de Efim Utchitel, présentant la pendaison publique d'officiers nazis, coupables de crimes de guerre⁶.

1. L'ingénieur du son de Loznitsa, Vladimir Golovnitky, a recréé l'environnement sonore de la ville avec un soin méticuleux. Les images des premières journées du blocus sont ainsi accompagnées d'éclats de voix ou d'appels. Mais lorsque le froid et la famine s'abattent sur la ville, c'est dans le silence que se croisent les habitants, chacun étant occupé de sa propre survie.

2. Trente-huit noms sont mentionnés au générique du film.

3. Le laboratoire de développement des pellicules ayant cessé de fonctionner en décembre 1941, les opérateurs, qui ne recevoient plus aucune directive de tournage, ne se rencontrent plus. L'un d'eux, Anselm Bogorov, rapporte ainsi que « le matin [...], je prends une tasse d'eau chaude avec un tout petit morceau de pain et je me prépare pour la "marche" (c'est-à-dire aller chercher de l'eau dans le trou glacial des canaux et tourner ce qui se passe dehors). Je prends la luge, le seau, j'enfouis à l'intérieur de mon manteau la caméra "Eyemo"... Je ne sais pas ce qui se passera avec la pellicule... Je n'ai pas vu mes amis depuis longtemps, je ne suis pas sûr qu'ils soient encore vivants. Mais pourtant chaque matin en partant pour aller chercher de l'eau, je reprends ma caméra. » (Vladimir MIKHAILOV (dir.), *Le prix du tournage : un sur deux est blessé, un sur quatre est mort*, Moscou, Kanon, 2010, p. 176 ; traduit et cité par M. Golik, *Le Traitement du blocus de Leningrad (1941-1944)* dans les documentaires russo-soviétiques et contemporains : l'image-témoin, mémoire de Master2 en Études cinématographiques, Université de la Sorbonne Nouvelle, 2015, en ligne : <https://www.academia.edu/21457596/Blocus_de_Leningrad_dans_le_cinéma_documentaire_russo-soviétique>, consulté le 10 juillet 2017.)

4. Ce qu'Hannah Arendt nomme « la désolation », « c'est ce qui peut se produire dans un monde où [...] seul demeure le pur effort du travail, autrement dit l'effort pour se maintenir en vie. [...] La domination totalitaire [...] se fonde sur la désolation, sur l'expérience d'absolue non-appartenance au monde, qui est l'une des expériences les plus radicales et les

plus désespérées de l'homme. » (Hannah ARENDT, *Les Origines du totalitarisme*, op. cit., p. 833-834).

5. Hannah ARENDT, « De l'humanité dans de sombres temps », dans *Vies politiques*, É. Adda et al. (trad.), Paris, Gallimard, 1974, p. 25.

6. D'après les archives consultées par Maria Golik, l'exécution des criminels nazis fait suite à l'un des nombreux procès instruits par la *Commission d'Enquête Extraordinaire d'État pour l'instruction des crimes des Allemands-nazis envahisseurs et leurs complices* (créée en novembre 1942). La presse de Leningrad en rend compte ainsi : « Leningrad, 5 janvier (TASS). Aujourd'hui à 11 heures du matin à Leningrad sur la place devant le cinéma "Gigant", les Allemands-fascistes et malfaiteurs Remlinger, Strufing, Bem, Engel, Zonofeld, Jianino, Skotki, Gerer sont condamnés par le Tribunal militaire pour fusillades de masse, cruauté envers les citoyens, incendies de villages et réduction des citoyens soviétiques à l'esclavage allemand, à la peine de mort par pendaison. De nombreux travailleurs étaient présents sur la place, ont entendu la sentence et vu l'exécution avec l'accord

Dans les champs-contrechamp qui rythment l'« attraction », on retrouve les cadrages en plongée sur la foule qui venaient clore la parenthèse du soulèvement de la population de Leningrad, à la fin de *L'Événement*. La foule qui acclame la mise à mort est-elle libérée ? Ou, au contraire, cette masse compacte, vouée au rôle de spectatrice des spectacles du pouvoir, est-elle l'autre versant de la désolation, produite par l'expérience de la déshumanisation concentrationnaire ? Le film ne tranche pas, la question reste donc en suspens¹. Il me semble, toutefois, que les derniers plans de l'épilogue, en provoquant un brutal télescopage temporel, nous amènent à « découvrir dans l'analyse du petit moment singulier le cristal de l'événement total² ».

Hormis le fait que le cinéaste a découvert à l'occasion de ses recherches pour *Blocus*, dans les archives du studio *Lendocfilm*, les prises de vues qu'il montera, neuf ans plus tard, dans *L'Événement*, aucun lien ne semble véritablement relier les deux « films de montage » de Loznitsa. Rien, si ce n'est l'expérience que fait le cinéaste durant l'hiver 2013-2014. Renouant avec sa pratique antérieure du cinéma direct, il tourne au jour le jour avec son équipe, et durant toute la durée de l'occupation du Maïdan à Kiev, le soulèvement de la population ukrainienne contre le gouvernement de Yanoukovitch. C'est là, probablement, que la question posée et restée en suspens dans *Blocus* va trouver une réponse. En effet, ni dans les images collectées par les opérateurs durant le siège de Leningrad, ni dans celles du procès et de la pendaison-spectacle offerte à la population n'apparaît la trace de cette puissance proprement politique du peuple – l'irruption soudaine des « sans-part », mus par la volonté de se rendre enfin visibles – que recueille,

de tous. » Traduit et cité par M. Golik, *op. cit.*

1. Les propos de Loznitsa, rapportés par la journaliste Anna Malpas, dans *The Moscow Times* (17/03/2006), font état de la même interrogation : « “Only 60 years ago, we gathered on the street and watched other people being hanged”, he commented. “On the one hand, you can understand people, since they lived through something that – I don't know – reconciled them to such a fact.” On the other hand, though, the scene “is impossible to understand” for people today, he added. » En ligne : <http://icarusfilms.com/press/pdfs/bloc_pk.pdf>, consulté le 10 juillet 2017.

2. Walter BENJAMIN, *Paris, Capitale du XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 477.



Blocus, 2006

neuf ans plus tard, *L'Événement*. Mon hypothèse est que les images du soulèvement de la population de Leningrad en 1991 sont devenues lisibles pour le cinéaste depuis le présent ukrainien, sur la place du Maïdan, devenue véritablement une *scène politique* tant s'y manifeste le désir des insurgés de *se montrer* et de *se voir* parmi les autres.

Certes, comme le soulèvement de 1991 – qui s'est soldé par l'avènement de Boris Eltsine, puis de Vladimir Poutine –, le mouvement de rébellion ukrainien peut apparaître comme un échec : deux ans après, la guerre continue dans l'Est de l'Ukraine. Toutefois, si le cinéma dispose, selon Jacques Rancière, d'une puissance singulière « d'historialité et d'historicisation³ », c'est qu'il permet d'écrire l'histoire autrement. Il a, en effet, le pouvoir de conserver la trace fugitive de ces

3. Jacques RANCIÈRE, « L'historicité du cinéma », dans A. DE BAECQUE et C. DELAGE (dir.), *De l'histoire au cinéma*, Bruxelles, Complexe, 1998, p. 60.

moments où, comme l'écrit Michel Foucault, nous pouvons apercevoir « un peu *au-dessous* de l'histoire, ce qui la rompt et l'agite ». C'est dans ces moments de soulèvement, ajoute-t-il, « que la subjectivité (pas celle des grands hommes, mais celle de n'importe qui) s'introduit dans l'histoire et lui donne son souffle. » Il suffit qu'existent ces voix confuses, « pour qu'il y ait un sens à les écouter et à chercher ce qu'elles veulent dire. [...] Tous les désenchantements de l'histoire n'y feront rien : c'est parce qu'il y a de telles voix que le temps des hommes n'a pas la forme de l'évolution, mais celle de l'"histoire", justement¹. »



L'Événement, 2015

Sylvie ROLLET



Maïdan, 2014

1. Michel FOUCAULT, « Inutile de se soulever ? », *Le Monde* 11-12 mai 1979, dans *Dits et écrits*, t. 2, 1976-1988, Paris, Gallimard, 2001, p. 793-794.