

Sergueï Krikaliiov, dans *Out of the Present*, filmé à la toute fin de la guerre froide. PHOTO DR

«Out of the Present», vers la fiction et au-delà

Le documentaire culte du Roumain Andrei Ujica, qui ressort en version restaurée, oppose le quotidien d'un Russe dans la station Mir en 1991, à la disparition, sur Terre, de l'URSS.

Andrei Ujica, dans un entretien de 2012 à la revue *Critikat*, explique en substance que si les réalisateurs de films de fiction sont toujours à la recherche de l'«authenticité», lui-même en tant que documentariste travaillant surtout à partir d'images existantes et de documents enregistrés par d'autres a tendance à y creuser l'écart de la fiction. La fiction tend au document, le document va vers la fiction, et le croisement est la loi des genres, que le cinéaste roumain, révélé en France par son stupéfiant *l'Autobiographie de Nicolae Ceausescu*, montage-fleuve d'images d'archives du dictateur roumain, formule à notre usage en toute clarté. Son *Out of the Present* (1996), qui revient aujourd'hui restauré poursuivre sa vie de film culte, en est moins un exemple qu'un manifeste. Ce n'est pas qu'il injecte du faux ou du joué dans son récit plus vrai que nature, ni que, selon l'autre loi d'airain des genres, la réalité dépasse simplement la fiction : c'est encore autre chose, une tonalité que le film produit, une pente ou un biais qu'il emprunte – quelque chose de penché, de livré à l'apesanteur, et qui vaut,

n'en déplaie à son titre, comme un aigu diagnostic du présent.

Out of the Present est passionnant, son sujet le veut : en 1991, un équipage d'astronautes soviétiques rejoint la station Mir pour prendre la suite de l'équipe britannique qui le précédait sur place. Sous la direction d'Ujica, ils emportent avec eux des caméras et de la pellicule 16 mm. A cause d'un problème de relève, le cosmonaute Sergueï Krikaliiov passe onze mois dans l'espace, au cours desquels il est filmé dans sa vie quotidienne par l'équipage de la Station internationale : à son retour sur Terre, l'URSS a disparu, Eltsine a remplacé Gorbatchev à la tête d'une «Russie» nouvelle et réduite. Quand une journaliste de la télévision russe, peu avant son départ de la station, lui demande par téléphone si tous ces changements historiques le bouleversent, Krikaliiov lui répond que ce qui l'étonne le plus, c'est d'observer le passage éclair du jour à la nuit et le changement rapide des saisons depuis son hublot extraplanétaire. Voilà pour le sublime.

Grâce du vide. Et la fiction ? La fiction, c'est l'espace, l'absence de gravité qui redonne ses droits à la rotondité générale des choses, à leur manque de poids devant la grandeur inimaginable d'une nature hors sol. C'est la Terre entière plutôt que la terre foulée par les jambes et par les tanks, sur les images amateurs de la déroute d'un régime montées en contrepoint à cette aventure. C'est la grâce du vide, plutôt que ce plancher lointain où l'actualité se change sans cesse en histoire. Le hublot de Krikaliiov est bien un point de vue total (le globe d'un

seul coup d'œil, le monde entier défilant en une heure et demie, temps d'un tour en orbite que la durée du film imite) mais cette totalité est une indifférence absolue, une contemplation infinie, une vue de haut qui n'est pas une prise de hauteur mais un isolement.

Pure capsule de temps. Dans une séquence qui oscille entre l'érotique et l'ironique, Krikaliiov fait de la gym au ralenti dans son vaisseau baigné de techno 90s. Cette musique électronique bien de son époque, tirant vers la trance, au tempo de laquelle Ujica fait pulser les images revenues d'un point de vue impossible (et pourtant frappé du sceau de l'authenticité documentaire) nous dit qu'en 1996, le monde est une discothèque au carrefour de la fin de l'histoire, que le monde lui-même, transgressant la loi des genres, devient une fiction dès l'instant où on peut le contempler sur une seule image – au temps de la «réunification» et de la «globalisation». Citant *2001* de Kubrick et *Solaris* de Tarkovski, pas seulement en forme d'hommage mais en forme de congé donné à toute science-fiction et à toute grande épopée moderne, *Out of the Present*, menant à la fois le combat du postmodernisme et celui de sa critique, apparaît comme une pure capsule de temps lancée au visage de l'humanité – qui croit voir son reflet dans le miroir quand elle regarde la sphère impassible qui lui tient lieu de monde. Cette illusion avait un avenir.

LUC CHESSEL

OUT OF THE PRESENT
documentaire d'ANDREI UJICA, 1h36.

Les Inrock

Out of the Present

d'Andrei Ujica

[All., Fr., Rus., 1995, 1 h 32]

Réédition d'un film d'archives étonnant sur un cosmonaute parti d'URSS et revenu en Russie.

Andrei Ujica est un cinéaste d'un genre très particulier qui fait ses films à partir d'images d'autrui recomposées par le montage et la distance du temps. Après son *Autobiographie de Nicolae Ceausescu*, on [re]découvre *Out of the Present* (le film avait connu une sortie confidentielle en 1997), fait à partir d'images tournées dans la station spatiale Mir. En 1991, un des cosmonautes était parti dans l'espace depuis l'URSS puis était revenu dix mois après en... Russie, le régime soviétique s'étant écroulé entre-temps. Dans l'espace, on est hors du temps historique terrestre, mais cette relativité einsteinienne n'est qu'un des aspects de ce film rêveur et décoiffant. La qualité des images est remarquable, beaucoup plus nette que le flou habituel de l'espace, ce qui concourt à la tonalité poétique, ludique et planante de ce film. A des milliers de kilomètres d'altitude, on travaille certes, mais on s'amuse aussi beaucoup avec les lois de l'apesanteur, on sort pour une réparation, on s'arrime à une fusée-navette qui amène les nouveaux et ramène ceux qui ont terminé... Bref, *Out of the Present*, c'est un peu *On a marché sur la Lune*, un peu *2001...* mais en vrai. Là où Ujica rejoint Kubrick, c'est quand il accompagne ces images de musiques pop, rock ou électroniques, composant un objet filmique unique à la croisée du docu et du space-opera qui redonne tout son sens à l'expression s'envoyer en l'air. **Serge Kaganski**

Le Monde

« Out of the Present » : le vertige d'un cosmonaute pris dans la révolution de la terre

Le documentaire, qui ressort en salle, raconte la chute de l'URSS vue de l'espace.

Out of the present raconte l'histoire incroyable, mais pourtant bien réelle, du cosmonaute Sergeï Krikalev, parti de l'Union soviétique en mai 1991 pour rejoindre la station Mir, et revenu au terme d'une mission de dix mois, en mars 1992, dans un pays qui s'appelle désormais la Russie. Une idée, un régime, un bloc, un monde se sont écroulés sous ses pieds, alors qu'il flottait en orbite à quelques centaines de kilomètres au-dessus de la Terre.

Bien qu'un tel récit éveille d'office un imaginaire de fiction, le film d'Andrei Ujica, qui ressort en version restaurée, se présente sous la forme encore plus vertigineuse d'un montage d'archives, issu d'un fonds de 280 heures d'images tournées par l'équipage de ***Out of the Present (1995)*** raconte la mission spatiale Ozon. Ujica, intellectuel d'origine roumaine, installé en Allemagne depuis 1981, s'est illustré à plusieurs reprises dans ce type minutieux et patient de tissage cinématographique. *Out of the Present* s'inscrit ainsi, entre *Vidéogrammes d'une révolution* (1992), coréalisé avec Harun Farocki, et *L'Autobiographie de Nicolae Ceausescu* (2010), au centre d'une trilogie qui s'attache à fonder un nouveau point de vue sur l'histoire contemporaine à partir des images officielles que celle-ci produit.

Posant un regard radicalement décentré sur la chute du régime communiste, le film s'avère passionnant à plus d'un titre. Tout d'abord par la narration formidable qu'Ujica parvient à creuser au cœur des archives, comme une succession de départs et d'arrivées, d'accostages et de désamarrages, autour d'un groupe humain sans cesse chamboulé par la planification politique d'en bas. Ensuite, par ces plages d'irréalité qu'occasionne la présence humaine dans l'espace : situations

d'apesanteur, danse des globes planétaires, illuminations et irisations solaires, vide intersidéral. Enfin, et surtout, par ce rapport d'échelles incommensurable entre la position des hommes en orbite, et ce monde d'en bas, agité des spasmes imperceptibles qu'on appelle « bouleversements » de l'histoire. Entre une révolution autour de la Terre et une révolution sur terre, quelle commune mesure ?

Andrej Ujica ne fait peut-être rien d'autre ici que vérifier par le montage la théorie d'Einstein à l'aune de l'expérience humaine : sur Terre ou dans l'espace, le temps historique ne se déroule pas de la même façon. Eprouver ainsi le vertige qui s'ouvre au-devant de Sergeï Krikalev est certainement l'une des expériences cinématographiques les plus sidérantes qui soient.

Mathieu Macheret

Télérama¹

“Out of The Present”, une odysée de l'espace de retour sur Terre

Dix mois en apesanteur à bord de la station spatiale Mir alors que, dix mille kilomètres plus bas, l'Union soviétique s'écroule... Le superbe documentaire d'Andrei Ujica revient en salles plus de vingt ans après sa sortie.

Difficile de se sevrer des images qu'envoyait chaque jour Thomas Pesquet depuis l'espace... La reprise en salles du superbe ***Out of The Present*** (1995), permet de combler le manque.

Quatre-vingt douze minutes : c'est le temps qu'il faut à la station Mir pour faire le tour complet de la Terre. C'est aussi, peu ou prou, la durée du film de montage d'Andrei Ujica, conçu à partir des images enregistrées à bord de la station orbitale soviétique puis russe pendant le séjour du cosmonaute Sergueï Krikalev. En mai 1991, l'officier de l'armée Rouge avait décollé de Baïkonour pour un long séjour dans les étoiles. Sa mission était prévue pour cinq mois, elle s'éternisa jusqu'en mars 1992... Parti d'URSS, Krikalev est revenu dix mois en plus tard en Russie. Boris Eltsine avait remplacé Mikhaïl Gorbatchev à la tête du pays. Et sa ville natale, Leningrad, était redevenue Saint-Petersbourg...

Des plans majestueux

Out of the Present est un témoignage étonnant sur la vie à des centaines de kilomètres au-dessus de la Terre. Non sans humour. Les séances d'exercice physique dans l'étroit habitacle ou la séance de coiffure sont très drôles. Et quand les boissons se transforment en boules sous l'effet de l'apesanteur, comme le whisky du capitaine Haddock, on se croirait dans une adaptation en chair et en os d'*On a marché sur la lune*.

Mais le film passionne surtout par le hiatus qu'il orchestre entre l'actualité mouvementée ici-bas (les archives télévisées des chars dans Moscou lors du coup d'Etat avorté d'août 1991), et les images sereines, apaisantes, comme « hors du présent », de notre vieille planète vue du ciel. Aux vidéos « amateurs » des cosmonautes eux-mêmes, Ujica a ajouté en prologue et en épilogue les plans majestueux filmés dans l'espace par une caméra 35 mm. Quand un journaliste demande à Krikalev ce qu'il pense de « tous ces changements politiques », le cosmonaute reste pensif, avant de répondre que le plus impressionnant, là-haut, est de voir les saisons défiler en accéléré devant son hublot. Un émerveillement partagé devant ces images des fleuves brillants de lumière, ces continents qui changent de couleur sous le mouvement des nuages.

En clin d'œil à *2001, l'odyssée de l'espace*, de Kubrick, le documentariste plaque les notes de valse du Beau Danube Bleu sur les vues de la station Mir tournant au-dessus de la Terre. Mais quand un cosmonaute explique que « l'odeur de la terre » est ce qui permet à un cosmonaute de prendre conscience qu'il est de retour chez lui, on pense davantage à la nostalgie de *Solaris*, le film de science-fiction mystique réalisé par Tarkovski en réponse au « matérialisme » de Kubrick.

Entre les deux chefs-d'œuvre du cinéma spatial, Ujica semble d'ailleurs avoir choisi son camp : il utilise des extraits de la scène finale de *Solaris*; et c'est Vadim Yusov, le chef opérateur de Tarkovski, qui a supervisé les plans en 35 mm tournés dans l'espace.

Pour un résultat aussi planant qu'émouvant.

Samuel Douhaire

RÉTROSPECTIVE. Du 30 juin au 9 juillet, le festival de la Rochelle met en lumière l'œuvre du cinéaste roumain.

Le siècle d'Andrei Ujica

Andrei Ujica est devenu cinéaste à la faveur d'une rencontre et d'un exil. Lorsqu'il s'installe en Allemagne, en 1981, à 30 ans, ce natif de Timisoara est une figure intellectuelle de premier plan dans la Roumanie de Ceaucescu, où il a publié depuis les années 60-70 une série de textes—prose, poésie, essais—qui l'ont fait connaître. La rencontre, décisive, est celle du cinéaste et théoricien Harun Farocki, avec lequel il réalise son premier film dix ans plus tard, *Vidéogrammes d'une révolution* (1992). Le premier volet d'une trilogie occupant vingt années de sa vie, en parallèle à son travail d'enseignant (il dirige aujourd'hui le département de cinéma du Centre d'art et de technologie des médias de Karlsruhe), une trilogie qui à la fois documente la fin de l'ère communiste et propose une réflexion sur l'image, sous ses différentes formes, comme agent de l'Histoire.

Vidéogrammes d'une révolution retrace la révolution roumaine qui s'est soldée par l'exécution de Nicolae Ceaucescu. Au-delà de la chronique des événements, le film est une méditation sur la manière dont les images ont modelé, façonné, orienté le cours de la révolution. En confrontant différents régimes d'images—documents officiels tournés par le régime, images des télévisions étrangères, images amateurs et anonymes...—, le film démontre brillamment comment la manipulation des images par un camp ou un autre détermine la lutte pour le pouvoir. Ujica élabore une théorie de l'archive et de ce qu'il définit comme « la visualité de l'Histoire ». « Cinéma synthétique » est le nom qu'il donne à ce travail sur les images préexistantes dont il parvient, grâce à un méticuleux travail de montage, à déconstruire le message explicite pour faire apparaître le sous-texte idéologique.

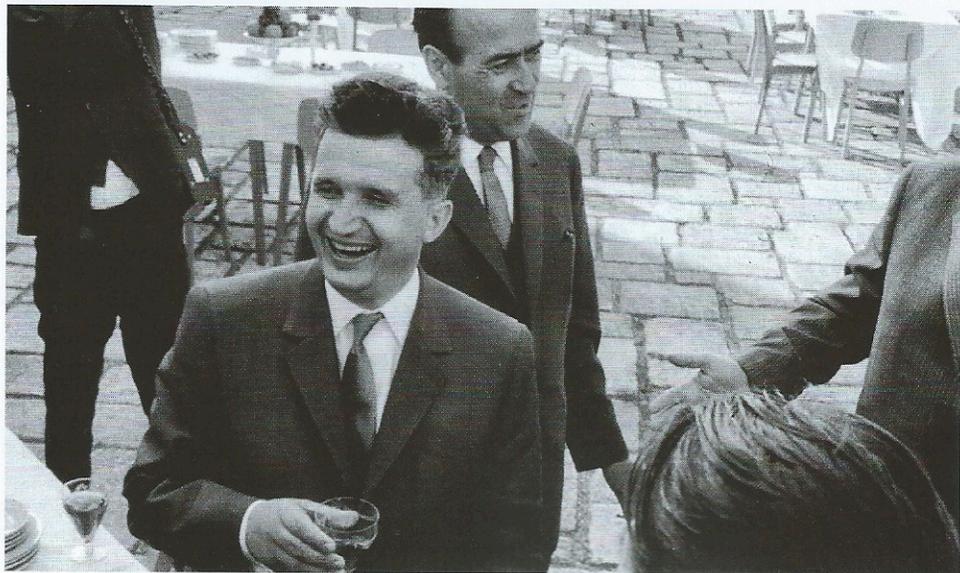
Ce « laboratoire des images » est enrichi en 1995 par un film extraordinaire : *Out of the Present* (qui ressort en salles le 12 juillet). Cette fois, c'est la chronique des événements qui ont secoué l'Union Soviétique en 1991, l'année de sa disparition. Mais ces événements sont vus de loin, depuis l'espace, tels qu'ils ont été perçus par les cosmonautes russes de la station spatiale Soyuz TM-12—les 92 minutes que dure le film correspondent à la période de révolution de la station autour de la terre. Les images de l'activité quotidienne des cosmonautes—entretien de la station, travail scientifique, repas, loisirs...—sont entrecoupées par celles qui enregistrent ce qui se passe sur Terre. Conséquence de la forte instabilité de l'URSS, Sergueï Krikalev, l'un des cosmonautes envoyé en mission sous bannière soviétique, voit son retour sur terre retardé de six mois et lorsqu'il retrouve enfin le plancher des vaches, ce n'est plus Leningrad qui l'accueille en héros, mais Saint-Petersbourg : tandis qu'il accomplissait des milliers de révolutions autour du globe, un monde s'est effondré. *Out of the Present* est aussi un hommage à 2001 et *Solaris*, dont le chef opérateur, Vadim Lousov, a collaboré avec Ujica sur le projet. Il s'agit d'une méditation sur la vanité, un regard cosmique sur la comédie humaine porté sans

cynisme, mais empreint de mélancolie.

En 2010, Andrei Ujica clôt sa trilogie avec un vaste portrait (trois heures) de Nicolae Ceaucescu. *Autobiographie de Nicolae Ceaucescu* fut le premier film d'archives à figurer en sélection officielle au Festival de Cannes, comme une marque de reconnaissance envers l'apport du cinéaste dans la pratique documentaire. Ce film, c'est le dictateur raconté par lui-même, sans commentaire, par une composition d'images tournées par des chaînes télévisions, nationales ou étrangères—cérémonies officielles, rencontres avec des dirigeants étrangers, spectacles de masse, visites locales... Ujica y adjoint ce qu'il appelle les « home-movies d'État », ces images montrant Ceaucescu dans sa vie privée, en vacances, à la plage ou à la montagne, jouant (maladroitement) au volley-ball ou caressant des animaux de compagnie, films contrôlés par l'appareil de propagande et destinés à le présenter comme homme simple et proche du peuple. Le pari consiste à laisser ces images s'incriminer elles-mêmes jusqu'à devenir l'objet de leur propre autocritique. L'accumulation à outrance de ces films et les rapports subtils que le montage noue entre eux révèlent le grotesque du dictateur, prisonnier de sa folie des grandeurs.

Après ces trois œuvres consacrées à la fin du communisme, Ujica prépare actuellement une nouvelle trilogie dédiée cette fois à la culture de masse. Le premier volet, qui sortira l'an prochain, est le récit par des reportages et des home movies, de la visite des Beatles à New York en août 1965, pour un concert aussi bref que déliquant au Shea Stadium, tandis qu'à l'autre bout du pays les émeutes de Watts embrasent Los Angeles. Une manière pour Ujica d'approfondir sa réflexion sur les grandes transformations politiques, sociales et culturelles du 20^e siècle, tout en élargissant les frontières du documentaire et du film d'archives.

Ariel Schweitzer



Autobiographie de Nicolae Ceausescu d'Andrei Ujica (2010).

Les autres films

■ **<<OUT OF THE PRESENT>>**, film d'archives d'Andrei Ujica. 1h 32



LES FILMS DU CAMELIA

La mission du dernier cosmonaute soviétique, parti d'URSS en 1991, revenu dans la Russie nouvelle en 1992. Quand l'exploration de l'espace et le temps de l'histoire se superposent. Original. M.-N. T.

■ **L'avis du Figaro** : ●●●○

■ **<<HIRUNE HIME : RÊVES ÉVEILLÉS>>**, film d'animation de Kenji Kamiyama. 1h 50



EUROZOOM

Morikawa vit avec son père, constructeur automobile à Okayama. L'enfant rêve que de gentils personnages en affrontent de méchants. Kenji Kamiyama oppose l'univers du conte et celui du monde moderne à la pointe de la technologie. Un film d'anticipation et d'aventures avec des protagonistes sans surprise. Dès 10 ans. N. S.

■ **L'avis du Figaro** : ●●○○

■ **<<OZZY, LA GRANDE ÉVASION>>**, film d'animation d'Alberto Rodriguez. 1h 31

Ozzy, un beagle froussard, se retrouve enfermé dans une prison pour chiens. Il devra faire preuve de courage pour s'en échapper. À voir en famille.

CLAIRE CONRUYT

■ **L'avis du Figaro** : ●●○○



DES IMAGES, DES RÉGIMES, DES RÉGIMES D'IMAGES, par [Arnaud Hée](#)

Andrei Ujică

« Depuis son invention, une destination première du film semblait être de rendre visible l'histoire. Il pourrait représenter le passé et mettre en scène le présent. Nous avons vu Napoléon à cheval et Lénine dans le train. Le film était possible parce qu'il y avait l'histoire. Sans s'en apercevoir, comme en se déplaçant sur l'anneau de Moebius, on a changé de côté. Nous regardons et sommes obligés de penser. Si le film est possible, alors l'histoire est également possible. » Ces mots sont articulés avec calme par une voix-off à la fin de [Videogramme einer Revolution](#) (1992, co-réalisé avec Harun Farocki), alors qu'on se prépare à assister à la mise en scène télévisée de la capture, du procès et de l'exécution des époux Ceaușescu. [Videogramme einer Revolution](#), [Out of the Present](#) (1995) et [L'Autobiographie de Nicolas Ceaușescu](#) (2010, sortie en salle le 13 avril) : une trilogie vertigineuse au sein de laquelle la circulation s'avère des plus intenses. Faire de l'image une forme qui pense, et à penser : c'est ce à quoi invitent Andrei Ujică et ces trois films.

Images déjà là

Avec beaucoup de précaution, il peut être intéressant de partir de l'intuition de Rossellini, qui, en 1944-45, comprend que les images lui tendent les bras [1]. Bien entendu, dans son cas, elles restent à faire. Il s'exécute en allant au-devant d'elles, réunissant quelques bobines hétérogènes de pellicules, sortant la caméra des studios (qui n'existaient plus) pour lui faire éprouver l'expérience de la ruine et de la crise du réel. Le geste d'Andrei Ujică ne consiste pas à descendre dans l'arène – comme le cinéaste italien avec *Rome ville ouverte*, *Païsa* et *Allemagne année zéro* –, ou d'une toute autre manière : en collectant des images existantes, des images déjà là. Notamment celles d'une autre grande rupture du XXe siècle, ces années 1989-1992, qui voient précisément s'effondrer l'infrastructure géopolitique née de la Deuxième guerre mondiale ([Videogramme einer Revolution](#) et [Out of the Present](#), alors que la trajectoire de [L'Autobiographie de Nicolas Ceaușescu](#) y conduit). En guise de sous-texte : il y a beaucoup d'images de ces événements, mais pas assez de regards et de pensées sur celles-ci. Variante : il n'y a pas de mauvaises images, juste de mauvais regards.

Pas assez de temps non plus. Ces trois films décrivant chacun à leur façon la fin d'un monde s'agencent comme des retours sur images propices à une pensée que le flux quotidien – d'aujourd'hui mais aussi d'hier – ne permet pas. Ainsi Ujică représente un cinéaste pour le moins singulier, sans caméra mais avec visionneuse et table de montage. Utilisateurs d'images réalisées par d'autres, ce qui revient pour lui à énoncer des images sans en avoir été l'énonciateur originel : non un œil derrière l'objectif de l'appareil, mais un regard postérieur entraînant une reformulation. Tentons la qualification de « remise » en scène, une façon aussi de remettre en jeu ces images, de

les replacer devant les regards. Il ne s'agit pas de jouer avec les mots, mais rarement le fait de *monter* et de *montrer* des images aura été aussi lié. L'objectif ne consiste pas à démontrer avec ces images – c'était souvent leur but originel –, les impressionnantes opérations de montage qui président à cette trilogie sont surtout à considérer comme un mouvement de démontage/montage et de déconstruction/(re)construction de deux flux entremêlés : images et histoire.

Ainsi *Videogramme einer Revolution* constitue un montage réalisé (avec Harun Farocki) à partir d'un matériau de 125 heures de séquences tournées entre les 21 et 25 décembre 1989 (sauf les deux premières séquences, antérieures à ces dates), les quelques jours scellant le sort de Nicolae Ceaușescu. Deux régimes sont présents : images télévisuelles et captations vidéo amateurs. *Out of the Present* contient principalement les images tournées entre mai 1991 et mars 1992 par les cosmonautes (280 heures de rushes) – notamment Krikalev – d'une mission spatiale dans la station MIR, ainsi que celles réalisées en 35mm (semble-t-il la première fois qu'une telle caméra était envoyée dans l'espace). Aussi la représentation des événements sur Terre émane de caméramans amateurs, sur un mode assez proche de *Videogramme einer Revolution*. On note enfin la présence – cruciale – d'un plan de *Solaris* d'Andreï Tarkovski. Quant à *L'Autobiographie de Nicolae Ceaușescu*, le matériau s'avère encore plus gigantesque puisque le Conducator était filmé en moyenne une heure par jour, aboutissant au total à une archive d'environ 10~000 heures. Le corpus issu de l'Archive nationale du cinéma et l'Archive de la télévision nationale met à disposition 1000 heures, à partir desquelles ce montage de trois heures a été réalisé.

Cette façon de procéder renvoie évidemment à des jalons de l'histoire du cinéma de montage d'archives, au sommet duquel trône sans conteste *Le fond de l'air est rouge* (1977-1993-1998) de Chris Marker – on peut citer, plus récent et moins fameux, *Revue* (2008) de Sergueï Loznitsa. Avec toutes les évidentes différences, la complexité markerienne de l'énonciation et du commentaire – Chris Marker lui-même ? Un narrateur ? Un personnage ? – se retrouve en partie dans *Videogramme eine Revolution*, dont on ne sait si cette voix-off s'avère celle des co-réalisateurs ou bien d'une autre instance d'accompagnement du flux des images. Parfois très présente, elle s'absente, laissant le spectateur face à la confusion des images. La forme de prise en charge diffère dans *Out of the Present* et *L'Autobiographie de Nicolae Ceaușescu*. Dans le premier, le narrateur apparaît très clairement, il s'agit du cosmonaute Krikalev, qui prend en charge son propre récit, par sa présence à l'image, par les ponctuations régulières de sa voix-off rétrospective et du fait qu'il se trouve lui-même l'auteur et l'objet de nombreuses images (derrière la caméra ou selon un procédé d'auto-filmage). Pour le second, ni commentaire ni voix-off, on peut considérer qu'il s'agit d'une narration par l'image, d'une écriture du mouvement de celle-ci, définition première, rappelons le, du cinématographe. Il faut toutefois insister sur le fait qu'il s'agit d'images du pouvoir, très clairement énoncées par lui, secondées par une deuxième instance, celle se trouvant le plus souvent à l'image : Nicolae Ceaușescu, metteur en scène permanent de lui-même. D'où ce formidable titre : non le portrait, non l'histoire ou la biographie, mais une autobiographie, faisant se confondre vie publique et intimité.

Bien évidemment, derrière ces images *déjà là*, demeure l'énonciation, celle du «monteur-montreur» Ujică lui-même, avec Farocki pour *Videogramme einer Revolution*.

Roumain, né à Timisoara, installé en Allemagne depuis 1981, il est tentant d'imaginer combien ce geste cinématographique contient une dimension de réappropriation et une volonté de compréhension d'un destin individuel mêlé aux soubresauts de l'histoire collective. Le geste s'avère presque revendicatif, un droit sur les images et un regard sur elles, afin de percer des formes d'opacité tenaces, où les données historiques sont indissociables de leurs représentations par l'image. On peut aussi tout à fait imaginer que le cinéaste se soit senti en empathie avec la position de Krikalev, le cosmonaute russo-soviétique se trouvant dans un ailleurs – en l'occurrence rien moins que dans l'espace – alors que son pays connaît la grande bascule. Formidable scénario du réel : parti d'URSS, il revient en Russie. En décembre 1989, Andrei Ujică a sans doute vu la Roumanie s'embraser, mais de l'extérieur, à distance, notamment par la médiation télévisuelle. Ces trois films peuvent être considérés comme une manière d'éprouver par l'image un vent de l'histoire vécu à distance (même si celui de l'Allemagne a pu souffler sur lui en 1989-1990). Ceci selon un temps relativement long – le règne de Ceaușescu – ou plus court – appelons ça des événements, avec toute la complexité du terme -, le renversement du dictateur roumain et l'implosion de l'URSS.

Valeur du cadre dans [Videogramme einer Revolution](#) et [L'Autobiographie de Nicolae Ceaușescu](#)

Le pouvoir a la caméra et l'image (ci-dessus), cette donnée structure largement ces deux films. Si le pouvoir perd donc ses deux associés, c'en est fini de lui. *L'Autobiographie de Nicolas Ceaușescu* s'ouvre et se ferme par deux parenthèses où caméra et image n'appartiennent plus au dictateur, ce sont les scènes stupéfiantes de son procès expéditif. Ici, il est mis en scène (ci-dessous).

Entre ces deux bornes, durant environ 2h50, on le voit se mettre en scène. On peut ainsi considérer le film comme un ample flash-back introspectif, avec, pour Ceaușescu, cette nostalgie d'une époque révolue, celle où il fut propriétaire de l'image, lorsqu'il était son propre metteur en scène. 1965 : un peuple défile pour honorer la disparition de Gheorghe Gheorghiu-Dej. Une foule et non des individus, encore moins un individu. On cherche encore le rôle-titre. Le voici : avec d'autres, il porte le cercueil du défunt. Partageant, dans un premier temps, l'image avec d'autres caciques du Parti, il s'individualise rapidement. La prise du pouvoir est aussi celle d'un cadre qu'il ne lâchera plus, si ce n'est pour se voir offrir son peuple en contrechamp. À la fin du règne, le contrechamp humain n'est plus aussi dense, on perçoit surtout de béantes façades, une monstrueuse architecture en travaux, des rues fatiguées parcourues par quelques silhouettes spectrales. À une reprise, il se fond dans la foule, rare moment de « partage » du cadre. Il accorde aussi ce rare privilège du cadre aux chefs d'État qu'il reçoit ou visite. Pour le reste, dans une opération de montage interne à l'image, lorsqu'il cohabite avec d'autres, ces derniers sont de simples figurants.

Entre temps, on aura cherché et trouvé le premier rôle féminin, avec lequel il accepte également de mutualiser le cadre. Elena Ceaușescu met du temps à y entrer, mais s'impose bientôt : constitution du fameux couple dictatorial.

Dans *Videogramme einer Revolution*, les images se font plus nombreuses et appartiennent à différents régimes visuels. On peut considérer que le cadre se « démocratise ». Pensons notamment à ce poète exalté, entouré d'une foule hirsute et

anonyme, qui révèle la révolution à la télévision, comme une sorte d'annonciation au sens religieux (photogramme ci-dessous). On retrouve à terme un dispositif d'État, proche de celui qui précédait la chute de Ceaușescu. Ne pouvant se satisfaire de cette dissémination, l'image et la caméra se mettent à la recherche d'un pouvoir, d'un (nouveau) maître. Ceci prend particulièrement effet dans cette sorte de duel au sommet entre Ion Iliescu et Dumitru Mazilu qui entrent dans le cadre (un fléchage initial permet de les identifier) et tentent de le prendre. Ceci est rendu avec un montage alterné façon thriller politique, appel d'air fictionnel. Pour résumer, le film trace ainsi en trois temps la trajectoire suivante en terme de régimes d'images : 1) dispositif ordonnancé selon la règle dictatoriale – 2) désordre révolutionnaire, démultiplication et désordre des images – 3) aseptisation progressive et retour au dispositif de départ [2].

Être dans le cadre ou pas, telle est donc la question. Et ce que le filmeur choisi d'y mettre. Dans *Videogramme einer Revolution*, Ceaușescu perd le cadre, la « caméra change de camp » annonce la voix-off, « par curiosité plus que par choix » précise-t-elle. L'opérateur chargé de le suivre quotidiennement s'en détourne pour chercher la cause de l'agitation qui vient d'interrompre le discours du « Génie des Carpates ». Autre exemple, non mentionné par le commentaire : celui d'un vidéaste amateur qui filme dans son appartement. Dans un premier temps fixé sur le poste de télévision retransmettant le discours, il procède de la même manière : le filmeur panote sur sa droite, se lève afin de se rendre à la fenêtre du logement pour capter ce qui se déroule dans la rue. Quitter la représentation, rejoindre l'événement. Perte de l'image, perte du pouvoir : les dés sont jetés.

Autre dynamique liée à la valeur du cadre : la distance entre la caméra et « l'événement ». D'abord lointaine car « en danger » (séquence commentée à Timisoara), on filme d'abord sans être vu, d'une fenêtre, d'un toit, d'un balcon. Elle finit par descendre, par épouser l'événement, le cadrant au plus près. D'abord bicéphale, la révolution réunit bientôt le lieu-pouvoir (le Comité central) et le pouvoir-image (la télévision). Scène stupéfiante lorsque le car-régie arrive triomphalement sur la place du Comité central et qu'un haut-parleur crache : « laissez passer la télévision ». Une haie d'honneur se forme. Peu après, le Premier ministre doit annoncer une seconde fois la démission de son gouvernement à la tribune, la première prise n'ayant pas été captée en raison d'un problème technique : l'événement n'est donc pas advenu. Autant de cas exemplaires de la distinction entre « *Le film était possible parce qu'il y avait l'histoire* » et « *Si le film est possible, alors l'histoire est également possible.* »

Histoire-images : les voir, les regarder, en douter

Chacun à leur façon, ces trois films interrogent le cours de l'histoire. Notamment l'articulation entre trois temps qui parcourent l'ensemble : temps du réel, celui de l'histoire et temps de l'image. Trois temps liés, mais non synchronisés. Son titre le formule, *Out of the Present* se déroule dans un autre temps, celui de l'espace, un endroit où la station MIR accomplit un tour – une révolution – complet de la Terre en 92 minutes (précisément la durée du film). Krikalev et ceux qui se succèdent dans la station à ses côtés durant ces dix mois d'expédition se trouvent dans cette singulière béance. Avec un dispositif prémédité pour l'image (embarquement de caméras vidéo et celle 35mm), le spationaute vit et voit l'histoire du point de vue de l'omniscience divine. Point de vue trop large, trop lointain, les hommes s'avèrent trop petits pour que le cosmonaute puisse observer leurs soubresauts. D'où ces formes abstraites, comme celles du dessin

d'un littoral prenant la forme d'un étrange visage, ou la poésie de ce cratère neigeux, dont un puissant zoom s'approche, sans évidemment l'atteindre.

Pendant que Krikalev expérimente le temps *là-haut*, on fait *en bas* l'expérience d'une histoire dont des images vidéo amateurs rendent compte. Une certaine hébétude préside à cette omniprésence de chars dans les rues de Moscou. Puis l'opacité nocturne de ces images neigeuses, ambiguës, teintées d'une inquiétante étrangeté. *Out of the Present* instaure ainsi une fascinante dichotomie entre espace et plancher des vaches, entre expérience poético-philosophique d'une donnée par définition abstraite – le temps – et confusion du moment où ce qui intervient dans le réel se concrétise en événement historique. Dans ce flottement singulier, la fiction se glisse, évidemment. Le temps d'un film, de son déroulement, de sa projection, le couple histoire/fiction n'existe-t-il pas davantage que celui constitué par histoire/réalité ? Ainsi, logiquement, des citations fictionnelles s'intègrent : valse de Strauss pour *2001, l'odyssée de l'espace* de Stanley Kubrick, mais aussi, et surtout, un plan issu de *Solaris* d'Andreï Tarkovski. La caméra part d'une maison isolée – celle du personnage principal du film, Kelvin, sur Terre – avant d'être aspirée par un mouvement ascendant. Se dessine alors l'étrange surface aqueuse de cette planète Solaris qui dispose du pouvoir de redonner forme aux désirs les plus enfouis de ceux qui entrent dans son orbite. Écho à l'URSS perdue de Krikalev, ou à la Russie qu'il finit par retrouver après dix mois en apesanteur ? De sa position omnisciente, le cosmonaute exilé aurait-il commandé aux destinées du monde ? Exilé à Turin, en préparation de *Nostalghia* (1983), Andreï Tarkovski inscrit dans son *Journal* la citation d'un certain Korsakov, parue en 1974 dans un *samizdat* : « *L'on ne peut vivre dans ce pays ; l'on ne peut faire son salut qu'ici...* » Odyssée historique et spatiale baignant dans une apesanteur historique, *Out of the Present* s'avère aussi un drame tourmenté par une âme bien russe, encore plus précisément tarkovskienne.

On l'a déjà mentionné, l'évocation visuelle de la tentative de coup d'État de l'été 1991 s'avère chargée d'une profonde opacité. D'en haut, du point de vue de Krikalev, l'image n'est que doute, l'histoire sur Terre imaginée, éventuellement désirée. Les images d'en bas, en tant que captation du réel, obéissent logiquement à une toute autre valeur, mais on a vu qu'il en est autrement. Voit-on mieux l'histoire ici-bas ? Ces trois films ont ceci de commun de formuler l'adage suivant : l'image, c'est le doute. Notamment parce qu'au terme de *Out of the Present*, lorsque Krikalov remet les pieds sur Terre, le régime politique a changé, mais le régime d'image reste le même. Contrairement à *Videogramme einer Revolution* où s'intercale un régime révolutionnaire, encadré par deux dispositifs autoritaires. Dans le commentaire redoutablement ambiguë, Ujicã et Farocki introduisent une autre forme d'incertitude, celle qui réside dans le couple unissant l'image et le *dit* sur elle, sa légende. À plusieurs reprises, on ne voit pas ce qui est formulé par le commentaire. Particulièrement lorsque la voix-off explique qu'un zoom permet d'identifier le couple Ceaușescu s'enfuyant en hélicoptère depuis le toit du bâtiment ; cela ne se vérifie absolument pas, le *dit* n'est pas *vu*. On ne perçoit qu'un amas visuel grossièrement pixellisé. Passablement retorse, cette séquence s'apparente à un appel au fait d'exercer son droit de regard – comme le fait Ujicã dans chacun des films – sur les images, à ne pas les croire, pas plus ce qu'une instance autoritaire peut formuler comme signifiants sur elles. À ce titre, un système d'écho se déploie avec le reportage mettant en scène la capture, la visite médicale, le procès et l'exécution des

Ceaușescu. Pas de son *in* sur ces plans, juste un commentaire *off* du journaliste en plateau : les mots existent, pas l'image, le textuel annihile le visuel.

Renoncement à la passivité, mise en activité du regard, c'est aussi ce à quoi convie *L'Autobiographie de Nicolas Ceaușescu*. Le pacte noué entre film et spectateur diffère toutefois de *Videogramme einer Revolution* où images et commentaires ne semblent vouloir – faussement – que du bien au spectateur. Contrairement à ce dernier, *L'Autobiographie de Nicolae Ceaușescu* donne accès au son *in* des images du procès : voix de l'accusation venant du hors champ et défense crâne du couple déchu. Pour le reste, le dernier film d'Ujică n'est composé que d'images de propagande, images du « mal ». Prévenu, le spectateur se met automatiquement en activité face à elle, avec le devoir de déceler les rouages de la manipulation.

L'ambiguïté se situe ailleurs, notamment dans l'expérience du temps, laquelle permet de nouer une intimité avec ce personnage d'extraction modeste, travailleur laborieux (et piètre orateur) semble-t-il dévoué à la cause de son pays. S'en tenant à l'absence de commentaire, la figure monstrueuse du mal qu'a fini par incarner Ceaușescu ne se trouve pas véritablement formulée, bien qu'elle soit contenue par l'image. Tout juste est-on interloqué par une scène de chasse à l'ours particulièrement cruelle ou placé face à la mégalomanie de ces ubuesques travaux. Dans le cadre de cette expérience temporelle (durée du film et partage d'une intimité avec le personnage), *L'Autobiographie de Nicolae Ceaușescu* émet, en filigrane, la question de l'identification du spectateur. Par exemple, l'hypothétique partage d'une fascination presque enfantine pour les ahurissantes parades dans ces rues ou ce stade coloré de Corée du Nord. Rester actif, ne pas baisser la garde face aux images, être non méfiant, mais vigilant. Concernant cette question de l'identification, *Videogramme einer Revolution* propose une troublante mise en abyme lorsque que des journalistes regardent un poste de télévision retransmettant le reportage du jugement expéditif à l'encontre du couple Ceaușescu.

Un applaudissement fuse, semble en entraîner quelques autres, hésitants et malaisés. Plus que face à un procédé d'identification, on se trouve alors devant un problème d'identification, en forme de dilemme. Applaudir de façon pavlovienne une exécution ou mettre fin à l'image pour tenter d'inaugurer une pensée ? C'est ce que semble faire l'un des membres de l'assistance après la séquence, en coupant le contact. Être libre devant les images, c'est douter face à elles, y compris de son point de vue de spectateur, de son propre regard. Programme aussi exigeant que salutaire.

Notes

[1] On cite parfois de Rossellini l'adage «*les choses sont là*» (ou encore : «*les images sont là*»).

[2] Sur ce point et plus globalement sur le film, on peut lire : J. Hamers, *De la Selbstverständlichkeit dans Videogramme einer Revolution de Harun Farocki et Andrei Ujică. Le regardé, le visible et le vu*, in *MethIS*, I, 2008, p 115-127.