



CONFUSION SURRÉALISTE ET VISUALITÉ DÉCALÉE. L'ÉCOLE CINÉMATOGRAPHIQUE DE LÉNINGRAD

Karina KARAEVA

ENS – PSL, France

Résumé

Cet article analyse les stratégies esthétiques et narratives de déplacement du politique, du mythe et du discours scientifique dans le cinéma expérimental soviétique et post-soviétique de la fin des années 1970 aux années 1990. En s'appuyant sur les films d'Evgeni Yufit, de Sergueï Ovtcharov et des frères Aleïnikov, l'étude examine les formes de défamiliarisation (*ostranenie*), de fragmentation du récit et de pseudo-scientificité comme modes d'évitement du politique dans les pratiques quotidiennes et les formes cinématographiques. Une attention particulière est accordée au nécro-réalisme et à la sexualisation du texte et de l'image, ainsi qu'à la transformation du mythe soviétique en une structure absurde, répétitive et close sur elle-même. Le cinéma analysé apparaît ainsi comme un espace de déstabilisation des régimes de sens, où le mythe, la science et l'idéologie se recomposent sous des formes esthétiques marginales et non oppositionnelles.

Mots-clés

Cinéma expérimental – Nécro-réalisme – Mythe soviétique – Dépolitisation – Discours scientifique – Post-soviétique.

Abstract

This article examines aesthetic and narrative strategies of displacement of the political, myth, and scientific discourse in Soviet and post-Soviet experimental cinema from the late 1970s to the 1990s. Focusing on the films of Evgeny Yufit, Sergei Ovcharov, and the Aleinikov brothers, the study explores forms of *ostranenie*, narrative fragmentation, and pseudo-scientific discourse as modes of evading direct political engagement in both everyday practice and cinematic form. Particular attention is paid to necro-realism, the sexualization

of text and image, and the transformation of Soviet mythology into an absurd, repetitive, and self-enclosed structure. The analyzed films function as spaces of destabilization of meaning, where myth, science, and ideology are reconfigured through marginal, non-oppositional aesthetic practices.

Keywords

Experimental cinema – Necro-realism – Soviet myth – Depoliticization – Scientific discourse – Post-Soviet.

Introduction

Dans le cadre de ce numéro consacré à l'irrationnel, cet article propose d'envisager le cinéma expérimental soviétique et post-soviétique non seulement à travers les catégories du surréalisme ou de la défamiliarisation, mais comme un champ où se manifestent différentes formes de l'irrationnel. Celui-ci est compris ici comme une logique de déstabilisation du sens où les régimes du mythe, du discours scientifique et de l'idéologie se trouvent déplacés, fragmentés ou détournés de leur fonction normative. Au milieu des années 1970, alors que le cinéma demeure dans une sorte d'hibernation post-dégel, il s'oriente de plus en plus vers l'allégorie, cherchant à mettre au jour des lois morales formelles sans pour autant renoncer à des solutions d'inspiration surréaliste. Dans le champ artistique, la quête de formes nouvelles s'accompagne de l'exploration de possibilités inédites offertes par le cinéma. Parallèlement au cinéma dit « parallèle », clairement influencé par le *sots art*, émerge à la fois l'esquisse d'un nouveau langage et le rejet de celui-ci. L'irrationnel, tel qu'il est envisagé dans cette étude, ne renvoie pas à une absence de logique, mais à une reconfiguration des systèmes de rationalité existants à travers des formes esthétiques de décalage, d'absurde et de fragmentation narrative. Cependant, le *sots art* continue de puiser dans l'héritage de l'interdiction et de la prescription – d'où le travail sur le texte, comme l'inscription *Ne pas s'appuyer* chez Boulatov, ou encore le recours aux slogans, ainsi que la création de formes profondément satiriques reflétant l'esthétique du réalisme socialiste. En 1974, Komar et Melamid inventent un code chromatique qui permet de transformer un article de la Constitution soviétique sur la liberté d'expression et de réunion en peinture abstraite : chaque lettre correspond à une couleur. De la même manière, chaque lettre du « Règlement d'utilisation du passeport » pouvait être transcrite en notes musicales. L'ironie et l'effet d'étrangeté s'expriment également dans l'œuvre *La couleur – une grande force !* (1975). Le texte de cette affiche-instruction déclarait que les plaquettes colorées, produites par l'entreprise des artistes célèbres des années 1970, vous aideraient à vous libérer de tous les maux. En fixant intensément la plaquette colorée pendant un certain temps, vous pourrez guérir de la maladie grâce à la couleur correspondante... Chaque couleur correspond à une fréquence précise d'ondes lumineuses. La lumière, en atteignant la plaquette, est réfléchiée par celle-ci sous une autre qualité. La lumière réfléchiée, parvenant à vos organes visuels, provoque l'irritation des cônes et bâtonnets de la rétine, transmettant ensuite une excitation via le nerf optique jusqu'au cerveau. À la fin des années 1970, un courant spécifique émerge au sein de l'école de Léninegrad,

communément désigné sous le terme de nécro-réalisme. Dans le même temps, le conceptualisme moscovite conserve sa pertinence tout en s'orientant vers des formes d'expérimentation accrues. Il est alors légitime de s'interroger sur les modalités de constitution de la matière artistique mise à disposition des cinéastes. Dans cette perspective, l'irrationnel se manifeste comme une structure sous-jacente des récits filmiques étudiés, où la fragmentation narrative et la déstabilisation des signes produisent des formes de mythologie déformée.

1. Le mythe et ses formes dérivées dans l'œuvre cinématographique

La mythologie soviétique constitue l'un des principes fondamentaux des recherches esthétiques du *sots art*. En se déplaçant par rapport au statut spécifique de l'agitation mythologique, les réalisateurs aboutissent à l'affirmation d'une dissonance surréaliste ou à des stratégies de défamiliarisation. Evgeny Yufit propose une forme de narration relevant du nécro-réalisme, tandis que Sergueï Ovtcharov explore de nouvelles configurations narratives en s'appuyant sur l'expérience vécue d'un espace mythologique inscrit dans le quotidien soviétique. L'idéologie des films de Sergueï Ovtcharov peut être envisagée comme une coupe transversale d'un état pathologique de la société : un état qui ne témoigne pas encore pleinement de la décomposition, mais qui se trouve déjà structuré comme le format d'une vie nouvelle. Son film *La Désarticulation* (*Neskladoukha*, 1979) interroge un mode d'énonciation situé entre la discontinuité du récit – sa fragmentation interne – et, fondamentalement, la cohérence propre au mythe. C'est à ce point précis qu'émerge un moment particulièrement significatif, lié au processus de défamiliarisation du politique. Dans un article consacré aux méthodes d'Evgeny Yufit, représentant et idéologue du courant nécro-réaliste, Alexeï Iourtchak affirme :

Que peut précisément recouvrir une stratégie d'évitement du politique dans les pratiques du quotidien ? Selon les contextes, une telle stratégie revêt nécessairement des formes différentes ; toutefois, leur trait commun réside dans la production d'une esthétique du quotidien radicalement "autre", permettant au sujet de ne pas se conformer aux normes éthiques et politiques du système sans pour autant être perçu par celui-ci comme une transgression manifeste ni comme une opposition directe à l'État. Dans ce cas, les actions du sujet ne sont pas reconnues par le système comme politiques ; elles produisent néanmoins un effet politique concret, parfois à longue portée – comme ce fut le cas dans le contexte soviétique tardif (Yufit, 2015, p. 80).

Dans le prolongement de cette éthique appliquée directement au champ cinématographique se manifeste une forme de rupture singulière, liée à la mise en crise du mythe ontologique : « Par leurs actions, les nécro-réalistes introduisaient l'inexplicable, l'étrange et l'inquiétant au cœur même de la trame du quotidien soviétique » (Yufit, 2015, p. 82). Ainsi, la possibilité de saisir l'inexplicable et l'étrange devient le fondement narratif, le noyau même du film. Dans *La Désarticulation* (Neskladoukha, 1979) de Sergueï Ovtcharov, le spectateur assiste à une anecdote : deux personnages font rouler un tonneau à travers un champ, s'arrêtent pour se reposer, s'appuient de leur dos au tonneau et celui-ci dévale. Cette logique relève directement de l'irrationnel, entendu comme principe de désorganisation des régimes de sens, et ouvre sur une série de conséquences narratives qui affectent l'ensemble du récit (Figure 1). Le spectateur devient ensuite témoin de la longue odyssée du tonneau, qui, au fil de sa descente, entraîne avec lui tous les personnages – paysans, musiciens, et ainsi de suite. Au moment où le tonneau plonge dans la rivière, une forme de personnification se produit : ceux qui couraient derrière lui ôtent leurs chapeaux en signe de deuil. La narration bascule ensuite sur le sauvetage d'une cuillère : grâce à un scaphandre artisanal, elle est finalement retirée de l'eau. Cependant, son sauvetage est lié à une vache qui s'envole dans les airs, emportant avec elle un bonheur perdu. Cette succession de désordres devient un écho particulier de la dimension « truculente » du film. Chaque action semble relever d'un mouvement biomécanique, les personnages apparaissent tantôt comme en ralenti, tantôt dans un rythme accéléré. Il est difficile de qualifier ce qui se passe de simple clownerie ; c'est néanmoins ce principe que Sergueï Ovtcharov explore. Ses héros sont absurdes, mais ils transmettent le mythe du « Russe ordinaire », dont le comportement se distingue généralement par une forme de surréalisme, une sorte de non-intervention dans les événements, ou un état permanent de *yurodivost* (folie sacrée). À cet égard, Ovtcharov adopte un narratif décalé. La narration chez Ovtcharov est hachée, imaginaire, épisodique : on tire le tonneau, il sombre, on court à travers le champ, il flotte dans la rivière, le tonneau est extrait de l'eau par une vache gonflable qui s'envole ensuite dans le ciel. La structure fragmentée du récit crée en réalité une boucle, répétant l'histoire. La brièveté du récit contribue également à son surréalisme. Ainsi, l'histoire chez Ovtcharov se transforme en reflet d'un récit mythologique. La signification de ce récit mythologique est en substance discrète : elle ne signifie rien en dehors de sa structure fermée, constamment répétée et absurde – à l'image du sauvetage d'un noyé, accompli de manière extrêmement comique.

Cette dynamique trouve un écho dans un épisode du film géorgien *Pierres blanches* (Temur Palavandichvili, 1972), où un épisode d'exotisation du mythe montre des Géorgiens naviguant sur une rivière avec des brochettes et du vin lors d'une célébration. Ce déferlement surréaliste extrême constitue la base d'un récit atypique : l'inadéquation de l'attente – un banquet dans une rivière bouillonnante. Ovtcharov agit de manière analogue : le spectateur est confronté à chaque instant à une narration inattendue et aux manifestations des personnages, jusqu'au comportement de la mère du protagoniste, dont il est impossible de déterminer si elle pleure ou rit, tant le rythme de ses sanglots brouille toute lecture de ses émotions, et surtout, de quelles émotions il s'agit. Ovtcharov prolonge ainsi les démarches d'Evgeny Yufit, figure et idéologue des nécro-réalistes au cinéma. Les comportements des personnages dans les films de Yufit sont également profondément illogiques, mais il s'agit plutôt d'une approche de la mort, d'un exorcisme du mythe. Ses personnages ont déjà franchi le stade de la déshumanisation et se situent entre les figurants à la Koulechov et des monstres aux cœurs nus. Le comportement des personnages chez Yufit est conditionné par la structure visqueuse du cadre ou du récit. Il s'agit d'une existence située entre la vie et la mort, plus précisément d'un état agonique, tout en restant profondément comique. Cependant, tandis qu'Ovtcharov accentue le comique et le côté « marionnettes » grâce à des procédés cinématographiques – biomécanique, accélération du rythme – Yufit explore les potentialités du corps humain et du langage. Dans ses œuvres, le texte se présente généralement comme un ensemble de sons (il est intéressant de noter que dans le film de Sergueï Rogojkine *La Vie avec un idiot* (1993), on observe également des aberrations du langage : le personnage dégénère, perd la parole, se décompose intellectuellement et physiquement tout au long du film, ne prononçant que « Eh ! ») – et la modification du texte se traduit souvent par le silence. Iourtchak écrit :

Au cœur de la pratique artistique développée par les nécro-réalistes se trouvait une bioesthétique critique de la vie nue. Cette approche lançait un défi au système soviétique, tout en évitant de le critiquer directement sur le plan esthétique ou politique, comme le faisaient les dissidents. Elle expérimentait plutôt une subjectivité alternative de la vie nue, dépassant les cadres éthiques et politiques du système soviétique. En transformant la politique de la vie nue en un projet bioesthétique total, les nécro-réalistes démontraient à eux-mêmes et aux autres les limites de la sphère politique et esthétique soviétique, et par conséquent les frontières au-delà desquelles l'État perdait sa capacité à définir, comprendre et contrôler ses

sujets. Cette pratique minait l'hégémonie du pouvoir étatique sans entrer en confrontation directe avec celui-ci (Yufit, 2015, p. 86).

Cependant, les nécro-réalistes tendent à domestiquer la réalité soviétique dans une large mesure. Dans leur conception, la possibilité de la vie est directement liée à la *yurodivost* (terme russe désignant un fou sacré dans la tradition orthodoxe et plus largement dans le contexte culturel et social russe), à la folie, à un comportement atypique et inadapté aux circonstances établies. L'esthétisation du mythe réside dans la possibilité de sa chute, de sa moquerie. Tout comme le « Russe ordinaire » est ridicule et illogique dans son comportement, il en va de même pour les personnages de Yufit. Un épisode caractéristique du film *Printemps* (1987) illustre cela : un homme entièrement bandé est allongé sur les rails et manipulé par un commissaire qui le tire à l'aide d'une corde. Le train qui passe, qui dans le cinéma soviétique est non seulement une allégorie du mouvement, du déplacement et de l'odyssée intérieure, mais aussi de la signification morale (comme dans *Le Train s'est arrêté* (1982) de Vadim Abdrashitov, qui explore un incident survenu sur les rails), devient ici le cadre d'une scène extrême : une passagère du train est littéralement assommée à mort par un des personnages du film, jusqu'à son anéantissement complet. Cette critique particulière du réel, exprimée notamment dans la scène de montage où les personnages sont attachés par des cordes dans la forêt et « volant » grâce à elles, ainsi que dans les parades en URSS, ne constitue pas tant une démonstration de la mort qu'une spéculation sur celle-ci : les nécro-réalistes utilisent fréquemment la mort ironique comme allégorie d'une existence discrète. Par exemple, dans le scénario de *La Marche directe* (2005), il est indiqué :

À l'écran défile une pellicule rayée. Apparaît le générique : "Actualités cinématographiques, mai 1932". Une grande salle est remplie de spectateurs. Le narrateur rapporte des expériences uniques menées à l'Institut d'eugénisme visant à rajeunir les gènes humains grâce à des croisements avec des singes anthropoïdes. Sur la tribune, le scientifique conclut son exposé : "...Ainsi, objectivement, les avancées de la science et de la médecine contredisent la théorie de la sélection naturelle de Charles Darwin. Les individus faibles et malades, porteurs de diverses affections héréditaires, ne sont pas éliminés par la nature mais, grâce aux progrès médicaux, continuent de vivre et de se reproduire, entraînant ainsi la dégradation et l'extinction progressive de la race humaine. L'hybridation interspécifique entre l'homme et le singe anthropoïde est censée revitaliser les gènes humains et, en quelques générations, restaurer la qualité de la "race" de l'homme soviétique"...La salle éclate en applaudissements (Yufit, 2015, p. 102).

L'irrationnel se radicalise ici dans les dispositifs pseudo-scientifiques et les récits de type didactique détourné. Dans le film des frères Aleïnikov *Monstrum Exose* (M.E., 1986), deux aspects majeurs émergent, liés à la déconstruction du cinéma : 1) L'utilisation de la méthode du récit scientifique et didactique ; 2) La rupture de cette méthode par des liens dramaturgiques et par la défamiliarisation. À cet égard, il est pertinent d'analyser l'aspect lié au déplacement narratif. La dissection du jeu et l'impossibilité de distinguer ce qui relève de la fiction, du documentaire ou du jeu dramatique doivent être rejouées : « Il y a vingt ans, je suis arrivé en Afrique. Je me souviens encore parfaitement de la stupeur que j'ai ressentie en me retrouvant dans la jungle tropicale ». Mais le choc le plus grand pour l'auteur survint lorsque ses étudiants revinrent d'une expédition et rapportèrent un spécimen de M.E., 1986. On peut affirmer que les M.E. se consacrent toute leur vie essentiellement à la reproduction. L'image animalière laisse alors place à des plans documentaires montrant le travail en laboratoire, tandis que le texte, construit selon les modèles de la recherche scientifique, s'estompe et devient partie intégrante d'un récit surréaliste. La question posée par le laboratoire est de savoir si les M.E. ont réellement un foyer d'origine en Malaisie. S'ensuit un récit relatif à la reproduction et à la diffusion des M.E :

L'art contemporain est si diversifié qu'il est extrêmement difficile d'en contrôler tous les courants et tendances. Je ne m'étais pas fixé un tel objectif ; je me contentais simplement de collectionner les œuvres d'un seul courant. Ce courant est celui du *Monstrum Exose*.

La collection comprend différentes œuvres – ou variations – sur ce thème. C'est ici qu'émerge un motif important : ce film n'est qu'une imitation de film scientifique et didactique. Il suit un schéma, tant textuel que visuel (comme une citation littérale du travail en laboratoire avec des objets artificiels), dans lequel se révèle la défamiliarisation de la tromperie, de la substitution (Figure 2). Une autre partie du film consiste en une imitation de la modernité, contournant la première partie, qui, stylistiquement, rappelle plutôt l'époque des années 1960. Dans cette partie « moderne », l'histoire concerne des communautés spécifiques, étudiées de manière optionnelle. Avant tout, l'attention se porte sur l'écriture de la communauté. L'information produite par ce groupe est primitive et les signes ne nécessitent jamais de répétition ; les signes iconiques sont absents et, dans la plupart des cas, le rapport entre le signifiant et le signifié est fortement codé.

2. La sexualisation de l'image

Le film met l'accent sur le structuralisme. Les frères Aleïnikov ont activement recours au structuralisme, non seulement dans leur rapport au mot et aux relations syllogistiques, mais aussi comme outil de critique de l'espace visuel, et pas seulement comme défamiliarisation textuelle. Au sein de la communauté, le texte, l'état humain et le signe sont strictement réglementés. Par exemple, « douloureux » est exprimé par un signe constitué d'une plaque rigide munie d'un pic – ainsi le montre le récit du film. Ensuite, les signes sont utilisés pour transmettre l'information uniquement en série linéaire. C'est ici que se manifeste une linéarité propre au cinéma scientifique et didactique, mais qui est rompue dans le film par l'apparition d'une troisième partie : le récit d'un meurtre, la description du crime dans tous ses détails physiologiques. De manière analogue à Yufit, qui dans ses films présente l'action d'une communauté comme un regroupement scientifique tout en révélant les comportements illogiques à l'intérieur de celle-ci, cette narration prend la forme de bulletins d'information ou d'extraits de dossiers policiers. La particularité de ce récit réside dans le fait que le crime est commis à l'aide de la molécule M.E. La fureur sexuelle des M.E. ne se limite pas au monde humain : elle affecte également le bétail. Ici encore se produit un déplacement linguistique : le texte, à l'origine de nature agitatrice et célébrant les exploits du bétail, est subverti par l'action de la molécule. La sexualisation de l'action de la molécule M.E. est liée à la fois à la virtualisation du texte, qui englobe l'image, et à l'agitation des plans utilisés dans le film – comme le laboratoire ou les images d'archives de la récolte. Le principe de sexualisation du texte constitue l'une des principales méthodes de défamiliarisation de l'image dans les films des frères Aleïnikov. Par ailleurs, l'utilisation – ou plutôt l'introduction – d'une caméra sans appel devient à la fois un procédé et un principe de réflexion du récit, ainsi que de sa signification symbolique. En ce sens, on peut considérer le film *Tracteurs* (1987) des frères Aleïnikov. La mise à distance du texte est un geste assez inattendu dans le sots art ; elle tend plutôt à séparer l'espace de l'action idéologique de la surface du sens. En s'adressant au texte idéologique et censuré, ils opèrent de différentes manières.

2.1. La méthode compilative

Dans le film *Tracteurs*, le début – texte directeur – consiste en une explication du processus de mécanisation, et la méthode du cinéma scientifique et populaire se transforme en *ostranenie* (détournement du texte). En particulier, dans la

seconde partie, qui constitue une sorte d'interprétation du texte encyclopédique sur ce qu'est un tracteur, apparaît le passage suivant :

Le mouvement des chenilles est dirigé en modifiant la vitesse de rotation d'une chenille par rapport à l'autre. Ceci est réalisé à l'aide d'un embrayage fractionnaire commandé ou d'un mécanisme planétaire intégré à la transmission du tracteur entre la transmission intermédiaire et finale.

Il s'agit d'une forme de mystification et de définition de la nature symbolique du tracteur – son lien avec un mécanisme planétaire d'origine inconnue, qui est réinterprété en une signification mythologique : le propriétaire du tracteur devient un super personnage par l'interaction du tracteur avec la terre, une sorte de « copulation » avec elle, comme le texte le décrit de manière poético-scientifique et par ostranenie (« dans le peuple, le tracteur est affectueusement appelé cheval d'acier », « parmi les femmes, il existe le mythe selon lequel les tracteurs possèdent une force sexuelle exceptionnelle »). En enfonçant ses chenilles dans la terre, il avance lentement, pressant l'humidité et laissant derrière lui des traces profondes et humides avec des creux caractéristiques. Ces traces prennent principalement la forme de deux lignes parallèles droites. Elles sont l'empreinte des chenilles du tracteur ; si on les coulait en plâtre, on pourrait obtenir une sculpture de la chenille du tracteur.

2.2. La méthode d'imitation

Ainsi, le mouvement du tracteur se transforme presque en chemin de croix ; toutefois, le texte décrit et reflète non seulement la densité charnelle elle-même, mais aussi la métaphysique de l'existence humaine :

L'état de dépression provoque un mouvement monotone, tandis qu'une sensation de tension anormale apparaît dans le cerveau, une pression sur les parois du crâne de l'intérieur ; les oreilles semblent bouchées, un son irréel résonne, la somnolence s'installe, mais le corps ne peut rester immobile et exige le mouvement. Des images indéfinies surgissent dans la conscience, mais elles incitent toutes à une agitation sans raison, à la vigilance et à la méfiance envers tous les objets et phénomènes environnants [...] le soupçon se porte sur l'ombre d'un arbre, qui se transforme en idée obsessionnelle...

Cette partie se termine par une image poétique : le tracteur creuse une immense tranchée dans la terre et découvre un os d'ancêtres, « que l'on a envie de saisir avec les dents », mais quelque chose retient, à savoir la conscience que l'os pourrait contenir du poison cadavérique. Ensuite, le film se féminise et intègre dans le récit une voix féminine, racontant comment dominer le tracteur :

« Je vais m'asseoir sur le siège lisse et élastique et prendre le levier de commande en main » (au même moment, le timbre de la voix commence à vibrer de manière nerveuse, hystérique). Le tracteur grogne, vibre, le plancher de la cabine résonne. Une joie frissonnante m'envahit également, j'appuie sur les pédales, le tracteur démarre, avance lentement (la tension dans la voix s'intensifie), enfonçant ses chenilles dans la terre, et j'oublie tout, il n'y a plus que moi et le tracteur ; je me sens comme un appendice, une partie intégrante de tous ses leviers, engrenages, tuyaux, pédales brillantes et lisses.

L'érotisation du texte apparaît grâce à un usage atypique du langage – des marqueurs du quotidien et populaires, liés à la stylisation du récit : « je m'assois sur le siège lisse et élastique », « je me sens comme un appendice », « en enfonçant les chenilles dans la terre », et ainsi de suite. Cependant, il existe ici un aspect qui dépasse le texte lui-même : il est lié à la copulation de l'homme et de la machine, à la mécanisation de la conscience et, simultanément, à sa poétisation :

Dans la dernière partie du film résonne une chanson – en général, chantée, dynamique – un type particulier de texte à l'époque du réalisme socialiste, lorsque les chansons prenaient la forme de constructions d'agitation ; mais dans le film, la chanson est construite – elle fait partie de l'esthétique sots art.¹

Au début du film, l'auteur se réveille auprès de sa femme au son de la radio. Sa conscience semble alors s'embraser au contact de ce qu'il entend ; le texte se construit alors comme une aspiration à sa propre visualisation acoustique – un « pipi-pipi » inhabituel, résonnant à la fin – le son de la machine, le son d'un espace mécanistique mythologique et symbolique.

*Je chante avec ferveur sur
Comme je me suis réveillé dans une maison de terre avec ma femme
À deux, nous entendons à la radio
Ce qui fait trembler et ressentir la chaleur
Galopant dans la steppe lointaine
En écrasant les rongeurs qui se dressaient sur sa route
Il traversa les vastes plaines du pays tel un rêve issu des plus beaux songes
Nos âmes s'élèvent en chant de bonheur
Nous célébrons la grandeur de notre pays
Où les hommes ne s'attendent pas à des triomphes faciles
Ils prennent le travail à cœur*

Refrain :

*Envole-toi, envole-toi toujours plus haut
De là-haut, nous brille l'œil céleste
Élève-toi au-dessus des nuages, entends-tu ? Entends-tu ?
Vers les étoiles, trace la lumière en forme de chenille
Méprisant toutes les lois des savants
Vole en hauteur, emporté par un élan d'amour.
Il acheva le semis printanier.
Il travaillait du lever au coucher du soleil.
Notre tracteur natal de Tcheliabinsk
s'est placé en orbite à côté de la Lune.
La nuit, dans le ciel à côté de la Lune,
on y voit le meilleur métal du monde.
Et maintenant, je ne dors pas la nuit.
Et je dis à ma femme : Hé ! Ne dors pas !
Je capte dans le ciel avec le récepteur
Notre signal natal : pi-pi-pi.*

Refrain :

*Envole-toi, envole-toi toujours plus haut
De là-haut, nous brille l'œil céleste
Élève-toi au-dessus des nuages, entends-tu ? Entends-tu ?
Vers les étoiles, trace la lumière en forme de chenille.*

Les paroles de cette chanson sont à la fois moqueuses et défamiliarisantes : elles reflètent d'une part l'esthétique de l'agitation, traduisent la domestication du langage et, en même temps, le principe de montage qui relie plusieurs récits, plusieurs espaces – « je me suis réveillé dans une maison de terre avec ma femme » – l'enracinement du mythe lié à la terre ; « nous entendons à deux à la radio ce qui provoque frisson et chaleur » – un signal acoustique qui procure du plaisir par sa perception. Ensuite : « il parcourut les vastes étendues du pays comme un rêve tiré des plus beaux songes » – le tracteur entre en action. La dissimulation et la moquerie du fait héroïque communiste constituent la base à la fois du texte et de l'action, et même de la manière dont l'acteur Pospelov imite le pathos de la chanson soviétique, le timbre de voix de l'universalité du chanteur soviétique. L'imitation du lexique, de la signification du slogan soviétique et de la stylisation du texte constituent la base du travail sur son action spatiale dans le film. Pendant l'exécution de la chanson, les frères Aleïnikov présentent des matériaux trouvés – assez abstraits – comme le garçon assis sur la rive,

un étrange rayon apparaissant à l'horizon de la mer (Figure 3). Ainsi, le texte symbolique façonne de manière extrême le principe du montage, proche d'une juxtaposition surréaliste. L'espace du texte devient un espace de l'absurde, de l'absurde idéologique. Le montage se transforme alors en une construction de l'espace visuel qui s'énonce de manière allégorique. Et ce motif demeure l'un des plus importants motifs de la défamiliarisation dans le sots art.

Conclusion

En définitive, le cinéma expérimental soviétique et post-soviétique analysé dans cet article permet de penser l'irrationnel non comme une catégorie marginale ou pathologique, mais comme une structure esthétique et narrative centrale. À travers le nécro-réalisme, le sots art et les pratiques de défamiliarisation, il se déploie comme un principe de déstabilisation des régimes de sens, où le mythe, la science et l'idéologie se recomposent dans des formes fragmentées et non stabilisées.

Notes

¹ Gleb Aleïnikov déclare : « Nous avons des connaissances de base en linguistique en général, et en structuralisme et en sémiotique en particulier. Grâce à ces connaissances sur le langage, sur son fonctionnement, il était aussi facile de dévoiler l'idéologie communiste et para-communiste que d'ouvrir une boîte de conserve. », URL : <https://kinoart.ru/opinions/gleb-aleynikov-o-parallelnom-kino-iskusstve-avangarda-i-nezavisimosti>

Figures



Figure 1



Figure 2



Figure 3



BIBLIOGRAPHIE

- YUFIT, E. (2015). *Le Cabinet de Yufit. Les Tableaux du Monde VII*. Saint-Pétersbourg : Skifia-Print.
- IOURTCHAK, A. (2014). *C'était pour toujours, jusqu'à ce que ça se termine. La génération soviétique tardive*. NLO, Moscou.
- TOT-ART. Garage. Moscou, 2012.

Filmographie

- Abdrachitov, V. (1982). *Le Train s'est arrêté (Остановился поезд)*, 91 min.
- Aleïnikov, G. et Aleïnikov, I. (1986). *Monstrum Exose (M.E.)*, 16 mm, 23 min.
- Aleïnikov, G. et Aleïnikov, I. (1987). *Tracteurs (Тракторы)*, 16 mm, 13 min.
- Ovtcharov, S. (1979). *La Désarticulation (Нескладуха)*, 24 min 30 s.
- Palavandichvili, T. (1972). *Pierres blanches (Белые камни)*, 80 min.
- Rogojkine, S. (1993). *La Vie avec un idiot (Жизнь с идиотом)*, 65 min.
- Yufit, E. (1987). *Printemps (Весна)*, 10 min.
- Yufit, E. (2005). *La Marche directe (Прямохождение)*, 94 min.

Illustrations

- Fig. 1 Photogramme du film *La Désarticulation* © Ovtcharov
- Fig. 2 Photogramme du film *M.E.* © Aleïnikov
- Fig. 3 Photogramme du film *Tracteurs*. © Aleïnikov



BIOGRAPHIE

Karina Karaeva est commissaire d'exposition, critique d'art et historienne de l'art affiliée à l'ENS-PSL (Paris). Directrice du département Cinéma et Vidéo du Centre national d'art contemporain de Moscou de 2006 à 2016, elle est fondatrice du festival de vidéo d'art contemporain *VideoFocus*, membre de jurys internationaux, notamment au Festival international du court métrage d'Oberhausen. Elle est également l'autrice de nombreux articles consacrés au cinéma et à l'art contemporain russes et internationaux. Commissaire de nombreuses expositions en Russie et en France, parmi lesquelles *Une chance d'être un autre* (2016), *Bergman. Métamorphose* (2018), *À partir de absolument rien. Vladimir Kobrin* (2022), *Infinity War. Sergey Bratkov* (2023) et *Provmyza. Gerund, Myth* (2025), ses recherches portent sur les relations entre cinéma, arts visuels contemporains et pratiques curatoriales.



BIOGRAPHY

Karina Karaeva is a curator, art critic, and art historian affiliated with ENS-PSL in Paris. From 2006 to 2016, she directed the Cinema and Video Department at the National Centre for Contemporary Art in Moscow. She is the founder of *VideoFocus*, a festival dedicated to contemporary video art, and has served on several international juries, including at the International Short Film Festival Oberhausen. She is also the author of numerous articles on Russian and international cinema and contemporary

art. As a curator, she has organized many exhibitions in Russia and France, including *Une chance d'être un autre* (2016), *Bergman. Métamorphose* (2018), *À partir de absolument rien. Vladimir Kobrin* (2022), *Infinity War. Sergey Bratkov* (2023), and *Provmyza. Gerund, Myth* (2025). Her research focuses on the relationships between cinema, contemporary visual arts, and curatorial practices.