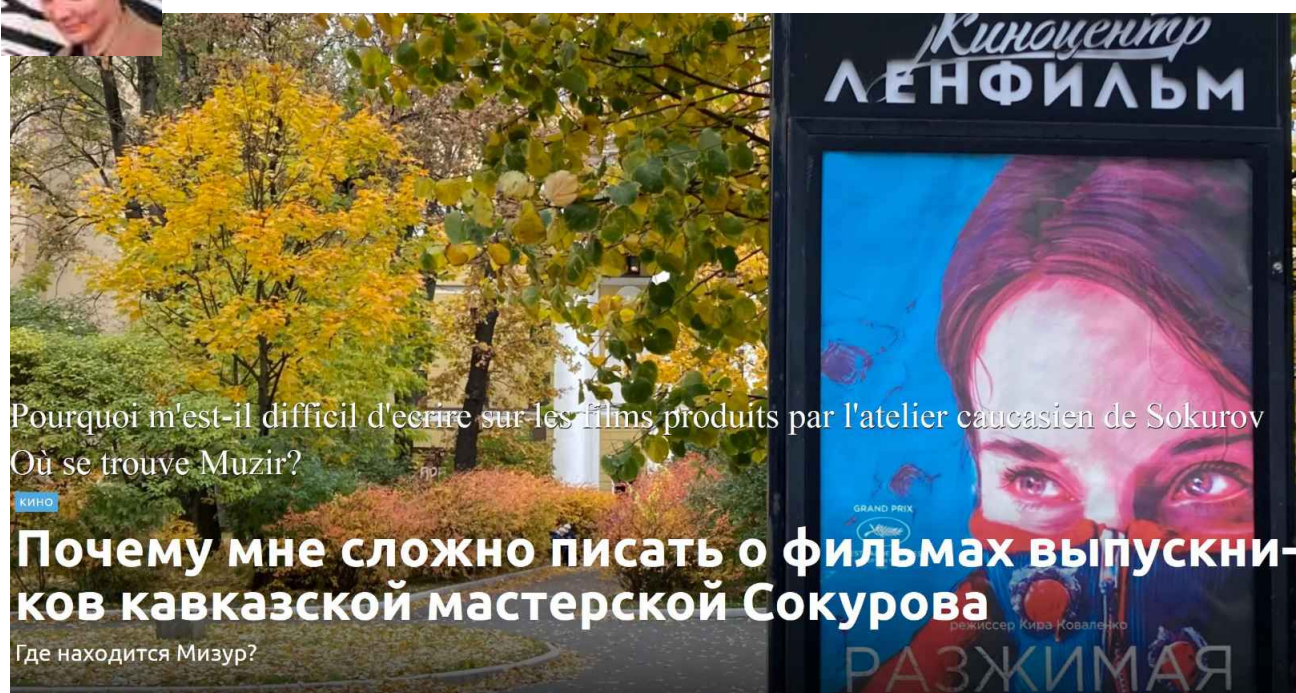


À propos « Les poings desserrés »



Maria Kuvchinova 10.10.2021 (sur son site «kimkibabakuk» traduction ks)
<https://kkbbd.com/2021/10/10/masterskaya/> :



Il se trouve que j'ai fait la connaissance des étudiants de l'atelier d'Alexandre Sokourov à Naltchik et de leurs premiers travaux en 2014, lorsque les premiers films de Mariana Kalmykova et Malika Musaeva ont participé au concours de courts métrages de Kinotavr. En 2016, Ivan Tchuvilyaev et moi-même avons montré les travaux d' étudiants de l'atelier dans notre programme de films régionaux " Offside " au festival 2morrow (l'orientation de ce programme était la même - «décoloniale», nous ne connaissons pas ce mot à l'époque). Plus tard, certains de ces étudiants sont devenus mes amis, qui ont fait beaucoup pour moi et ont compté pour moi, mais la difficulté ne réside pas seulement là (et pas non plus dans le fait que pour le film «Les poings desserrés» (v. ci-dessous) de Kira Kovalenko, j'ai écrit un communiqué de presse international commandé par l'atelier).

(Dans le texte russe L'auteure utilise si nécessaire le titre anglais:«Unclenching the fists». Qui me semble pas plus parlant que «Les poings desserrés». Le titre russe évoque, me semble-t-il l'esclavage (kulaki - les kulaks, fermiers semi-libres) alors: l'esclavage défait, «Adieu l'esclavage» , «Fuir l'esclavage» ks).

Ça fait qu'il est difficile d'en parler, mais le principal problème est tout autre.

Lorsqu'Alexandre Sokourov a créé l'atelier à l'invitation de Barasbi Karamurzov, recteur de l'université de Kabardino-Balkarie, il est parti du principe que le Caucase du Nord est une région qui doit encore s'exprimer au cinéma, à qui on n'a pas donné la parole et qui n'a pas raconté ses histoires. Aujourd'hui, le maître reproche à ses élèves d'avoir quitté le Caucase, mais le problème est que le cinéma est une sphère de haute technologie qui nécessite des ressources et des investissements, alors que nous vivons dans un État hypercentralisé, et qu'on ne peut pas faire un film sur la foi en la toute-puissance de l'auteur-démiurge ; il faut de l'argent, de la production, des gens, et tout cela est concentré dans les capitales (c'est le problème que nous avons rencontré au début des années 2010, lorsque nous avons essayé de trouver des longs-métrages réalisés localement pour Offside). L'impulsion précoloniale de l'atelier de Sokourov (bien qu'elle soit manifestement issue du "fardeau de l'homme blanc") est incapable de renverser la logique centripète du système.

Le problème est aussi que Sokurov, qui partageait ses connaissances et son statut de star avec ses étudiants, n'a pas été confronté à la question des destinataires de la déclaration qu'il a laissée se produire. Oui, le cinéma a la capacité de toucher directement les émotions, et les derniers plans de *Les poings serrés*, dans lesquels les deux protagonistes s'éloignent sur une moto à travers des lumières de mémoires effacées, resteront dans les têtes comme l'une des fins les plus poignantes de l'histoire du cinéma, mais pour analyser un film digne d'être regardé de près, il faut un appareil optique et conceptuel dont l'existence est une énorme rêverie.

L'unique optique dont dispose aujourd'hui le critique de cinéma professionnel (et probablement le spectateur) des capitales (car le public des médias et des films d'art est concentré dans les capitales) est celui du festivalier européen, pour qui toute vie différente de celle d'un habitant occidental des métropoles est considérée comme exotique. L'exotisme, malgré toutes ses différences régionales, se fonde dans une masse homogène d'altérité, dont il est impossible de se défaire avec un casque colonial sur la tête, un casque tout à fait invisible pour son porteur. Ce n'est pas un hasard si, dans les tentatives d'en faire parler, le film de Kovalenko a été comparé au cinéma iranien, tout comme les films yakoutes ont été comparés au cinéma asiatique, ce qui transcende déjà légèrement la limite du racisme, car la seule chose qui rapproche cette tradition cinématographique du "cinéma asiatique" - est la coupe des yeux des acteurs sur l'écran (l'observation à long terme de ce phénomène me fait avancer l'hypothèse que le cinéma yakoute est un produit original de la culture locale, tout comme le folklore national, seulement à un niveau technologique nouveau). Aux Kinotavr (festival russe important), j'ai eu une conversation frappante sur le film "Nuutchtcha" de Vladimir Munkuev, au cours de laquelle mon interlocutrice, une professionnelle dans l'industrie, a suggéré que le cinéma iakoute avait besoin d'un héros russe (un narodovolets exilé (membre du groupe révolutionnaire «Volonté du peuple» en Russie tsariste) joué par Sergei Gilyov) pour atteindre un nouveau niveau. J'ai été interloqué - pour moi, il était tout à fait évident que c'étaient les producteurs et les spectateurs russes qui avaient besoin d'un héros russe pour entrer d'une manière ou d'une autre dans la matière. Peut-être que la vérité est quelque part au milieu.

Vladimir Munkuev, né 1987 à Iakoutsk, capitale de la République de Sakha (6 fois la superficie de la France. 1 million d'habitants) de la Fédération de Russie. École du cinéma de Moscou. Film « Mama ». Dans « Nuucchatcha » l'autorité locale tsariste impose un révolutionnaire banni à une famille iakoute qui peine à survivre. Le russe s'impose (une parabole pour la «russification» brutale de la iakoutie conquise...) Le scénario utilise l'oeuvre de l'ethnologue Waclaw Sieroszewski. Sergei Gilyov, née 1979 à Ijevsk sur Ij, capitale de l'Oudmourtie 1000 km à l'est de Moscou, acteur théâtre, TV, cinéma, dernièrement dans «Décembre, les deniers jour de Sergei Yessenin» 2022 de Klim Chimenko réalisateur «en vogue» de «Le Défi» 2022 et du thriller «Texto» 2019.

La difficulté d'entrée, la résistance du matériau est palpable dès les premières minutes, si l'on n'est pas tenté par une écriture superficielle «lazy writing» et la recherche d'analogies salutaires avec le cinéma iranien/asiatique du programme Un certain regard de Cannes (où le film de Kovalenko a remporté le premier prix cette année). Certes, les vêtements aux couleurs vives des personnages de "Les poings serrés" sont plus faciles à interpréter comme faisant partie de la solution visuelle du film, un contraste de couleurs avec la nature choisie, alors que, selon Kovalenko elle-même, les couleurs vives des vêtements ont une signification plus profonde : ce n'est pas seulement un élément décoratif du film, c'est un trait caractéristique du Caucase, où les gens l'utilisent pour essayer de s'élever au-dessus de la réalité et affirmer leur dignité humaine.

L'histoire d'Ada, l'héroïne de "Les poings serrés", qui est piégée dans sa famille, piégée dans une ville piégée entre les rochers, peut être lue comme une déclaration universelle sur l'impossibilité de s'échapper, mais elle est liée à un lieu spécifique, où le principal divertissement des jeunes est de faire tourner leurs voitures en rond sans fin sur un terrain vague poussiéreux. L'idée du film est née lorsque Kovalenko traversa par hasard Mizur, un village d'Ossétie du Nord, coincé entre la montagne et l'autoroute transcaucasienne dans une vallée étroite. Ses frères et son père tentent de faire endosser à Ada, seule femme de la famille, le rôle de mère, qu'elle ne peut assumer car elle est elle-même une enfant traumatisée; sa mutilation dans une explosion est devenue la métaphore pour l'impossibilité de la maternité, qui doit l'enfermer hermétiquement dans la famille de son père.

Oui, il est ridicule d'exiger d'un spectateur ou d'un critique qui a grandi à Moscou ou à Paris une compréhension profonde d'une culture et d'une réalité qui ne lui sont pas familières, mais dans le cas de la Russie, la situation est compliquée par un empilement de non-dits (La langue russe existe pour se taire) un travail négligé d'articuler la majorité d'aspects de la réalité et une incapacité à articuler la plupart des aspects de la réalité (voir par exemple, "Pourquoi ne connaissons-nous pas le pays dans lequel nous vivons et travaillons ? "La Russie contemporaine peut être considérée comme une société complexe et modernisée, combinant différents modes de vie, styles de vie et groupes sociaux. Cependant, en trente ans de discussion libre en dehors des institutions étatiques rigides, le pays n'a pas développé un schéma d'auto-description reconnu publiquement et généralement accepté - quelle structure pour une société complexe ? Un seul schéma hégémonique domine le discours général : une minorité libérale-créative de Moscovites et la majorité profonde ouvrière-paysanne de personnes vivant en dehors du périphérique de Moscou, le MKAD).

À travers le travail de l'atelier Sokurov, nous pouvons voir qu'une optique décoloniale et une manière décoloniale de parler ne sont ni un hommage à la mode ni une "narration" (tout comme l'optique féministe et l'appareil conceptuel féministe), mais une nécessité communicative primaire dans une réalité où des personnes auparavant silencieuses ont la possibilité de parler.

De quelle point de vue devrions-nous parler des films de l'atelier caucasien de Sokurov, qui a été créé pour donner une voix au Caucase du Nord, si nous ne redéfinissons pas notre attitude à l'égard de la région, annexée il y a 150 ans par la guerre en raison de la nécessité de liaison avec la Géorgie, - nécessité aujourd'hui disparue – à partir de la perception suivante: Non pas à partir d'une position de pouvoir colonial, mais en tenant compte du fait que nous ne sommes pas les seuls qui participent à cette discussion nous, les "Russes", qui nous considérons comme le peuple par défaut (lorsque la chanson de Timur Mutsuraev sur la bande sonore du film de Kovalenko, qui sonne comme une partie du paysage audiovisuel du Caucase, est appelée une justification de l'extrémisme, c'est le point de vue de qui ? Celle d'un soldat russe qui tire sur un ennemi de l'empire ?)

(Timur Mutsuraev, chanteur tchetchène née 1976, soldat au front des «séparatistes», sympathisant des wahabites. Grande popularité notamment de la chanson extrêmement anti-israélienne «Jerusalem» 1998 (v. début du film de Balabanov «La guerre»). Depuis 2008 la plupart de ses chansons sont interdite en Russie)

Peut-on parler du film *Unclenching Fists* sans définir pour nous-mêmes (bénéficiaires de la vie en Russie centrale) ce qu'est le Mizur (le/la mizurien/ne? ks) Comment avons-nous atterri dans le même pays que lui ? Sommes-nous seulement dans le même pays que lui ? Et quelle est la cause de l'attentat de l'école de Beslan qui a laissé une marque indélébile sur le corps d'Ada ? Nous en avons parlé avec Kira, et elle a fait remarquer (et j'étais d'accord) que même si les historiens des problèmes d'aujourd'hui vont loin en connaissance de l'histoire, se référer à l'histoire ne suffira pas à résoudre les problèmes d'aujourd'hui. Mais cela ne signifie pas que nous ne devons pas commencer à en parler.

* * *

Au 18ième siècle un royaume géorgien dans l'est de la Géorgie actuelle avait gagné l'indépendance de l'empire perse et avait accepté la protection de Saint Peterbourg (pour être annexé en 1801). La seule et vieille route de la Russie en Georgie traversait le Caucase par les gorges du Darial, un des affluents du Terek (voir la carte plus bas). Pour la sécuriser il fallait „apaiser“, c'est à dire coloniser, les montagnards des différents ethnies et khanats. Les guerres contre l'empire perse et contre l'empire ottoman, la conquête de



l'Arménie, du khanat tartare de la Crimée, de la Moldavie n'avaient pris que quelques années ; celle du Caucase durait de 1806 à 1864.

Elle se terminait par un exode des musulmans notamment des tcherkesses d'Adyguea-Tscherkessia vers la Turquie. La «Vice-royauté du Caucase», province de l'empire fondé en 1806, obtient sa forme finale et ne cesse d'exister qu'en 1918. Il n'est pas étonnant que le Caucase, ce premier „Orient russe“ (suivi plus tard par celui de l'Asie centrale et celui de l'Extrême Orient) a pris une place primordiale dans l'imaginaire collectif des russes, dans les représentations littéraires



et scientifiques.

Je n'aime pas beaucoup le concept de « l'identité » et encore moins celui « d'identité nationale ». Le problème que j'ai est qu'elle se construit presque toujours d'une manière manichéenne contre une « altérité » contre « l'autre ». Sur le plan « national » à l'image de la construction en psychologie individuelle. En Russie, « l'Occident » et « l'Orient » se sont rencontrés depuis le temps du commerce des normands avec « l'Orient » de Byzance au 9^{ème} siècle et la destruction du « Rus » (fondé par le légendaire Rurik le scandinave) par les Mongoles au 13^{ème}. De quelle manière cette rencontre est-elle entrée et a pris son chemin dans l'imaginaire collectif, dans « identité » des russes ?

Au début du 19^{ème} siècle «Le Pèlerinage de Childe Harold» du «dandy» britannique George Gordon Byron marquait la production des poètes en Europe. En Russie c'est l'époque de la formation d'une « identité » collective nationale, le début d'un état national. Le jeune aristocrate Alexandre Pouchkine (1799-1837), condamné à l'exil pour la publication de poèmes jugés inconvenables, tomba gravement malade, obtint la permission d'un voyage de convalescence dans le Caucase. Il publie une nouvelle (povest) en vers, «Le prisonnier du Caucase» dans la vaine romantique de Byron en 1820/21. Extrait de la dédicace de l'auteur à son ami N.N. Raevski:

« Dans les jours de triste séparation / Mes sons mélancoliques / Ça m'a rappelé le Caucase, / Où le nuageux Beshtu (nom d'une montagne) désert majestueux, / Aul (mot locaux pour «le peuple») et le chef des champs à cinq têtes, / C'était un nouveau Parnassus pour moi. / Je n'oublierai pas ses sommets sablonneux, / Le cliquetis des sources, les plaines desséchées, / Les déserts de la chaleur, / les endroits où toi et moi / où vous avez partagé les impressions de votre jeune âme ; / Où des hors-la-loi belliqueux rôdent dans les montagnes, / Et le génie sauvage de l'inspiration / se cache dans le silence ? / Vous trouverez ici des souvenirs, / Des jours chers à votre cœur, peut-être, / Les passions contradictoires, / Les rêves familiers, les souffrances familières / Et la voix secrète de mon âme. »

Pouchkine est parfois considéré comme un fondateur de la littérature russe de la Moderne et

ses œuvres ont influencé l'imaginaire collectif. Mais pour ce qui m'intéresse ici c'est d'abord son cadet de 15 ans, Mikhaïl Lermontov (1814-1841) qui « chante » un Caucase où les contrastes du paysage paraissent juxtaposés comme dans la vie psychique humaine la douceur et la violence, le bien et le mal, la beauté et la laideur. L'enfant, sans doute exceptionnellement doué et probablement marqué par le désaccord entre les parents et la perte de sa mère à l'âge de 7 ans, grandit avec sa grand-mère maternelle qui détestait son beau-fils, aristocrate militaire tsariste. Elle même de vieille noblesse, poussait la carrière du jeune et faisait jouer ses relations pour protéger l'adulte de conséquences plus graves de ses faits. Elle avait amené l'enfant de faible santé aux bains et aux montagnes du Caucase, d'où Mikhaïl gardait un fort souvenir heureux. Lermontov développa une personnalité déchirée, eut des relations conflictuelles avec ses maîtres, jeta les études universitaires pour tenter et gagner le concours de la garde impériale. Le bel homme en uniforme des hussards de la garde du tsar se lança corps et âme dans la vie « mondaine » de St. Peterbourg. Sa poésie a du succès, mais son intelligence, sa maîtrise de plusieurs langues, sa familiarité avec les littératures européennes et son sarcasme font impression d'arrogance. Plusieurs fois celle-ci et une tendance libertaire le laissent s'échapper à peine au déplacement en Sibérie seulement grâce à la grand-mère. Il se trouve dégradé chez les dragons du Caucase d'abord, en suite, après la mort de Pouchkine, qu'il a admiré, et à cette occasion la publication d'un poème dénonçant l'atmosphère à la cour, au commandement d'une troupe de cosaques, de ces « guerriers libres » féroce et mercenaires de l'aristocratie en Pologne et en Russie du Sud que Catherine II avait gagné pour l'armée de l'empire (et dont l'histoire depuis le 15^{ème} siècle a contribué au narratif des nationalistes ukrainiens du 19^{ème} siècle). Ses cosaques, paraît-il, ont aimé leur capitaine et les généraux du Caucase ont apprécié sa qualité de militaire, ne craignant aucun risque, menant des opérations avec bravoure.

Le Caucase, le poète sensible, le guerrier sans faille, trois ingrédients d'une oeuvre ? Dans «Le Démon», un long poème où par ailleurs le poète est dit d'avoir pris congé du romantisme «exaltant » de Pouchkine. Un «ange déchu» survole la terre. Strophe III livre une description du paysage (version traduit par Albert de Villamarie 1904):

« Bientôt le banni céleste se mit à voler au-dessus du Caucase. Au-dessous de lui, les neiges éternelles du Kazbek scintillaient comme les facettes d'un diamant ; plus bas, dans une obscurité profonde, se tordait le sinueux Darial, semblable aux replis tortueux d'un reptile. Puis le Terek, bondissant comme un lion à la crinière épaisse et hérissée, remplissait l'air de ses rugissements ; les bêtes de la montagne, les oiseaux décrivant leurs orbites dans les hauteurs azurées écoutaient le bruit de ses eaux ; des nuages dorés, venus de lointaines régions méridionales, accompagnaient sa course vers le nord et les masses rocheuses, plongées dans un mystérieux sommeil, inclinaient leurs têtes sur lui et couronnaient les nombreux méandres de ses ondes.»

Le vieux Gudal dans son palais marie sa fille Tamara. La riche caravane de chameaux du jeune prince géorgien est sur le chemin. Une dernière soirée libre avant l'esclavage du mariage anime la fille qui a grandi en toute liberté, la plus douce et la plus belle qu'un harem a jamais vu. Elle se lance corps et âme à une dernière danse. Entre Temps des bandits dévalisent la caravane. Le prince s'échappe grâce à sa belle monture «plus rapide qu'un daim» , mais il est mortellement atteint par une balle tcherkesse et, arrivé à la cour, le cheval ne porte que son cadavre. Tamara pleure, le démon sent une attraction irrésistible et inspire à la fille en Strophe 16 :

«Une agitation indicible (qui) fait battre son cœur. C'est de la douleur, de l'effroi, un élan d'enthousiasme ; — rien ne peut être comparé à cela. Tous les sentiments fermentent en elle, l'âme a brisé ses liens ; le feu court dans ses veines ».

Jusqu'à ce qu'elle tombe de fatigue. Un rêve «étrange et prophétique» reflète l'état d'esprit auquel aspire le démon (et le poète?):

«ce n'était point l'esprit méchant de l'enfer ni un martyr du vice. Oh non ! Il avait la douce clarté d'un beau soir, qui n'est ni le jour ni la nuit, ni les ténèbres ni la lumière !...»

Très populaire en Russie est la « Berceuse cosaque » : « *Dors, mon petit génie/ Au claire de la lune/ Dans ton berceau...* », où, dans la traduction très libre de L.Pomey (musique de Pauline Viardot) vers 1860: *Dors dans les plis de mon voile / Dors ô mon enfant. / Jusqu'à toi la pâle étoile glisse en souriant / Je te dirai quelque conte, quelque simple chant / Mais au ciel la lune monte, dors ô mon enfant / Du Terek longeant la rive et rampant sans bruit / le Tchétchène vers nous arrive à travers la nuit/ Sois sans crainte, ton vieux père a vu maints combats en riant,/ Clos ta paupière, ne te réveille pas ! / Pour toi-même de la guerre, l'heure sonnera / Aux caresses de ta mère l'on t'arrachera !/ Toi parti, combien de larmes je te répands tout bas / Que ton front est plein de charmes ne t'éveille pas ! / Dans les pleures passant ma vie, plus de paix pour moi / Nuit et jour pour toi je prie ou je rêve à toi./ Je me dis : sur ces parages que fait il la bas ? / Dors sans crainte des orages/ Ne te réveille pas / Je te donnerai l'image de ton saint patron / Ne crains pas dans le voyage d'invoquer son nom./ Quand viendra l'heure suprême / L'heure des combats, souviens toi combien je t'aime, / Ne t'éveille pas / Ne t'éveille pas.*

L'empire tsariste se trouva en pleine expansion coloniale quand ces textes ont été publiés. Le colonialisme généralement cherche sa légitimité dans une conception manichéenne du couple moi-l'autre, identité-altérité et sur le plan national et dans la majorité des têtes de la société. L'impérialisme russe aspirait à l'expansion essentiellement «terrestre », l'impérialisme occidental (européen) à des territoires outre-mers . Les deux sont-ils portés par une même conception de la propre identité opposée à une altérité péjorativement connotée ?

Dans une thèse à l'université de Fribourg/Allemagne de 2007/8 Verena Krüger discute « Identité, Altérité et Hybridité ». (<https://www.freidok.uni-freiburg.de/fedora/objects/freidok:7167/datastreams/FILE1/content>) en Russie et l'imaginaire du Caucase dans la littérature romantique russe et dans le cinéma postsoviétique ». Edward Said dans « Orientalism » argumente que la « stylisation » que « l'Orient » a subi dans les productions culturelle en l'opposant à l'Occident d'une manière bipolaire aurait eu sa fonction pour les impérialismes, fait bon ménage avec elles. Était ce la même chose pour l'orientalisme russe, qui a eu son support dans le Caucase ? Ou est ce que « la Russie » est (aussi) entrée dans l'imaginaire collectif de ses populations comme « semi-asiatique », les opposant ainsi à l'Occident d'une manière où son identité n'est nullement unique, mais résulte de superpositions dans différents contextes émotionnels. À l'encontre de la bipolarité supposée essentialiste, « ontologique » que présente un Occident suite aux lumières (détestées) et le rationalisme. Krüger trouve, notamment dans des longs poèmes de Lermontov maintes représentations « hybrides » de personnages qui refusent un décodage unique (e.g. comme russe, tscherkesse, cosaque...) Même le moi de l'opposé au gouvernement banni au Caucase et le moi du Tcherkesse, l'ennemie contre qui il doit se battre, se confondent.

Y-a-t-il là dans cette « hybridité » le grain de « vérité » de la conception courante à l'Occident de « l'âme russe » ? Les études du genre montrent que par exemple l'orientalisme analysé par Said classe « L'Orient » dans la bipolarité comme féminin, connotation péjorative. « L'âme » de l'« Autre » correspond donc bien à une bipolarité avec une « Identité » essentialiste « masculine » de l'Occident. L'hybridité s'oppose au couple Identité-Altérité essentialiste, ontologique, fait disparaître cette opposition en faveur d'une conception flou, construite de l'identité du moi et de l'autre. Les deux sont mis en question. Krüger conclut : _

« La littérature russe des années 1820/1830 qui a pour sujet le Caucase peut être vue comme Médium de la première discussion sérieuse autour de la définition d'une identité collective resp. nationale russe, qui a été négociée intensivement par rapport à la projection d'un « Autre » marqué clairement ou comme « Orient » ou comme « Occident. »

Et aujourd'hui ? *« La littérature russe prête évidemment un fond d'images du Caucase qui ont été significativement développées au 19ième siècle et dans le courant de la littérature romantique. Jusqu'à nos jours et pour la situation actuelle ils donnent directement ou indirectement des schémas d'orientation et d'interprétation. »*

* * *

Le « fond d'images du Caucase » contient-il aussi une image du genre de celle du lieu de tournage du film ou celle fictive où le film de Kira Kovalenko joue ?

Le Terek mythique de Lermontov a ses sources en Ossétie du nord. Se tourne vers l'Est, traverse la Tchétchénie et le Dagestan avant d'irriguer son delta à la mer caspienne. Deux routes principales qui relient aujourd'hui la Russie et la Géorgie traversent « le pays des Alanes » (ancienne ethnie de laquelle les Ossètes réclament être les descendants) et la barrière du Haut Caucase, la chaîne des sommets dépassant les 5000 m de l'Elbrouz à l'ouest à la mer caspienne : L'autoroute E117, l'ancienne route militaire de Géorgie, suit un affluent principal du Terek par les gorges du Darial, à l'est du mont Kazbek (5000 m) et passe directement en Géorgie par un col à 2400 m. La E 117 vient de Vladikavkaz, capitale de l'Ossétie-Alanie, de l'échangeur avec la E 50, l'autoroute de l'Atlantique à la mer caspienne.

60 km à l'ouest, la R297 après avoir suivi l'Ardon, autre affluent du Terek, passe la frontière en Ossétie du Sud, région séparée de la Géorgie, par le tunnel du Roki (longueur 3,7 km) à 2000 m. Avant la construction du tunnel, l'ancienne route militaire d'Ossétie passait le col à 3000 m. La R297 est la route des marchandises de contrebande, de drogues et d'armes, notamment en temps de guerres.



En deux heures de voiture de l'aéroport de Beslan/Wladikavkaz elle mène au village de Bouron où le Tseyon joint l'Ardon. Bouron est entouré de lieux de récréation pittoresques qui attirent beaucoup de monde. La montagne, les glaciers, les sources chaudes, les réservoirs naturels. En 20 minutes vers l'ouest on monte à 2000 m à la station de ski de Tsey, dominée par le Uil-Pata (4505 m). Avant d'arriver à Bouron, 10 km au nord la R297 a passé Mizur, le lieu de tournage de « Les poings serrés ». Une « agglomération villageoise de province » (env. 3000 habitants) émergeant à la fin du 19ième siècle suite à l'arrivée d'une entreprise minière belge et le début de l'extraction de minerais de plomb et de zinc. Situé sur l'Ardon dans une vallée étroite, l'ensemble de constructions se trouve coincé entre l'autoroute R297 et des pentes raides des deux côtés.



* * *

La confrontation américano-russe dans la guerre civile afghane avait duré 10 ans quand les russes se retiraient en 1989. Des centaines de milliers de civils avaient été tués, le pays tomba aux mains de warlords. Deux ans plus tard, à la fin de l'Union Soviétique, le Caucase, vieille région de conflits, redevenait vite de nouveau un centre de crises. Huit nouveaux états s'étaient constitués. La richesse en ressources minières et énergétiques aggravait la situation. Des intérêts turques, iraniennes, américaines et européennes s'affrontaient à ceux à défendre par le Kremlin. Dans le chaos de la reconstruction de ce qui devenait la Fédération russe aucun plan pour la région du côté

de Moscou. La pauvreté sévissait, tandis que quelques-uns notamment des anciens fonctionnaires soviétiques s'enrichirent. Suite au refus du chef des tchéchènes de partager les gains avec les russes, le Conseil de sécurité de la Fédération autorisa Boris Yeltsine de déclencher la première guerre de Tchétchénie de 1994-1996. Les tchéchènes « gagnaient ». Mais à quel prix pour la population ? (je me demande toujours: le « droit à l'autodétermination des peuples » proclamé à la fin de la Grande Guerre, n'a-t-il pas eu des conséquences trop souvent néfastes pour « le peuple » notamment quand la population était multi-ethnique?) La mort de milliers de soldats, des dizaines de milliers de civils, 500 000 réfugiés laissent une Tchétchénie en ruines. Le calme ne revenait pas, des actes de terreur en 1999 avec 300 victimes à Moscou furent commandés par qui ? Possiblement par le FSB, le service secret russe. Yeltsine donna l'ordre à son premier Ministre Wladimir Putin d'intervenir (Putin : « Je suis un militaire je suis les ordres »). Peu après, Putin est élu président. Son intervention fait partie de la « lutte internationale contre le terrorisme » car des rebelles avaient appelé au « jihad ». Elle dura 10 ans. Dix ans de guerre de guérilla, des atrocités des deux côtés, surtout du côté des troupes russes.

Verena Krüger dans le texte cité plus haut : « *Dès le début, celles et ceux qui connaissaient la situation savaient que du côté russe les conflits politiques actuels et des intérêts économiques, le pétrole et les transits des pipelines de pétrole et de gaz jouaient certes leur rôle. Mais il est évident que ces conflits se passent aussi dans un champ culturel qui marque également leur cadre politique.* »

Krüger a donc cherché ce que transmettent 6 films qui jouent sur fond de guerre au Caucase. Comment sont construits et conçus les personnages et les sujets ; si et dans quel contexte ils recourent aux discours littéraires du 19^{ème} siècle. La plupart reste figé dans les constructions bipolaires. Ainsi « Le prisonnier du Caucase » de Sergei Bodrow 1996, qui par son titre déjà prend recours aux textes de Pouchkine, Lermontov et Tolstoy. Ainsi „Guerre » d'Alexandr Balabanov 2002, March-brosok (Marche forcée) de Nikolai Stambula, 2003, et (particulièrement néfaste?) Tchistilichtche (Purgatoire) d'Aleksandre Nevzorov 1997 (Le film de Sokurov, Alexandra, n'est sorti qu'après la Thèse)

« Blokpost » d'Alexandr Rogojkine (1949 Leningrad-2021) de 1998 par contre, est un des deux films qui se détournent de constructions uniques des personnages, ne suivent pas le schéma bipolaire féminin - masculin. L'autre film également intéressant de ce point de vue est « Maison des fous » d'Andrei Kontchalovskii 1996/2002. Des représentations dans Blokpost de plus dévalorisent le pathos de guerre, tel qu'il sert souvent à des projets nationaux. « ... cela montre une fois de plus les liens étroits entre les images selon le modèle bourgeois de masculinité et féminité et des projets nationaux. La parodie de ce modèle dans le film casse le pathos national ».

« Maison des fous » joue avec la dichotomie conventionnelle de Normalité et Folie. Une patiente offre une pomme à un des patients d'un certain âge qui refuse de la manger en expliquant : « *je vois sur cette pomme des peuples, qui s'aiment l'un l'autre, s'anéantissent, se battent, des générations entières meurent. Ils regardent vers le haut, veulent reconnaître mon visage et toi tu veux que je les mange ? Je ne peux que leur pardonner et toi je te pardonne aussi.* » Verena Krüger de commenter : « *D'un côté l'habitant de la maison s'identifie avec Dieu. Il est représenté malade d'une folie de grandeur. Mais de l'autre côté il a la vue claire. Les frontières entre « sain » et « malade », entre Folie et Raison deviennent floues.* ».

* * *

Je voudrais bien essayer d'analyser « Les poings serrés » comme Verena Krüger l'a fait pour les 6 films de guerre. Mais je me rends compte que je devais revoir le film, peut-être plusieurs fois, pour y arriver. Trop de ce qui intervient me reste à préciser : Le rôle de la région, de Tsætat Iryston (l'Ossétie-Alanie, Ossétie du Nord) et Khussar Iryston (l'Ossétie du Sud, géorgienne mais pratiquement indépendante, protégée par des troupes russes), deux territoires d'un pluralisme de langues, majoritairement de langue Iron (ossète), la langue du film.

Le massacre of Beslan en 2004, quand, pendant la 2^{ème} guerre de Tchétchénie, des tchéchènes prirent 1100 otages dans une école, demandèrent le retrait des russes de leur pays et le 3^{ème} jour des troupes russes attaquèrent. 333 otages, dont 186 enfants et 33 tchéchènes furent tués. Par la suite le pouvoir du président russe fut agrandi.

La guerre du Caucase de 2008, la « Guerre de 5 jours », bombardements géorgiens en Ossétie du Sud, russes en Géorgie (Medvedev au pouvoir à Moscou). Reconnaissance de la République de l'Ossétie du Sud par la Russie, bien que la Géorgie avec l'appui des EU, de l'Europe et de l'OTAN tiennent à y voir « son » territoire. (Depuis 1999 l'OTAN s'est autorisée d'opérer hors du territoire de ses états-membres. La Géorgie n'est toujours qu'un « partenaire »). L'Ossétie du Sud c'était déclarée solidaire avec les séparatistes de Donetsk et Lugansk. Elle est actuellement incluse dans les sanctions anti-russes des membres de l'OTAN. Quelles images par rapport à l'Ossétie au fond du film ? Aucune?

Le 30 mars 2022 – le conflit russo-ukrainien battait son plein - le président de l'Ossétie du Sud, en vue d'élections présidentielles le 10 avril, ignorées par la Géorgie et ses alliés, a de nouveau demandé un référendum sur l'unification avec l'état « d'Alanie » de l'autre côté du HautCaucase. 5 jours après l'annonce d'un référendum sur l'intégration en Russie du leader des séparatistes de la « République populaire de Lugansk ».

Une note de lecture, kinoglazok-8696 du 28 février 2022, auteur.e anonyme, titre tiré d'un conte pour enfants, décrit le „plot“ du film (<https://www.kinopoisk.ru/film/1421574/reviews/>) :

Le battu porte le non-battu

(La version non édulcorée du conte du loup et du renard illustre la psychologie de la dépendance: Le fort est faible quand il souffre d'une assuétude et ne peut pas résister aux tentations que le faible lui prépare pour se débarrasser de lui. Il finit par se faire tuer. Dans une version édulcorée pour enfants, très populaire en Russie la petite soeur renarde vole des poissons et fait croire au grand méchant loup qu'elle les a pêchés en plongeant sa queue dans le trou dans la glace. Le loup pense l'imiter. Prisonnier de sa queue congelée, se fait battre par les pêcheurs et ne se sauve en abandonnant sa queue. La rencontre avec la renarde menace mal se terminer. Mais à la recherche de quoi manger dans une maison, un pot de pâte s'est vidé sur la tête de la petite soeur. Le loup blessé, affamé et furieux veut la manger. Regarde, lui dit-elle, moi aussi je suis battue, mon cerveau me sort de la tête, je ne peux même plus marcher. Le loup a pitié et la laisse monter sur son dos. Elle murmure „ le battu porte le non-battu“. „Qu'a tu dit?“ demande le loup et elle répond: „le battu porte le battu“...)

Qui est battu et qui n'est pas battu dans cette famille - allez savoir, tout le monde a des cicatrices. Certains sont blessés par un attachement pathologique, d'autres par une véritable explosion. C'est pourquoi elle, Ada, a besoin de plus que quiconque, sinon maintenant, elle ne sera jamais "rendue entière". Ada vit dans l'attente d'Akim ("dans l'attente de Godot"), son frère aîné. Il a



déjà traversé sa séparation; il est parti à Rostov, (megapole à 900 km de Mizur ks) où il a vu "de nombreuses façons de vivre", mais il a dû payer le prix du déni de son père.

Deux personnes sont accrochées au cou d'Ada - son père et son jeune frère Dacco - et elle aspire à la rencontre avec l'ainé dans l'espoir qu'il l'aidera à briser le nœud de l'étreinte serrée outre mesure. Comment manipuler l'attente? : c'est bien connue; provoquer une arrivée imminente par la mort prochaine d'un parent – cela fonctionne toujours. Donc le père est en train de mourir ? Au contraire il fête son anniversaire ! Unter Umarmungeme parfumer, de porter des cheveux longs et autres gadgets pour attirer les femmes, mais pire encore - refus d'une opération nécessaire ("celle-ci ne s'enfuira pas"). Dans l'étreinte de Dacco, excessivement tactile comme s'il était un enfant de trois ans, se trouve la peur de lâcher un adulte important.

La film-suffocation de Kira Kovalenko (comme Tightness de Kantemir Balagov) se concentre sur le problème de l'hypertrophie des liens de parenté. Avec ce défaut, la famille n'est pas protectrice, mais oppressive, veillant à ce que tous ses membres restent "à l'étroit et pleins de ressentiment". Il semble que tout dans le film (littéralement et métaphoriquement) soit un étau, un étau dans un étau, et le village de Mizur (la scène), en Ossétie du Nord, entouré de montagnes, s'y prête amplement. À l'image des montagnes qui déterminent les frontières du village, l'entourage humain détermine celles des habitants. Barrières interpersonnelles – jamais entendu parler. Les habitants permettent donc aux autres de faire ce qu'ils veulent de leur corps : toucher, soulever, étreindre, décorer de façon ridicule et dormir dans le même lit.

Comme d'habitude, c'est aux hommes qui se noient de sauver les hommes qui se noient, et Ada s'accroche à n'importe quelle option, même la plus risquée. Plan A - Akeem, plan B... le mariage ? - Et pourquoi pas ! Tamik l'invite à faire un tour de manière à ce qu'il soit impossible de refuser, et il a appris de manipuler. Et tu pourrais même lui donner ta virginité, si la chose devient chaude. Mais en prendra-t-il un corps blessé, portant des couches (poings serrés : le prendra-t-il ou non ?) ? Il l'a fait ! Et prêt à se marier, mais... dans le futur. Il est encore petit. Elle est petite, mais comme l'Alice de Carroll, elle a un besoin urgent de manger un morceau de champignon et de grandir.

Quel genre d'adulte es-tu sans passeport ? Bien caché par son père, un passeport pour un autre monde, la clé de la libération, finalement rendu volontairement par celui-ci. Prêt à lâcher prise, son père serre Ada dans une étreinte d'adieu, mais trop fort - le genre qui ne peut être défait que par des injections à l'hôpital.

Laissant son père et Dacco se tordre de douleur, Akeem emmène Ada. Après l'avoir sauvé de l'oppression de son père, c'est lui qui devient maintenant le guide de sa sœur vers l'âge adulte. Il s'avère que "le battu porte le battu". Akim "sent comme papa", ce qui signifie un nouvel attachement - un attachement encore plus fort, que vous acceptez volontairement, en jetant votre passeport. Et l'image du futur (le cortège de mariage) se profile derrière - aussi intrusive, collante et inquiétante que le passé étouffant. Alors, où Akeem emmène-t-il Ada ?

* * *

Exemple d'une analyse:Extraits du texte de Verena Krüger à propos du film « Le poste» :

Le long métrage Blokpost (Le poste), réalisé par Aleksandr Rogojkine, a été produit en 1998 et date donc de la période entre la première et la deuxième guerre en Tchéchénie. Au milieu des années 1990, le réalisateur a connu un grand succès avec sa comédie Osobennosti nacional'noj ochoty (1995 « Pécularités de la chasse nationale“) qui a été récompensé avec le premier prix du festival du film de Sochi.

Blokpost parle d'une unité de soldats russes déployée dans le Caucase du Nord, probablement en Tchétchénie. Ni l'heure ni le lieu ne sont précisés. Le film se caractérise par un rythme de narration lent. L'un des soldats, qui fait également office de narrateur explique et commente les événements. L'action proprement dite commence avec l'action de contrôle menée par

l'unité russe dans une petite localité.

Dans une maison, deux des soldats tombent sur un garçon qui fait exploser une mine. Les soldats parviennent à s'échapper de justesse, mais le garçon meurt dans l'explosion. Dans le chaos qui s'ensuit, une jeune fille qui tire dans tous les sens de manière incontrôlée est blessée, touchée par un des Russes. Une enquête doit être menée pour déterminer ce qui s'est exactement passé et qui est responsable de la blessée.

Pour cette période d'enquête, l'unité russe est transférée à un poste de contrôle éloigné. La situation y semble relativement calme, mais il y a une menace permanente d'un tireur d'élite qui se cache dans les environs. Au cours d'un quotidien assez monotone se succèdent des contrôles de civils, des tentatives infructueuses de neutraliser le sniper, et des passe-temps comme le jeu de cartes et le football. Une distraction bienvenue est également la visite fréquente à la maison de la fillette Manimat, une jolie fille du pays, qui joue le rôle de proxénète pour sa sœur aînée, muette. Manimat échange les services sexuels de sa soeur contre des munitions. Entre elle et l'un des soldats surnommé "Juriste" (le juriste) se développe une idylle discrète. Pendant ce temps, le tireur d'élite, qui se révèle finalement être la jeune Tchétchène, continue d'agir et tue un des soldats. Elle n'avait pas l'intention de tuer le "juriste" mais peu de temps auparavant, ce dernier avait remplacé son casque, reconnaissable à sa queue de renard, par celui de son camarade, le narrateur. Peu après, la jeune fille ainsi que sa sœur meurent dans la détonation d'un engin-piège.

Distance par rapport au pathos national de guerre

Dans *Blokpost*, le narrateur est certes lui-même impliqué, en tant que soldat, au niveau de l'action, mais sur le plan visuel il n'est pas au premier plan. Sa voix accompagne les événements tout au long du film, les commente et y réfléchit. Elle doit être considérée comme une instance qui atténue l'immédiateté du plan visuel, affaiblit et donne une distance par rapport aux événements. Par ses commentaires, le narrateur se distingue vis-à-vis de ses supérieurs et de ses camarades. Ainsi, il se distancie par exemple du général en expliquant que celui-ci n'utilise qu'un lexique „hors des normes“. Il se démarque de l'un de ses camarades par exemple en désignant la vision simpliste du monde de celui-ci: "Для него все понятно. Мир делится на черное и белое. Даже эта странная война понятна." (min 50) „Pour lui, tout est compréhensible. Le monde est divisé en noir et blanc. Même cette étrange guerre est compréhensible.“

En outre, il prend ses distances par rapport aux opérations militaires auxquelles il participe. Au début du film, il commente par exemple le "contrôle" du village tout en remettant en question le sens de l'action : "Что мы делаем в поселке, знает только лейтенант Боря и прапорщик Ильич." (min. 2) - "Ce que nous faisons dans le village, seuls le lieutenant Borja et le sous-lieutenant Ilich le savent". Sobre il relate maintenant des actes de pillage : Ainsi, le lecteur de CD avec les écouteurs a émergé auprès d'un de ses camarades il y a quelques mois, lors d'une "purge".

Cette distance du narrateur est également liée à la volonté de contrecarrer le pathos de la guerre qui fait apparaître l'intervention militaire comme nécessaire et la légitime. Ainsi la monotonie du quotidien au poste de contrôle est mise en scène de manière proéminente : La présence des soldats se caractérise principalement par la monotonie de leur service quotidien, qui n'est ponctuée que de plaisanteries, de consommation de drogues et de relations sexuelles avec la jeune Tchétchène muette. La voix du narrateur souligne cette monotonie, en commentant la fin d'une journée par des remarques telles que : "Так, тихо и незаметно, прошел еще один день". (min. 29) - "Ainsi, silencieusement et sans qu'on s'apercevait, s'écoulait encore un jour" ; ou : "Больше в этот день ничего не случилось." (min. 64) - "C'est tout ce qui s'est passé ce jour-là".

L'un des camarades du narrateur prend également ses distances par rapport à l'idée de la nécessité de l'engagement militaire, ce qui est exprimé au plan des dialogues. De manière parodique il remet en question le sens de l'engagement lorsqu'il répond à la question du sergent-chef en position derrière les sacs de sable : Товарищ сержант, за время несения службы происшествий

замечено не было. Все находится в сохранности : леса, поля, горы и дажеголубое небо. Только на шоссе мы заметили две коровьи лепешки, которые оставили ... (min. 21)

Sergeant-chef, aucun incident n'a été enregistré pendant le service. Tout est en bon état : les forêts, les champs, les montagnes et même le ciel bleu. Nous avons seulement remarqué sur la route deux bouses de vache laissées par ...

De la même manière est parodié le pathos de la guerre ou de la nation qui met en avant la mort de soldats russes pour protéger la "patrie" ou leur engagement victorieux au combat, ou qui instrumentalise le deuil des mères et les femmes qui ont perdu leurs fils ou leurs maris. Quelques soldats enterrent le rat du soldat surnommé "Krysa" (le rat) à proximité de leur point de contrôle et imitent la rhétorique des funérailles militaires :

Сегодня мы провожаем в последний путь нашего друга, т.е. нашу боевую подругу, которая делила с нами все тяготы и невзгоды войны. [...] Своим телом она закрыла товарища от вражеской пули, коварно выпущенной в момент поднятия государственного флага. Спи спокойно, дорогой товарищ ... Нет, дорогой – это гражданское. Спи спокойно, боевой товарищ. Мы отомстим за тебя. Я лично клянусь как крыс уничтожить местных вредных морских свинок.

(min. 20-21)

..Aujourd'hui, nous faisons nos adieux à notre ami, c'est-à-dire à notre amie qui a partagé avec nous toutes les épreuves de la guerre. [...] Avec son corps, elle a protégé son camarade d'une balle ennemie, insidieusement tirée au moment du lever du drapeau national. Dors bien, cher camarade... Non, « cher“ c'est civil ! Dors bien, compagnon d'armes ! Nous vous vengerons. Je jure personnellement d'exterminer comme un rat les nuisibles cobayes à lalentour.

(min. 20-21)

Comme le montrent ces exemples, le pathos de la guerre est parodié au Plan du dialogue et brisé. En outre, l'utilisation de la violence est par endroits rendue clairement comme étant inutile explicitement par le montage.. On voit par exemple l'un des soldats poser un piège explosif (min. 62-63). S'ensuivent quelques séquences dans lesquelles, entre autres, la vie au poste de contrôle est mise en scène. La séquence suivante rapporte le fait que la détonation a arraché la main gauche d'un vieil homme, qui se promenait avec ses moutons (min. 71-72). La direction de la réception, par l'enchaînement des séquences, se fait de telle sorte que la question du sens de l'utilisation de la violence se pose. La scène est suivie à nouveau d'une séquence montrant l'un des soldats assis sur le toit du poste de contrôle, à côté du drapeau russe qui pendouille chantant une chanson patriotique. Ceci peut être interprété comme un commentaire visuel de ce qui précède et comme un symbole de la faiblesse militaire des Russes, ainsi que comme une métonymie évoquant la présence déplacée des Russes dans le Caucase (voir illustration 12).

...

Vers la fin du film, la voix du narrateur souligne le caractère fatal de l'utilisation des armes modernes, ce qui souligne encore une fois la critique de l'engagement militaire. Le narrateur parle pendant que la tireuse d'élite tchéchène vise les soldats. Du point de vue de la tireuse : "В оптическом прицеле фигурки солдат были маленькие и смотрелись как игрушечные, и стрелять в них было совершенно не страшно." (min. 88) - "Dans la lunette de visée, les figurines des soldats étaient petits et ressemblaient à des soldats jouets, et leur tirer dessus n'était pas du tout horrible".

Peu après que le Russe a été abattu, le piège explosif explose, et la tireuse et sa sœur sont tuées. Par conséquent, les effets de laL'utilisation de la violence est soulignée, sans pour autant justifier la violence en tant que moyen.

Cette représentation de l'engagement militaire correspond également à la mise en scène de l'adversaire. Ainsi, l'unité russe n'est pas confrontée à des combattants forts et entraînés face à eux. Il s'avère en effet que la menace provient essentiellement d'une jeune fille locale d'à peine 14 ans, qui fait office de tireuse d'élite. Un garçon d'environ 7 ans se révèle être une menace

pour les soldats russes. Assis seul dans une maison, les jambes mutilées attachées, et qui est manifestement traumatisé psychologiquement par les combats. Souriant, il fait exploser une mine antichar, ce qui provoque le chaos dans le village lors de l'action de contrôle au début du film.

La plupart du temps, l'adversaire est à peine visible ou tangible, ce qui donne l'impression d'être un fantôme. On a l'impression que les Russes se battent contre un fantôme. Ainsi le film soulève également la question de savoir contre qui et avec quelle légitimité l'État russe est en guerre dans le Caucase. Blokpost n'élabore ni un scénario vaste et complet de menace, ni ne met en scène une image claire de l'ennemi ou un objectif compréhensible de l'intervention militaire.

Cette inutilité est également liée à la représentation des soldats russes. Le film ne favorise pas l'autogenèse d'un héros actif qui se développe personnellement, qui fait preuve d'une bravoure et d'un courage connotés masculins, et qui, en fin de compte, forge son identité par sa participation à la guerre. Certes, dans Blokpost, les soldats russes ne sont pas toujours passifs, mais leurs activités semblent être soit vaines, soit, comme dans l'exemple plus haut, elles sont mis en scène comme n'ayant pas de sens. Contrairement à des héros masculins représentés comme actifs et parcourant de vastes espaces, le radius du champ d'action des soldats russes dans Blokpost se limite en grande partie au point de contrôle et aux alentours. Le film ne donne donc pas une image de la virilité, façonné d'activité ciblée, de force, de bravoure, de courage et de détermination.

...

Le Caucase comme espace d'ambiguïté et d'étrangeté

Comme nous l'avons expliqué plus haut, Blokpost renonce dans une large mesure à mettre en scène une image de la masculinité qui correspond au modèle bourgeois des genres complémentaires. En conséquence, l'intervention militaire n'est pas présentée comme nécessaire. On renonce en outre à donner une impression d'unicité en ce qui concerne l'image de soi, l'image de soi et des autres. Au lieu de cela, Rogoŭkin met en scène - comme nous le verrons plus loin - un sentiment d'insécurité. Nous montrerons par la suite qu'il y a un sentiment de manque d'authenticité et d'étrangeté des soldats russes dans le Caucase. En outre, le film véhicule l'ambiguïté de la distance par rapport aux événements, l'unité entre le signifié et le signifiant étant ainsi partiellement déstabilisée. Ainsi, dès le début, sur le chemin de l'action de contrôle dans le village, le narrateur articule un sentiment de contradiction et d'insécurité : "Кажется, на нас не обращают никакого внимания, будто мы и не существуем. Но все чувствуют - внимательно следят и наблюдают." (min. 4) - "On dirait qu'ils ne font même pas attention à nous, comme si nous n'existions pas. Mais tous sentent qu'ils nous suivent attentivement et nous observent". Il décrit ainsi un sentiment qui découle de l'ambiguïté et de la contradiction de qu'on a en face. Un comportement contradictoire de l'autre, qui ne lui offre aucune possibilité, de se démarquer clairement de "l'autre" et de s'assurer de son identité. Arrivés au poste de contrôle, les soldats qui étaient auparavant engagés à ce poste et sont maintenant relevés, prennent congé en chantant le rap du soldat. Ce chant offre une orientation claire et crée un sentiment de communauté nationale. Les rimes, pour la plupart obtuses, le style de discours accentué ainsi que le refrain donnent encore plus de force au chant :

Здесь Россия, здесь твой дом,/Дом, в котором мы живем./Помни это, мальчик мой,/Дом, в котором рос я – Рос-си-я.// Мы вернемся все туда/ Где родня и где друзья/ Где девчонки ждуть устали/ Верь, солдат, и ты придешь/ В те края, где рос я – Россия.// Слезы матери утрет И отцу стакан нальет./Вспомним друга-брата/ Все мы выживем, друзья./ И вернемся в те края/ Где Россия, где рос я/ Где Россия, где рос я,/Где Россия, где рос я. (min. 15-16)

Ici est la Russie, ici est ta maison, la maison où nous vivons. Souviens-toi, mon garçon, la maison où le Moi a grandi - la Russie. Nous retournerons tous là où est la patrie et les amis. Là où les filles sont fatiguées d'attendre. Crois-y, soldat, toi aussi tu viendras dans les régions où le Moi a grandi, la Russie Nous sécherons les larmes de la mère Et nous servirons un verre au père. Nous nous souviendrons de notre copain Nous supporterons tout, amis Et nous retournerons dans les régions où le Moi a grandi, où c'est la Russie, où j'ai grandi.

Cela contraste avec le sentiment de distance exprimé par le narrateur par la suite par rapport à l'espace caucasien dans lequel il se trouve, mais aussi par rapport à son engagement au service de l'État russe. Le contraste entre le chant, qui véhicule un fort sentiment de "nous" national, et la perception du protagoniste est obtenu par le montage : Peu après le rap, une séquence dans laquelle le narrateur porte son regard à travers la visée télescopique dans un lent travelling avant sur le paysage. Les coordonnées que la lunette de visée superpose sur le paysage visualisent la distance par rapport à l'objet observé.

Alors que des montagnes aux sommets enneigés apparaissent dans l'image, le protagoniste explique avec un petit air contemplatif, que derrière ces montagnes se trouve la mer, où des gens d'un autre monde, normal, se reposent. Il suggère ainsi sa propre étrangeté dans l'espace où il se trouve actuellement. Le point de contrôle entre dans le champs de vu, avec le drapeau russe, symbole de son propre État, ce qu'on interprète par métonymie comme un moment d'autoréflexion.

Une distance par rapport à l'altérité (visualisée sous la forme du paysage caucasien) et par rapport à son propre État (dans l'image du drapeau de la Fédération russe) est transmise. Le sentiment d'étrangeté, d'ambiguïté et le manque d'aperception des événements véhiculé par la voix du narrateur en relation avec le plan visuel s'exprime en particulier dans les rencontres épisodiques des soldats avec les habitants de la région. Par exemple, un cortège funèbre passe en dehors du point de contrôle. Le narrateur commente les événements : Eux-mêmes ne savent pas qui va être enterré. Au niveau de l'image, le fait de ne pas savoir, exprimé par la voix du narrateur sur le plan verbal, est accentué par le fait que les personnes en deuil ne sont pas représentées comme des individus, mais seulement comme une agglomération de figures sombres dont les contours sont floutés par un astuce technique. ...

En outre, Rogoŭkin travaille avec des signes qui, une fois, se révèlent univoques dans leur signification mais d'autres fois, l'unité entre le signifiant et le signifié est rompue. Ainsi, lorsque la situation s'aggrave vers la fin, un cheval blanc trotte devant le poste de contrôle, ce que le narrateur commente : "По древне-славянскому поверью неоседланная лошадь - символ смерти". (min. 76) – "Selon des anciennes croyances populaires slaves, un cheval non sellé est un symbole de mort". Peu après, les soldats sont confrontés au cadavre de "Krysa", enveloppé dans une peau de mouton, qui leur est jeté sur la route par les autochtones. Et "Juriste" et les deux filles tchéchènes périssent finalement. Alors que la signification de ce signe est ainsi confirmée au niveau de l'action, il n'en va pas de même pour un autre signe. Ainsi, la confusion lourde de conséquences qui fait que la jeune fille du village locale tire sur le jeune homme "Juriste" dont elle est amoureuse est due à une erreur d'attribution des signes : La tireuse d'élite s'oriente à la queue de renard du casque que porte habituellement "Juriste" et pense tirer sur le camarade. Dans la situation décisive, le protagoniste porte ce casque et est ainsi épargné par erreur. Il est épargné par erreur, mais "juriste" est mort. ...

Recours au Caucase littéraire du romantisme ?

Dans Blokpost, une séquence fait clairement référence à l'histoire russo-caucasienne du 19^e siècle. Une scène où des soldats à leur poste de contrôle trouvent une médaille datant de 1864 – pour le service dans le Caucase. Comme Sarkisova (Krüger fait référence à une collègue russe qui a travaillé sur le film avant elle) a déjà expliqué, le pathos potentiel de cette séquence est plutôt profané par le contexte. L'objet a été trouvé lors du creusement d'une tranchée qui doit sécuriser le chemin vers les latrines.

En ce qui concerne les récits du Caucase, il est remarquable que chez Rogoŭkin - à la différence du Kavkazskij plennik de Bodrov - le cliché du "captivity narrative" est abandonné. Ce schéma intermédial de l'emprisonnement d'un Russe dans le Caucase, qui est entré en force dans la littérature russe avec le poème de Puchkin Kavkazskij plennik et est toujours lié à des discours de victimes respectivement de héros n'a pas été servi par Blokpost.

En revanche, le motif de la relation amoureuse interculturelle est repris dans le film. Chez Rogożkin, la relation amoureuse naissante entre le "juriste" et la fille Manimat, ne sert pas à façonner l'identité d'un personnage masculin. Un tel n'arrive pas. De plus, cette relation n'est guère lisible comme un encodage sexuée et la naturalisation d'un rapport de force dans lequel le "mâle" masculin représente « l'Identique » et exerce un pouvoir sur « l'Autre féminin ». Car dans Blokpost, ni l'homme ni la femme ne survivent. ...

En résumé, il faut retenir qu'une notion de sujet marquée par l'univocité, connotée d'attributs masculins, la force, la bravoure, le courage, le façonnement d'identité et l'activité efficace, est largement rejetée dans le film de Rogożkin. Cela correspond à des représentations qui agissent contre le pathos de la guerre et la promotion de projets militaires nationaux au service de l'État et d'une nation à protéger. Cela illustre une fois de plus à quel point les constructions de genre complémentaires, qui s'inspirent du modèle bourgeois de la "masculinité" et "féminité", sont liées aux "projets nationaux". Si ces images de genre ne sont pas mises en scène, le pathos national est désactivé. C'est ce que Blokpost réalise par des éléments parodiques, par l'abandon d'un concept d'un sujet homogène et sémantisé masculin, par des ambiguïtés, par des vides dans la construction du sens, par la mise en scène de l'étrangeté.

* * *

De Retour au poings desserrés:

« Les poings desserrés » a été produit par un « oligarche » international des media (AR-Films, AR-content à Los Angeles, Non-stop films, A-compagny Berlin : propriétaire ou actionnaire majoritaire)

« Alexandre Rodnianski est un réalisateur, producteur de cinéma et de télévision ukrainien opérant en Russie, Ukraine et à Hollywood né le 2 juillet 1961 à Kiev. Ancien dirigeant d'un groupe de médias et fondateur de la chaîne de télévision ukrainienne « 1+1 ». Tout au long de sa carrière, Rodnianski a produit plus de 30 films et plus de 20 séries télévisées. Parmi les plus connus figure Stalingrad, réalisé par Fiodor Bondartchouk et sorti en 2013, un des plus grands succès contemporains du cinéma russe et détenteur du record de recettes au box-office avec 67 millions de dollars. » (Ouest France/Kifim)

En février 2022, il s'est opposé à l'invasion de l'Ukraine par la Russie. En réponse à cette position, le ministre russe de la défense, Sergei Choïgu, a demandé à la ministre de la culture, Olga Lyubimova, de retirer Rodnyansky de "l'agenda culturel"[31]. En tant que président du festival du film Kinotavr, il a annoncé en mars que le forum ne se tiendrait pas en 2022, expliquant que "l'on ne peut pas parler de festivals quand la Russie mène une guerre agressive"(Wikipedia ru)

Rodnianski sur Kira Kovalenko :

En tant que réalisatrice, Kira essaie de trouver, dans les petits détails et les interactions humaines, les caractéristiques incroyablement précises de ses personnages. Elle n'a jamais recours à l'évidence ou à la facilité. Je pense que la voix de Kira en tant que réalisatrice s'est formée sous l'influence colossale de son maître - Alexander Sokurov qui lui a enseigné, ainsi qu'à ses autres élèves – Kantemir Balagov et Vladimir Bitokov, à toujours trouver les situations dramatiques les plus convaincantes. Des situations qui permettraient à leurs personnages de révéler leurs complexités et leurs luttes internes qui opposeraient une vision du monde à une autre et qui illustreront le plus clairement possible les conflits de leur luttes. Ces situations et conflits ne peuvent jamais être évidents ou manifestes, le réalisateur ne doit jamais prêcher mais plutôt permettre au public de tirer ses propres conclusions. Et je crois que pour Kira, ainsi que pour d'autres étudiants, la littérature plutôt que le cinéma est devenue une source beaucoup plus importante d'inspiration artistique. La littérature lui permet de transformer toute sa riche expérience humaine en un langage artistique très spécifique. Ce n'est donc pas une coïncidence si Kira s'est inspirée à l'origine du roman *Intruder in the Dust* de William Faulkner pour créer *Les poings*

desserrés - une histoire sur le fardeau de la liberté, qui peut parfois être beaucoup plus dur porter que le fardeau de la captivité.

Kira possède une combinaison unique de connaissance profonde de la tradition et de la culture classique avec la vision du monde d'une jeune femme moderne. Une jeune femme moderne et libre. Et ceci est une réponse à la question de savoir pourquoi Kira et d'autres jeunes réalisateurs de sa génération sont intéressants pour moi, non seulement en tant que producteur, mais aussi en tant qu'être humain. Ils me montrent, ainsi qu'au public une nouvelle vie que je n'aurais jamais découverte autrement. Ou ils nous montrent la vie que nous pensons connaître, mais d'une manière que nous n'avons jamais vue auparavant. Ils regardent dans les personnes qui vivent à côté de nous et voient leurs histoires et leurs drames de lutte pour surmonter les nombreuses difficultés du destin humain. Une lutte éternelle dans un monde en perpétuel changement. C'est incroyablement intéressant et important.

<https://www.youtube.com/watch?v=W2Hcvt19ww8> Au festival Kinotavr 2021 à Sochi,

Kovalenko avec le critique du cinéma et le producteur après le film. Les trois répondent à une trentaine de questions du public.



https://cdn-media.festival-cannes.com/film_film/0002/68/c6ca03c800ff22f3802ecc9314e5f96287b5d693.pdf L

Kira Kovalenko interviewée par Non-stop productions dans le cadre de lobbying pour l'Academy Award et Cannes :

L'inspiration initiale de l'histoire est venue d'une ligne dans l'ouvrage de Faulkner « Intruder in the Dust » qui dit que si certaines personnes peuvent supporter l'esclavage, personne ne peut supporter la liberté. L'idée de la liberté comme un fardeau a été le thème le plus important pour moi pendant que je travaillais sur le film. Inévitablement, la même idée m'a amené à réfléchir sur le fardeau de la mémoire, et sur le lien entre les deux. Est-il possible d'endurer la liberté de la mémoire ? Je me suis tourné vers ma propre charge de mémoire, qui comprenait un événement qui a été transformateur et traumatisant pour moi et pour beaucoup d'autres personnes. Le résultat est un récit de personnes qui ont vécu cet événement et qui, bien des années plus tard, essaient d'accepter le traumatisme qu'il a causé. Le monde qui les entoure est encore marqué par cet événement, et ils sont eux-mêmes brisés, d'une manière qui dicte toutes les relations de cette famille entre ses membres. La tentative d'oublier et de préserver implique un acte de violence contre la volonté humaine qui, paradoxalement, est aussi un acte d'amour.

Il me semble étrange de dire que les jeunes du Caucase ont des expériences particulièrement dramatiques. Cela voudrait-il dire que les jeunes d'autres endroits n'en ont pas ? En Tchétchénie, en tout cas, ils en ont. Malika Musaeva a étudié avec nous, elle n'avait pas grand-chose à raconter : elle a quitté la Tchétchénie quand elle était toute petite. Elle n'a pu décrire qu'une seule scène : attendre dans la cave avec sa famille que son père rentre à la maison. Et c'est tout. Les autres n'ont pas eu

d'expérience directe [de la guerre]. Tout ce dont moi je me souviens c'est que lorsque j'avais cinq ans, nous vivions juste à côté de la gare et il y a eu une attaque terroriste là-bas. Maman a eu peur, il y a eu une grosse explosion, Elle a couru dehors et nous sommes allés voir. Je me souviens très bien de tout cela : Je me demandais s'il y aurait des gens là, autour de ce bus. Mais ensuite, plus tard, après avoir réussi l'atelier de réalisation, j'ai lu le journal intime d'une jeune fille russe qui vivait en Tchétchénie, Polina Zherebtsova. Cela a tout changé pour moi. Il y a un passage dans ce journal où elle raconte comment, en temps de guerre, elle préparait des sachets d'une boisson aux fruits en poudre appelée Yupi et en vendait des verres au marché. Cela a déclenché un souvenir : J'étais un enfant, nous étions au bord de la rivière, notre grande famille passait un bon moment, et nous étions aussi en train de mélanger du Yupi dans un seau - et j'ai commencé à me rendre compte que je ne savais pas du tout à ce moment-là, de ce qui se passe à une soixantaine de kilomètres de nous. Pour une raison quelconque, je n'ai aucun souvenir de quelqu'un autour de moi qui m'en aurait parlé, ou qui aurait eu une compréhension ou une pensée à ce sujet- là. Cela n'est jamais arrivé.

Kira Kovalenko est **diplômée de l'atelier qu'Alexandre Sokurov** avait fondé à Nalchik sur invitation du Président de la Kabardie-Balkarie , Karamursev :

J'ai fini par participer à l'atelier par hasard - comme la plupart d'entre nous, en fait. Je ne regardais pas du tout de films, et je n'avais aucune envie de devenir réalisateur. J'avais juste une sorte d'intuition que je voulais avoir une bonne éducation, et c'est tout. Mais ce qui s'est passé une fois que j'ai rejoint l'atelier m'a vraiment changé. J'ai découvert beaucoup de nouvelles choses, et maintenant je ne peux rien faire d'autre. Sokurov disait toujours qu'il voulait vraiment voir à quoi ressemblait notre vie de famille, notre vie amoureuse, nos relations, toutes ces choses de tous les jours. Il n'arrêtait pas de dire : "Nous ne savons rien de vous, nous voulons vous connaître - comment vous vivez vos vies, ce que vous faites." Le seul tabou [pendant l'atelier] était la représentation de la violence.

Kovalenko a propos de ses **références, telle « I pugni in tasca »**(Les poings dans les poches) 1965 de Marco Bellocchio (néorealisme italien) :

J'aime beaucoup Bellocchio et ce film. Mais ici, je suis confronté à la situation inverse : son film parle de serrage, de pression, alors que je voulais quelque chose comme une image de relâchement. Du relâchement, d'une part, et de ne plus avoir à se battre, d'autre part. Kantemir [Balagov] appelle [les films des diplômés de l'atelier Sokurov] "le néoréalisme caucasien". Nos situations des uns des autres sont vraiment tous très proches, et c'est vraiment à cela que ressemble la vie pour nous. Tant de choses se mélangent : immaturité, turbulence, et toute cette énergie chez les gens qui n'ont pas d'exutoire, alors l'énergie finit par se diriger elle-même.

À propos des acteurs :

Ada - Milana Aguzarova étudie le théâtre dans une université de Vladikavkaz. Lorsque j'étais en Ossétie pour des auditions, mon vol a été retardé. J'étais très en retard et la première personne que j'ai vue était Milana qui m'attendait patiemment. Quand je l'ai invitée à rejoindre le film, j'avais un rôle différent en tête pour elle, mais quand nous avons commencé à parler, j'ai réalisé que j'avais fait une erreur. Je lui ai demandé de revenir encore et encore parce que j'essayais de la comprendre, de comprendre pourquoi j'ai l'impression d'avoir deux personnes dans un seul corps. Deux entités qui se battent constamment l'une contre l'autre : une force incroyable et une faiblesse fragile.

Le père - Alik Karaev est l'Artiste du peuple de la République d'Ossétie du Nord-Alanie et acteur au théâtre équestre d'État d'Ossétie du Nord, Narti. Dès que je l'ai rencontré j'ai immédiatement ressenti un lien fort, j'ai réalisé qu'il était l'homme sur lequel je pouvais toujours compter. J'ai vu beaucoup de lumière et de compréhension en lui. Pour tous les autres rôles, j'ai fait appel à des acteurs amateurs - Soslan Hugaev, Hetag Bibilov, Arsen Hetagurov et Milana Pagieva.

Mes collègues ont fait le tour de l'Ossétie et ont visité différents endroits où de grands groupes de jeunes passent habituellement leur temps : écoles, clubs de sport, etc.. Il y en avait beaucoup, nous avons regardé des milliers de photos ! Les jeunes riaient généralement lorsque nous leur expliquions pourquoi nous les prenions en photo, personne ne croyait qu'ils pouvaient être des acteurs dans un vrai film. J'ai toujours reconnu mes personnages, il me suffisait de regarder une photo ou de voir une courte vidéo et je le savais. La façon dont les auditions se déroulaient n'avait pas vraiment d'importance. J'étais absolument convaincu que je voyais exactement les personnes sur lesquelles j'avais écrit mon scénario. C'était une expérience extrêmement inspirante. J'ai vu comment mon film prenait vie. Je n'ai jamais vécu quelque chose d'aussi intense de toute ma vie.

À propos du Caucase :

... j'avais une protagoniste féminine, même si la même histoire pouvait fonctionner avec un garçon; avoir une fille ajoutait mes sentiments, la relation familiale, cet angle personnel dans le mélange. Je pense que la constriction doit être une sorte de caractéristique du Caucase, parce que vous pouvez le sentir dans presque toutes les situations. Dans le Caucase, même lorsque qu'on se marie, on ne fait que passer d'un système fermé à un autre. Pour les femmes, c'est un déplacement de côté, pas un pas en avant. Sur les chaînes Telegram aujourd'hui, vous pouvez lire toutes sortes d'histoires de femmes du Caucase ; c'est un gros problème qui doit être révélé au grand jour.

<https://www.youtube.com/watch?v=WzOzfDtx-U>

Alik Karaev (le père dans «les poings serrés») et Tamara Makoeva interviewés sur leur travail commun au théâtre équin «Nati» à Wladikavkaz/Ossétie/FR/Districte Caucase du Nord



Conclusion ? Nonobstant le résultat d'une analyse de « Les poings serrés » selon les critères des études de genre (« décoloniales » incluses) j'ai l'impression que le film montre peu cette « hybridité » dont parle Verena Krüger citée plus haut et reste plutôt dans le schéma de bipolarité, avec les conséquences décrites sur le plan de l'imaginaire collectif. L'encodage à l'envers n'en change rien. Consciemment ou pas, Kira Kovalenko suit elle le concept du « maître » Alexandre Sokourov de façonner un imaginaire « russe » au fond peut spécifique et semblable à celui toujours courant à « l'Ouest » ? À l'époque où les perspectives climatologiques semblent mettre partout en cause une « globalisation » qui ne démonte pas la « bipolarité » des identités nationales, leur construction contre et non avec l'altérité.