



HAL
open science

L'image de Babel : poétique du peuple en temps de guerre

Luc Vancheri

► **To cite this version:**

Luc Vancheri. L'image de Babel : poétique du peuple en temps de guerre. Matière et Cosmos, les films d'Artavazd Pelechian, Cinemateca Bogota, pp.61-67, 2012. halshs-00794686

HAL Id: halshs-00794686

<https://shs.hal.science/halshs-00794686>

Submitted on 26 Feb 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'image de Babel : poétique du peuple en temps de guerre

Luc Vancheri

In *Matière et Cosmos, les films d'Artavazd Pelechian*, sous la direction de Sergio Becerra et Rémi Fontanel, Cinemateca distrital, Bogota, Colombie

La puissance pathétique de l'œuvre d'Artavazd Pelechian doit autant à l'originalité de sa poétique du montage, à la force visuelle de ses images qu'à la forme concertante de sa matière sonore et musicale. Cette intense pensée formelle a proposé les rapports entre l'histoire et les mythes, entre les figures du religieux, du social et du politique, à de nouveaux agencements dans lesquels se trouvent transformés et réinventés poétiquement les sacrements, les rituels et les techniques qui lient les hommes entre eux. Le temps politique de l'histoire n'est pas abandonné, il est tout simplement soumis à sa transsubstantiation cinématographique. Le cinéma de Pelechian repose sur cette conviction que l'économie visuelle de l'image n'est pas moins propre à l'écriture de l'histoire que la logique documentaire qui assigne l'archive visuelle aux règles discursives de la discipline historique. Les projets sont dissemblables. Pelechian conserve des avant-gardes des années 20 cette idée du film comme grand poème audiovisuel, forme mystérieuse – au sens théologique du terme – de l'œuvre révélant et croisant les rythmes du monde et de l'homme, reliant l'utopie artistique des vitesses et des machines à l'hymne de la vie jaillissante. Le cinéma de Pelechian, mais dans une certaine mesure cela vaut aussi pour celui de Gianikian, Godard, Watkins ou bien encore de Farocki, marque l'appartenance du cinéma à une *politique de l'esthétique*¹ qui entend défaire l'unité de l'identité documentaire et intervenir dans la manière dont les images peuvent faire l'objet d'un réagencement des formes de présentation des problèmes qui occupent la scène politique d'une société : lutte coloniale, lutte des classes, droits des minorités, etc. C'est parce que le cinéma devient capable d'une mise en fiction, spectaculaire et critique, sensible et analytique, du monde et de ses coordonnées historiques, que le *sensible* s'ouvre à de nouveaux partages. C'est cette reconfiguration de l'expérience esthétique qui désigne un changement d'échelle dans l'ordre de la politique. Politique de l'esthétique signifie donc que la politique cesse d'être lue à la lumière de ses formes sociales et idéologiques, parce qu'elle appelle l'introduction d'une redistribution des qualités sensibles qui découpent l'espace social, qui produisent des subjectivités inédites, qui décentrent les oppositions molaires.

Cette politique de l'esthétique n'est sans doute pas sans lien avec la résurrection godardienne de l'Histoire. Godard, on le sait, a donné la formule d'un cinéma épuisé

¹ Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Galilée, 2004.

esthétiquement – *le cinéma n'est ni un art, ni une technique, c'est un mystère*² – et d'une image retrouvée spirituellement – elle est promise au *temps de la résurrection*. De ces prémisses, Godard a tiré une esthétique et une politique des images qui donnent au cinéma le pouvoir de restaurer le sens d'une expérience sensible de l'histoire, son spectre pathétique, mélange d'amour et de douleur. Godard s'est rapproché de Pelechian, alors que vingt ans plus tôt, bien qu'ils aient partagé la même référence à Vertov, tout les séparait.

En 1992, à l'occasion de l'entretien qu'ils accordent au journal *Le Monde*, leur conception du cinéma les distingue encore. Pour Godard, le cinéma est « la dernière manifestation de l'art qui est une idée occidentale », tandis que pour Pelechian le nom de cinéma est indifférent à la synthèse des arts, parce que premier dans l'ordre du langage – sa généalogie se construit dans le temps qui précède les ruines de Babel. La référence babélique chez Pelechian touche à deux motifs essentiels de son œuvre : l'unité linguistique des sociétés humaines et l'exil. De ce point de vue, le cinéma ressuscite l'âge de la langue adamique qui est la seule parlée avant Babel. Pareil au jour de l'avhé, « il rassemblera les restes de nos confusions, effacera les traces de rupture et recréera l'unanimité parfaite des êtres. »³ Sa vocation est ainsi, sur le modèle vétérotestamentaire du récit des origines, de repeupler le monde d'une humanité unie dans les rythmes de la nature : les flux humains qui ont tant marqué l'économie figurative du cinéma de Pelechian ne sont pas seulement l'envers lyrique des représentations mesurées de l'histoire, ils affirment la possible assemblée des hommes célébrée en une image du siècle et qui renouvelle l'humanité d'avant Babel.

Le Godard théologien des *Histoire(s) du cinéma*, lecteur et libre commentateur de saint Paul, n'est cependant pas le Godard idéologue du *Groupe Dziga Verov* qui, avec Jean-Pierre Gorin, entre 1968 et 1974, va réaliser quelques dix films, tous sensibles aux principes des *Kinoks*. Leurs essais politiques, au double sens d'exercice de pensée et d'étude critique, constituent une expérience théorique et pratique qui vise à instruire un lien réflexif entre des situations politiques concrètes, des fragments de pensée marxiste et les possibilités poétiques du film. D'*Un film comme les autres* (1968) à *Ici et Ailleurs* (1974) en passant par *British Sounds* (1969) et *Pravda* (1969), Godard et Gorin vont ainsi expérimenter les formes de montage qui doivent leur permettre de faire politiquement un film, là où d'autres ne font jamais que des films politiques. Cette formule ouvertement revendiquée constitue l'autre versant de leur politique des images, plus proches qu'ils ne le croient d'Eisenstein (*Approche matérialiste de la forme*), qui jugeait en son temps nécessaire d'abandonner la révolution des formes cinématographiques aux seules fins d'une forme cinématographiquement révolutionnaire. De ce point de vue, *Luttés en Italie*, réalisé en 1970, adaptation d'un texte de Louis Althusser, *Idéologie et appareils idéologiques d'Etat*, écrit la même année, condense

² Jean-Luc Godard, *Une histoire seule (1b)*, in *Histoire(s) du cinéma*, 1998.

³ Paul Zumthor, *Babel ou l'inachèvement*, Seuil, 1997, p 65.

tout le projet politique et poétique de Godard et Gorin. En écho aux échecs de Vertov et d'Eisenstein qui ne parviennent pas à adapter *Le Capital* de Marx, le texte d'Althusser leurs donne l'occasion de faire démonstration des puissances du cinéma : rendre visible les processus idéologiques qui règlent la vie sociale. Ainsi, lorsqu'Althusser dit de l'idéologie qu'elle peut être définie comme la « reproduction ininterrompue des rapports de production », Godard et Gorin n'ont aucun mal à traduire la force politique de cet énoncé en termes de rapports de plans interrompus par des images noires. Le montage cinématographique s'impose comme la forme privilégiée d'une pensée ouvertement présentée comme dialectique. Pelechian, contrairement à Godard, ne conserve de Vertov ni sa théorie du montage ni sa passion révolutionnaire, ou plutôt il les renouvelle et les dirige vers d'autres fins. L'expérience poétique du cinéma qui impose à Vertov de restaurer la réalité politique du monde est étrangère à Pelechian, qui cherche avant tout à « démonter le monde », pour atteindre à sa forme pathétique. Le montage ne sert qu'une fin, canaliser l'énergie et les flux figuratifs de toute situation historique afin de produire l'image poétiquement justifiée d'une humanité réconciliée avec elle-même. Les mondes de Pelechian sont faits d'archives démontées et remontées, sans que jamais il ne se préoccupe de suivre l'ordre dramaturgique de l'histoire, sans que jamais il ne cède à ses causes et ses effets politiques, sans que jamais, enfin, il ne cherche à saisir le temps politique de l'histoire. Son cinéma est un cinéma de la fulgurance plastique et de la formule figurative, tout entier tenu par la force d'un schème rythmique qui assemble les fragments discontinus de l'histoire, qui oppose la réconciliation glorieuse de l'harmonie retrouvée – son espoir et son mythe – à la dispersion des crises politiques – elles disent l'impossible communauté, retirée aux hommes dans la mémoire perpétuée du récit iavhiste. On a dit, souvent, que les films de Pelechian sont sans repères précis et, avec raison, qu'ils privilégient le référent à la référence⁴ (E. André, 2006) : il faut ajouter que leur lien à l'histoire se fait par le détour du mythe, présent jusque dans la poésie d'Elliot ou la nouvelle de Kafka, qu'ils réactivent politiquement. Il y a chez Pelechian un écho hugolien, égal celui de *La Légende des siècles*, recueil de poèmes destinés à dire l'épopée humaine :

Ce livre, c'est le reste effrayant de Babel,
C'est la lugubre Tour des choses, l'édifice
Du bien, du mal, des pleurs, du deuil, du sacrifice

A Jean-Luc Godard qui se plaint de la mort du cinéma, Artavazd Pelechian semble au contraire convaincu que seul le cinéma est encore capable de « trouver le mouvement secret de la matière. » Les actions humaines, leur moteur politique et leur drame moral,

⁴ Emmanuelle André, *L'image absente. L'écriture de l'oubli dans trois films d'Artavazd Pelechian*, in *Ecrire l'extrême*, Revue Europe, sous la direction de Pierre Bayard, juin-juillet, 2006, p 178-190.

doivent être relus au nom d'une force harmonieuse, restauratrice d'une unité perdue. Le cinéma de Pelechian n'est pas étranger à la lecture eschatologique de l'Apocalypse, qui laisse poindre par delà les désastres et les catastrophes du siècle l'espoir d'une réconciliation. Toute la poétique de Pelechian consiste à établir entre les tensions rythmiques qui scandent les mouvements de foule et le mouvement rythmique du film, entre l'expression figurative qui magnifie chaque visage, chaque geste et l'intensité d'un rythme audiovisuel qui délaisse la résolution narrative que pouvait appeler la forme politique d'une situation historique, un rapport immédiat et sensible qui détourne la figuration du peuple de ses usages politiques – leur détournement à des fins de propagande. Son eschatologie est poétique : elle est abolition du temps de l'histoire et promotion d'un temps universel des images dans lequel s'accomplit l'humanité. Là où Godard condamne l'Histoire tout en doutant qu'il soit encore possible de prononcer un éloge de l'amour, Pelechian arrache à l'Histoire la beauté qui gît dans ses enfers. Tout chez lui travaille à incarner la vie souveraine des peuples⁵ là où, à la même époque, chez Godard, il était encore nécessaire de figurer le peuple souverain des luttes révolutionnaires – prolétaires de *British Sounds* ou palestiniens de *Ici et ailleurs*. Pelechian abandonne l'hommage ouvrier et activiste, tandis que son cinéma signe une volonté de décrire une nouvelle allégorisation de l'histoire humaine, de reformer les liens qui vont de l'homme aux hommes et des hommes au monde, de prélever sur les rapports sociaux et les luttes politiques la force et la beauté des aventures humaines (transhumance, voyages, exil, etc.). L'image devient le lieu d'une rédemption de l'humanité et le montage la raison efficace d'une apocalypse figurative.

Mais si le peuple, comme le veut Jacques Rancière, est « le nom d'un sujet politique », s'il se définit comme « corps collectif en mouvement, corps idéal incarné dans la souveraineté »⁶, si le peuple enfin se retrouve et se figure le plus souvent sous les traits particuliers de l'action déterminée et de la parole effective, s'il se rassemble au terme des mouvements qui le rendent visible – voir les foules d'Eisenstein qui convergent au point où elles laissent jaillir la volonté révolutionnaire comme forme extatique de la politique –, il y a chez Pelechian une pensée figurative du nombre qui délaisse les forces agrégatives de la conscience politique pour les forces empathiques de la geste humaine. En d'autres termes, là où le peuple se doit d'agir en conscience d'un but qui distingue ses gestes comme politiques – le cinéma des Straub par exemple –, chez Pelechian les hommes n'ont d'autre signature que leur manière de comparaître à partir des mouvements qui les identifient tantôt à leur geste immémoriale, tantôt aux rythmes de la nature. L'exultation poétique se fait force politique, qui vaut ici au titre d'un dépassement des contingences historiques – ici le deuil national, là le déracinement. Le film *Les Saisons* est de ce point de vue exemplaire, qui donne à l'expérience humaine du travail sa condition surnaturelle. Pelechian a supplié les

⁵ Jacques Rancière, *Identifications du peuple*, in *Et tant pis pour les gens fatigués*, éd Amsterdam, 2003.

⁶ Ibid.

paysans de se jeter dans les rivières avec leurs bêtes, de dévaler des pentes enneigées sans autre secours que la croyance insensée d'une unité fusionnelle. Plus encore, lorsqu'il pleuvait le cinéaste ajoutait de l'eau à la pluie. La nature de Pelechian est une surnature qui n'existe qu'à l'aune de son entreprise poétique, une surnature qui associe l'homme à des grandeurs non politiques, ou plutôt qui décline les formes habituelles de la politique pour restituer l'homme comme simple puissance d'agir. De la nature Pelechian ne cherche que le mouvement sublime et, de l'homme, l'endurance épique. Son audace est d'écrire une fiction anthropologique qui puise dans un réservoir d'images politiques. Son pari figuratif est de dissocier le sujet historique – la part informée et contextuelle de l'image – de la figure pathétique – la ligne expressive que construit le montage. Si le montage chez Pelechian a pris l'importance qu'on lui reconnaît, c'est en somme parce qu'il est le moyen poétique d'une logique de subjectivation qui ne relaie plus les thèmes politiques au nom desquels le peuple arménien s'est défini. Le cinéma vient servir le dessein d'une expérience inédite du politique qui ne se confond ni avec les dispositions habituelles de l'action politique ni avec les luttes historiques qui règlent le fonctionnement des sociétés humaines.

Jacques Rancière touchait à quelque chose de décisif dans son entreprise critique de la politique, lorsqu'il remarquait que la politique « se pratique en remettant en cause les adhésions communautaires existantes et en instituant ces relations nouvelles, ces communautés entre termes qui mettent en commun ce qui n'était pas commun, à la manière dont les figures de la poétique transforment les relations d'inhérence entre sujets et propriétés. »⁷ En 1967, Pelechian réalise *Au début*, hommage à l'impulsion révolutionnaire de 1917, dont le film dessine les suites manifestes : montée du nazisme, guerres coloniales, mouvement des droits civiques, etc. Mais le fil idéologique – l'héritage communiste – est doublé d'une ligne figurative qui identifie l'Histoire à son interprétation dynamique et plastique. Si *Au début* peut se lire comme le récit d'une émancipation généralisée des peuples qui a son origine dans la révolution de 1917, ou comme l'histoire politique d'un siècle unifié par ses luttes, on peut aussi y voir la forme accentuée d'une figuration des masses anonymes qui vient contredire le soupire de Klee : *le peuple manque*. Le film ne se marque d'aucun effet de distinction figuratif, ni effort d'aucune réelle séparation historique : tout tient à la fusion et au fluide des mouvements de foule, tout se joue dans la répétition des avancées et des poussées figuratives qui éliminent l'événement au seul profit de son efficacité dynamique. Comment ne pas se souvenir de ces foules de manifestants jetés contre les barrages policiers, scandés par le montage qui les change en vagues se brisant contre des récifs.

Ce qui est politique chez Pelechian, ce n'est donc pas la lutte raisonnée des peuples contre les oppressions qu'ils rencontrent, ce ne sont pas les raisons historiques de la lutte

⁷ Jacques Rancière, *La communauté comme dissentiment* (2003), in *Et tant pis pour les gens fatigués, Entretiens*, Editions Amsterdam, 2009, p 315.

des classes qui se reproduisent à mesure que l'économie étend ses formes de domination capitaliste. Ce qui est politique c'est cette manière de relire le 20^{ème} siècle comme la mise en mouvement d'une irrésistible ligne de fuite qui tend à mettre l'humanité hors d'elle-même, comme si c'était la seule manière qui lui soit donner de se reformer malgré tout, malgré le déchaînement de violence qu'elle n'a jamais su empêcher. Pelechian retrouve l'élan révolutionnaire de Vertov, il en prolonge la vision moderniste qui mêle le mouvement des machines et des hommes mais, surtout, il accomplit un pas de côté, qui connecte l'homme sur d'autres rythmes que ceux de l'histoire politique. La modernité technologique surpuissante de *Notre Siècle* (1982) doit être relue à l'aune du rêve de Babel qui a détourné les hommes de Dieu, provoqué leur dispersion sur terre et engendré la confusion des langues. La conquête de l'espace renouvelle l'axiomatique ascensionnelle de la Tour de la Genèse.

On a bien sûr remarqué que le montage de Pelechian travaillait l'écart et non la suture des plans ou le choc des fragments, la séparation et la mise à distance et non le rapprochement et le conflit dialectique dans le choc des contraires. Mais cette poétique répond à un objectif simple : il s'agit de détacher les images, les êtres et les choses de leurs attaches politiques et de leur contexte documentaire, il s'agit de défaire les configurations molaires de leur horizon historique, il s'agit, enfin, de se déprendre des architectures économiques et sociales, pour mieux imposer la fiction symbolique d'une humanité travaillée par la beauté et la force de ses œuvres. L'action révolutionnaire se fait agir pathétique : son intelligibilité n'est plus celle des complexités critiques, elle provient de son schème dynamique et de son diagramme esthétique. Pelechian ne restitue pas le sens historique d'un événement selon le jeu réglé des effets et des causes, des raisons et des conséquences, il demande à l'archive d'être le témoignage plastique, l'empreinte figurale de ce qu'elle documente. On comprend alors que l'archive ne désigne plus le moyen d'une documentation, parce qu'elle revendique la matière d'une fiction qui cherche à dégager la force figurale de l'événement dont elle est la trace, et à traduire le sens de l'histoire dans les termes plastiques et dynamiques de sa représentation. Les formes de l'énonciation filmique ne suivent plus la courbe de l'événement, elles délaissent la clarté de la description, la logique de l'argumentation, les raisons de l'interprétation, pour se mettre en quête d'un *éthos* historique à partir duquel pourrait se dégager l'expression sensible du *démos* de notre siècle. L'humanité de Pelechian est celle d'avant Babel, une humanité non pas ressuscitée et égale à son mythe, mais façonnée à partir de ses ruines d'histoire.