

## Article

---

« Sur deux neveux d'Eisenstein »

Barthélemy Amengual

*Études littéraires*, vol. 20, n° 3, 1988, p. 123-136.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/500819ar>

DOI: 10.7202/500819ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

---

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

---

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : [info@erudit.org](mailto:info@erudit.org)

## SUR DEUX NEVEUX D'EISENSTEIN <sup>1</sup>

---

*barthélemy amengual*

---

Depuis que l'écriture cinématographique, la caméra-stylo, a cessé d'être identifiée au découpage en continuité, au plan-séquence et à son respect de l'unité spatio-temporelle de l'action, elle a prouvé qu'elle pouvait tout aussi créativement s'accomplir dans le montage. Déjà un Jancso, un Anghélopoulos, avec leurs plans-séquences, leurs plans-scènes exacerbés, défaisaient, transcendaient, paradoxalement dans la continuité, la liaison de l'espace et du temps. Ouvert en un lieu, le plan s'achevait dans un lieu tout autre; commencé de jour il se terminait à la nuit; parti de la nuit, il débouchait sur l'aurore. Invisible, un montage interne retrouvait le discontinu dans le continu.

Deux cinéastes arméniens contemporains, Artavazd Péléchian et Serghei Paradjanov, chacun à sa manière (mais non sans similitudes), ont réinterprété l'héritage d'Eisenstein et de Vertov. Témoignant d'un art et d'une science incomparables, ils ont édifié leur style « sur, avec et contre le montage <sup>2</sup> ». Leurs films relèvent, faut-il le dire, du *cinéma de poésie*. Bien que Péléchian œuvre (pour la télévision!) dans le genre documentaire et Paradjanov dans l'hagiographie lyrique, tous deux misent sur une forme d'épiphanie discontinue; tous deux pratiquent un

cinéma non narratif, non dramatique, non discursif — musique d'images, de sons et (chez le seul Paradjanov) de paroles aussi.

### Serghei Paradjanov

Le cinéaste — religieux — Paradjanov est également peintre, créateur d'objets (bijoux, poupées, marionnettes, tapis), grand amateur d'art populaire. Il peut meubler, habiller, décorer, équiper un film historique rien qu'avec ses propres collections<sup>3</sup>. *Sayat Nova* (1968), son chef-d'œuvre jusqu'ici, se présente comme une succession de tableaux, fixes ou animés, plans-scènes ou « natures mortes » qui jalonnent une histoire, une évocation — celle de Sayat Nova, poète arménien du XVIII<sup>e</sup> siècle — mais qui ne la *racontent* pas, ne l'illustrent pas. Ce que l'on pourrait tenir pour ses modèles lointains, la tapisserie, la prédelle, le retable, le vitrail, la définiraient mal, précisément par leur manque le montage, aussi par leur manque le gros plan. Un modèle meilleur pourrait être le théâtre de mansions, où la représentation ne se déplacerait pas de mansion en mansion mais se jouerait simultanément dans toutes les mansions. « Mes films sont pour moi les composants d'un immense autel », dit Paradjanov. Les plans, aussi bien, sont les composants du film-autel. Seulement, sur le film-autel de Paradjanov, chacun des plans qui le composent possède généralement son montage interne. La picturalité de cette mise en scène, qui travaille *dans* le plan, est par ailleurs accusée, magnifiquement, par la suppression fréquente des fonds : sur un fond uni — souvent noir — se détachent l'objet en gros plan, le ou les personnages en PA ou PM.

Paradjanov réinvente, réinsère la symbolique chrétienne dans la réalité du monde — ses décors, églises, monastères, châteaux, sont authentiques et employés dans leur état présent, délabrés ou semi-ruinés — et dans le quotidien des travaux et des jours, la réinventant, il se prive de ses codes. Il en suggère donc d'autres. Le plan-tableau s'anime peu ou prou, tantôt pour un surgissement — bien plus qu'une explicitation — du symbole : deux grenades saignent, un poignard saigne, une grappe de raisin sous un pied saigne, tantôt pour la production d'une attente, du désir de symbole. La matière même du tableau s'offre également à proposer le symbole, ou sa quête, l'insistance d'une demande, une exigence de symbolisme. En gros plan, trois poissons disposés parallèlement : un vrai entre

deux poissons taillés dans la pierre ou modelés dans l'argile. Autre plan : trois vrais poissons — vivants, morts ? — disposés pareillement mais celui du milieu, soudain, se débat et d'un brusque saut se retourne, sa tête vient alors se placer entre les queues des deux autres. De nouveau, ils sont immobiles. On voit où se « niche » le montage, l'« attraction », dans cette substitution d'une matière et d'une forme.

Dans le plan-scène (fixe) et le plan-séquence (en panoramique ou/et travelling), le mouvement intérieur au plan commande la composition de celui-ci et bien sûr sa durée musicale-poétique. Ce mouvement — danse, chevauchée, travail, geste cultuel ou prière — édifie le « tableau » au lieu de le défaire, l'entraîner, le dissoudre dans un devenir narratif. Le même plan est souvent répété, du reste, comme pour retrouver la mobilité immobile de la peinture ou les récurrences de la musique, les rimes et les assonances du poème. On peut voir à l'abbaye de Baume-les-Messieurs (Jura), un tableau anonyme du XVII<sup>e</sup> siècle qui représente la rencontre du Christ ressuscité et de Marie-Madeleine qui ne le reconnaît pas. Le Christ porte un large chapeau de paille déchiré et tient une houe. Pourquoi ? Parce qu'il est dit dans l'Évangile selon saint Jean (XX, 14-17) : « Marie se retourna et vit Jésus debout mais elle ne savait pas que c'était Jésus. Et elle, pensant que c'était le jardinier... » Ayant à traiter de ce thème, Paradjanov aurait tourné deux plans, l'un avec le Christ traditionnel, l'autre avec le Christ jardinier, ou, plus probablement, un seul plan dans lequel, par trucage — comme on a vu le poisson vivre et se retourner —, chapeau et houe seraient apparus sur le Christ. Montage dans le plan.

Ce montage interne n'exclut évidemment pas les effets de relance, à plus ou moins grande distance, du montage ordinairement entendu comme assemblage de plans. Seulement chez Paradjanov, ces enchaînements ne se constituent pas en séquences ni, comme chez Eisenstein, en attractions. Le plan antérieur (scène ou tableau), complet en soi, achevé, auto-suffisant, ne fait à travers le montage, qu'enrichir quelques-uns des plans postérieurs, qu'aider à leur constitution en plans-scènes ou tableaux également parfaits et auto-suffisants. Ainsi, sous les trois arches d'un porche d'église, voyons-nous trois moines laver les pieds de trois pèlerins (symbolisme : la Cène). Plan suivant : ces trois pèlerins piétinent des raisins

blancs (le Pressoir mystique). Fantastiques, enterrés jusqu'à la poitrine, deux moines semblent pris dans les dalles de pierre (Jonas, Lazare, le Christ). En fait, ils ne font que visiter les cuves à vin. Plus loin, du dehors, l'un d'eux en appelle un autre, invisible, dans une cuve : « Amitine » — en arménien, ressuscité. Plus loin encore, un moine soulèvera l'une des dalles rondes et puisera, à l'aide d'un gobelet, du jus fermenté. Et plus tard enfin, le Père Supérieur étant mort, on appellera en se penchant au-dessus d'une citerne : Amitine ! — ressuscité. Iouri Lotman note avec raison que chez Paradjanov l'image contamine le mot, la parole, fréquemment répétée *off*, « se charge d'iconisme <sup>4</sup> ».

Si l'on définit le montage comme l'action qu'un plan (ou plusieurs plans), B exerce, directement ou indirectement, sur un plan A, on doit pouvoir élargir cette définition à toute intervention également susceptible de modifier ce plan A initial. C'est bien là le lot de la musique, voire de la couleur dans le montage vertical eisensténien. Dans la peinture-théâtre, le tableau-pantomime de Paradjanov, une autre forme d'intervention opère ainsi à l'intérieur du cadre, une autre forme de montage dans le plan : le « faire semblant » du rituel. Il convient d'évoquer ici la théologie chrétienne de l'Eucharistie. La messe est et n'est pas ce dont elle se veut l'image et la répétition. Pour l'incroyant, le rite décalque la Cène, l'hostie reste pain, le vin reste vin, mais, pour la foi du croyant, il la recommence. À chaque fois qu'un prêtre procède au sacrement, le Christ s'incarne dans le pain et le vin consacrés, changés en sa chair et son sang ; c'est le mystère de la présence réelle.

Le « faire semblant », chez Paradjanov, la pantomime qui est décalque, en lesquels nous avons pressenti une nouvelle modalité du montage, forcent le plan-tableau, la scène-peinture, à jouer une sorte de théâtre conçu comme rituel, la fin poursuivie étant que la fiction — figuration, narration, drame — recule devant l'affirmation ou l'épiphanie d'une réalité transcendante. Voici quelques exemples de cette dialectique interne. Sous un arc-doubleau de l'église, un maçon scelle des amphores dans le mur. Il crie ensuite au poète prêt à mourir : « Chante ! ». Un grand chant s'élève et résonne. L'amphore a inscrit, a écrit, dans la matière, le chant vivant ; l'église a absorbé la voix. À la vérité, le maçon n'a rien scellé ; il a jeté deux poignées de boue sous une arche puis s'est retrouvé sous l'arche voisine, l'amphore

à la main. N'était son éminente matérialité, son poids de réalité, l'amphore fonctionnerait à peu près comme les écriteaux du théâtre élisabéthain.

Alignés le long d'un mur, des moines en deuil feignent d'y sculpter de petits bas-reliefs rectangulaires, puis ne feignent plus. Le bruit de leurs marteaux et ciseaux, qui continue, travaille à leur place. Des moines mordent dans des grenades qui restent intactes mais qu'on entend craquer. Eisenstein voulait que le craquement soit détaché de la botte qui craque et qu'il devienne élément d'expression ; ici le craquement est détaché de la grenade qui n'est pas croquée. Eisenstein voulait de cette dissociation pour faire « circuler », pouvoir déplacer au long de la séquence ou de la partie, l'élément signifiant ainsi libéré de son support d'origine ; Paradjanov, lui, le conserve dans le plan. Au dernier plan de *la Forteresse de Souram* (1984), des jeunes garçons, au bout d'un champ, avancent de front, levant et abaissant leurs houes tous ensemble. Leurs outils n'entament pas la terre, c'est leur bruit qui « pioche ». Le son a force d'image — il fait l'image — sans vraiment la faire ; ouvrant en elle une brèche de sens, une contradiction, une distorsion qui appelle, qui exige une réponse. Cette rupture, ce conflit dans le cadre, nous le rapprocherons de celui qu'Eisenstein célébrait dans les portraits de Sharaku, où tous les linéaments du visage sont reproduits selon un naturalisme rigoureux alors que leurs proportions relatives sont fausses, soumises à l'expressivité du dessin.

Paradjanov emprunte largement à la miniature arménienne pour ses compositions, pour les gestes, les poses de ses personnages. Mais il ne lui demande rien d'autre. La miniature sert au culte<sup>3</sup>. Le film de Paradjanov ne saurait le servir ; c'est lui qui est le culte. Il invente, dans le contexte national d'une culture, d'une sensibilité chrétienne, sa propre liturgie, sa propre symbolique, une liturgie non fixée, non canonique, à la discrétion du spectateur.



On se souvient de la distinction eisensténienne entre le montage épique (narratif) qui juxtapose les plans « comme des briques », et le sien, dynamique, qui organise les plans en une chaîne de conflits. Le premier répondrait à la formule  $A + B = C$ ,

C étant la somme de A et B ; le second à la formule  $A \times B = C$ , C étant le produit de A par B. Le premier *expose* une idée, le second *fait naître* l'idée. L'originalité de Paradjanov confronté à Eisenstein saute aux yeux : Paradjanov pratique un montage épique et cependant non narratif, qui fait naître l'idée (plus exactement son sentiment, son pressentiment dans le symbole) et cependant non dynamique. Eisenstein récuse le symbole, ce qu'il poursuit c'est le concept. Paradjanov traque le symbole à l'état naissant, non encore codé ; au spectateur d'en trouver la clé. Dans le plan-tableau paradjanovien addition et multiplication coïncident (la multiplication n'est-elle pas une addition abrégée ?).

Le montage dans le cadre de Paradjanov est le plus souvent élémentaire, — tout comme celui de Méliès. Paradjanov cultive les petits miracles. Suspendus à d'invisibles fils, tentures et tapis verticaux viennent enclore le personnage, l'encagent ou le libèrent ; robes et manteaux l'habillent ou le déshabillent sans qu'il fasse un geste. Un personnage surgit soudain (sans entrer ni sortir) dans un plan où il n'y avait personne, change de visage ou disparaît d'un coup. Au début du plan, il était au fond ; le voici soudain, sans qu'il ait bougé, sur le devant du cadre. Entrant dans le champ par la droite, un cavalier longe un mur, s'évapore au milieu du cadre, y pénètre de nouveau par la droite et le traverse cette fois en totalité. On a reconnu les trucs à transformation, par escamotage ou substitution, chers au magicien de Montreuil. Eisenstein ne les a pas ignorés, pour faire siffler une sirène à vapeur, pour transformer quatre photos de mouchards sur une page d'album en mouchards vivants (*la Grève*), pour faire claquer une mitrailleuse, les éclats de lumière « jouant » le son (*Octobre*), pour animer le lion du *Potemkine* ; mais alors il raconte et il dramatise ; Paradjanov fait vivre « sur place » un tableau.

Il lui arrive néanmoins de rencontrer Eisenstein. Veut-il évoquer la mort du poète : Sayat est debout dans une église. Il joue avec une coupe de bronze doré dont l'intérieur, gravé, suggère une Vierge en majesté. L'employant comme un miroir, il projette un rayon de soleil sur la demi-coupole de l'abside où trône, peinte à la fresque, une Vierge en majesté. Retour au gros plan de la coupe renversée : l'image physique, géométrique de la demi-sphère passe ainsi d'un objet sur un autre, d'une enluminure à une architecture. Plus tard viendra l'image déjà

vue d'un cavalier musulman décochant une flèche à la Vierge, sur la fresque, — montage symbolique dont la polysémie renvoie notamment à la fin du poète, assassiné par les Turcs dans une église.

À l'exemple d'Eisenstein, Paradjanov semble parfois filer un thème, thème plastique essentiellement. Mais le file-t-il vraiment ? Un gros plan montre le torse nu d'une femme renversée, la tête vers l'objectif, le sein gauche découvert, l'autre caché sous un énorme escargot d'argent. Plus loin — gros plan — la main de Sayat caresse le « cul » de son luth, lequel jusque dans sa décoration évoque un sein avec son aréole. Plus loin, le manteau de la Princesse a pour agrafes deux gros escargots d'argent. Plus loin, Sayat appuie sur son sein gauche le gros escargot déjà vu sur le sein nu. Plus loin, en « nature morte » sur fond uni, deux coquilles : à la gauche du cadre un bijou en volutes, à la droite, l'escargot du début. Si ce montage à distance, en échos, inévitablement produit un thème — mais lequel ? l'amour, la féminité du poète ? — il le doit aux reprises variées d'un même motif. On pensera à « la polonaise des dieux » dans *Octobre*, en n'oubliant pas cependant que chez Eisenstein l'idée de dieu se construit (et se détruit) dans la séquentialité. Ici, l'« idée » ré-émerge, différente et semblable, toujours aussi forte, à chacune de ses occurrences.

Certes, le cinéma de Paradjanov souvent « parle » comme parle *Octobre* : l'escalier de Kérénski, les deux Napoléon, « Pour Dieu et pour la Patrie », mais dans le plan et non dans la séquence, dans la fulguration poétique et non dans la dynamique du montage intellectuel. Chez Paradjanov, l'action, toujours très restreinte, à l'intérieur du plan, ne se projetant pas dans les plans suivants, se consumant ou perdurant en elle-même, n'a ni véritable commencement, ni véritable milieu, ni véritable fin. Le plan s'enferme dans son présent ; il n'est ni ne devient le passé d'aucun des plans à venir. De ce phénomène, Garedjin Zakoïan a donné une claire analyse.

Le plan-signe d'Eisenstein, dit-il, est nominatif ; il rencontre la prédicativité, la signification, au niveau du syntagme, de la séquence, de la chaîne de montage. La prédicativité, chez Paradjanov, ne saurait naître qu'au sein du plan, dans le dialogue avec le spectateur. Le plan est prédicatif en soi. Là où Eisenstein appauvrit sémantiquement (lexicalement) le plan pour en faire un « mot » — une cellule de montage — qui



s'élèvera au concept dans sa collision avec un autre « mot » (œil + eau = pleurer)<sup>5</sup>, le plan de Paradjanov secrète sa propre polysémie. « C'est un nouveau type de signe : le signe qui fonctionne comme non-signes<sup>6</sup>. » Zakoïan étaye son analyse en décrivant un plan de *Sayat Nova* particulièrement exemplaire du montage paradjanovien. Le cadre est divisé horizontalement en deux bandeaux : dans celui du bas on voit le poète, à gauche du cadre, sa bien-aimée à droite et, au centre, un lama ; dans celui du haut, à droite le poète-enfant, à gauche un ange, au centre le tsar. Ces personnages sont tels qu'ils ont été vus précédemment en différents autres plans-tableaux, rassemblés ici comme des jouets vivants dans leur boîte (la ferme, la gare, le cirque). Aucun lien, ni de temps, ni d'espace, ni d'action, ni de narration, ne justifie leur regroupement. Cette composition ne profère rien, n'articule rien, ne raconte rien. Seul le spectateur peut la faire parler en l'associant affectivement aux plans antérieurs où ces personnages figuraient déjà. Montage cumulatif et en même temps répétitif (en refrain), qui additionne et qui multiplie, — somme et produit.

Les films d'Eisenstein, de Dovjenko, de Poudovkine sont des poèmes, des poèmes qui racontent (ode, chanson de geste, hymne, chœur tragique). Ceux de Paradjanov ne racontent pas, ils « piétinent » lyriquement, hors de tout flux, de tout écoulement temporel, comme, pour nous référer aux Livres poétiques de la Bible, les Proverbes, le Cantique des cantiques, l'Ecclésiaste. En eux, l'action est annulée au bénéfice de l'état poétique. L'ébranlement de l'âme que provoque le poème non-narratif se réalise dans l'instant. Nous ne partageons pas l'expérience passée d'un autre, nous vivons les états d'âme « transmis ou reproduits<sup>7</sup> » du poète. Zakoïan dit parfaitement : un poème non-narratif « marche » ou ne marche pas ; il s'actualise en nous ou il demeure au niveau potentiel, à l'état virtuel, en attente de qui saura le faire « marcher ».

Avec *Sayat Nova*, Paradjanov ne rapporte pas la vie du poète national arménien, n'illustre pas ses poèmes ; il tente d'élaborer un équivalent audio-visuel de sa poésie, des registres de l'âme et de l'esprit où elle a pris corps. Ce qu'Eisenstein voulait unir, raison et poésie, logique et émotion, Paradjanov le divise. L'approche intellectuelle, le conditionnement scientifique du spectateur, ne l'intéressent pas. Il leur préfère une appréhension musicale/poétique qui soit « tâtonnement vers... ».

On rapprochera son esthétique de l'idéal d'Alain Resnais : « Mon idéal est toujours de construire une sorte d'objet compact dans lequel tous les morceaux ont des rapports les uns aux autres, mais que ce soit toujours à base d'irrationnel. Je cherche à créer des espèces d'harmoniques, dans un but émotionnel<sup>8</sup> ».

Je l'ai dit, dans *Sayat Nova*, le passé de l'Arménie se représente lui-même : lieux non restaurés (ou fauche l'herbe sur les toits des monastères) et objets sont authentiques. « La chose cesse alors d'être seulement un signe ou un attribut d'une époque ; elle devient relique<sup>9</sup> », recouverte, imprégnée de l'histoire, de la culture d'un peuple. Le film, lui, se fait sanctuaire, *incarnation* de l'âme collective davantage que son expression. Il réactive cette expérience qu'il nous est donné de connaître, dans un présent hors du temps, chaque fois que nous rencontrons un objet, un édifice, un paysage, un témoignage *muet* relevant d'une culture autre et qui pourtant nous « parle » : langage d'objets, poèmes d'objets, rébus morts et toujours vivants dans l'éternité de l'art.

### Artavazd Péléchian

Péléchian travaille pour la télévision, lentement. Entre 1964 et 1983, il a tourné douze films, courts ou moyens métrages. Le sujet du douzième, commandité par l'Allemagne Fédérale, est *l'Église orthodoxe russe*. Pour l'heure, *les Saisons* (*Vriémèna goda*, 1975) est son œuvre la plus représentative et la plus remarquable. Son domaine est le « film de montage », qui assemble un matériel tantôt original, tantôt emprunté. Cela en ferait-il un neveu de Dziga Vertov ou d'Esfir Choub ? Péléchian rejette leur didactisme, leur « déchiffrement communiste du monde ». S'il conserve du premier la démarche musicale, l'accumulation poétique (particulièrement efficace dans *la Sixième partie du monde*), son attitude à l'égard du réel est toute différente. Il ne se tient pas devant la réalité mais dedans. Il ne voit pas « l'homme dans le cosmos mais le cosmos dans l'homme<sup>10</sup>. »

Le *ciré-œil* regardait, montrait et organisait au dehors. Avec Péléchian, le *ciné-œil* habite les éléments, la matière qui semble devenue auto-voyante. Le monde réel chante de soi-même — et parfois s'effraie — sur l'exemple de la mer, du

torrent, de l'arbre, de la ruche, du vent. Le titre arménien des *Saisons* est « Yaganak » : une manière d'être en relation avec un lieu, un centre, un œil, une source. L'étrange, l'insolite, le fantastique, l'inouï, arrachent son œuvre à la rationalité soviétique, sa volonté de maîtrise sur l'homme et la nature, sans cesse réaffirmée. Peut-être n'échappe-t-elle en fait qu'aux credos les plus illusoires de la planification ? Après les excès de l'idéologie, les corsets du film à thèse, un retour/recours au concret, au primitif, au natif, aux commencements. Quoi qu'il en soit, le cinéma qu'aime l'ingénieur Péléchian « n'aime pas les hasards ».

Noirs et blancs, sans dialogues, parsemés de rares « cartons » qui réagissent très fort, dotés d'une bande-son complexe qu'on ne saurait dire ni synchrone ni vraiment en contrepoint, s'édifiant sur le plan court ou ultra court plus souvent que le normal, pratiquant la pixilation, l'arrêt sur l'image, le ralenti, l'accélééré et, toujours, systématiquement, la répétition ; ses films sont sans intrigue, sans progression — ce qui progresse en eux est l'intensité, « le diapason de l'expressivité<sup>11</sup> » — ce n'est pas l'« histoire », ni la chronique, ni l'exposé. Comme ceux de Paradjanov, ils ne racontent pas, ne discoursent pas, n'enseignent pas.

Quelques thèmes têtus, bien sûr, s'y dessinent, s'esquissent, se proposent, mais obscurément, musicalement, lyriquement, étayés seulement sur l'émotion, le pressentiment, le sentiment, les assauts de la beauté. Un objet, une chanson « du pays » parlent de la même immédiate manière à l'émigré. Une symbolique nationale détournée — du moins pour le spectateur non arménien — s'implique et est impliquée en des inventions fulgurantes (dont la vérité documentaire ne laisse pas de faire problème). Emporté par une cascade, un torrent bouillonnant, un homme sauve ou transporte son mouton. Disposés de place en place, au travers d'une rivière furieuse, comme les barques d'un pont de bateaux, des cavaliers se passent les moutons qui leur arrivent à la nage. Des bergers, chacun serrant un mouton, glissent au long de pentes enneigées ou pierreuses. Arménie, étymologiquement, serait : le peuple du bélier. Des paysans poussent, traînent d'énormes meules de foin sur le flanc abrupt d'une colline et bientôt fuient devant elles. Elles paraissent vouloir les rattraper comme les blocs obstinés de *Seven Chances* (1925), enragés derrière Buster

Keaton. Mêlant piétons, voitures, camions et troupeaux dans un tunnel routier, un embouteillage effrayant de désordre et de vacarme ne peut pas ne pas dire le passé et le présent d'un peuple déraciné, déporté, toujours divisé, floué par l'Histoire. Pour élaborer ses ciné-poèmes, Péléchian a repensé le montage d'Eisenstein et de Vertov à la lumière de l'underground, du *Structural film* américain des années soixante. Il a mis en pratique — et théorisé — ce qu'il appelle le *montage à distance*. Son point de départ est exactement eisensténien : « Tout le film est dans chacun de ses fragments et chaque cadre est comparable à une cellule génétiquement codée<sup>12</sup> ». La suite l'est moins, encore que Péléchian, en définitive, ne fasse que plier (magistralement) les attractions et le montage intellectuel d'Eisenstein à des fins exclusivement poétiques. Écoutons-le.

« Comme chacun sait, selon Eisenstein, quand un plan rencontre dans le montage un autre plan, cela génère une idée, un jugement, une déduction. Les théories des années 20 sur le montage accordent la plus grande importance au rapport entre « plans proches ». Eisenstein appelle cela « jonction de montage », Dziga Vertov « intervalle ». À partir de mon expérience de travail sur *Nous* (1968), j'ai eu la conviction que la substance et l'accent essentiels du travail de montage ne consistent pas, pour moi, à coller des plans l'un à l'autre, mais à faire l'opération inverse, non pas dans leur « jonction » mais dans leur « disjonction ». Ayant pris deux plans de base, qui portent en eux-mêmes une valeur idéelle importante, j'essaie non pas de les rapprocher, de les faire se rencontrer mais de créer une distance entre eux. L'idée que je veux exprimer est obtenue non pas en joignant deux plans mais en créant une interaction entre eux à travers une série d'anneaux. Ainsi surgit l'expression de l'idée beaucoup plus puissante et plus profonde<sup>13</sup>. » Notons : *l'expression* de l'idée, sa manifestation, non le concept. Notons encore que « maillons » conviendrait mieux que « anneaux ».

Péléchian écrit en effet : « Le montage à distance confère à la structure du film non pas l'habituelle forme de la chaîne de montage ni même d'un ensemble de différentes chaînes, mais une configuration circulaire ou, pour mieux dire, sphérique et tournante<sup>14</sup>. » Un film de Péléchian est construit à l'image du chapelet, une grosse perle séparant périodiquement des séries de perles plus petites. Les grosses perles sont les « séquences de soutien », les petites, qui se distribuent entre elles, les

« séquences indépendantes ». Les séquences de soutien sont en nombre limité : deux, trois, quatre. Elles comptent peu de plans ; elles reprennent régulièrement quelques-uns des plans des séquences de soutien précédentes. Elles fonctionnent en refrain. Entre elles, les séquences indépendantes, parfois réduites à un unique plan, obéissent aux combinaisons les plus variées dont la loi générale est la rapidité unie à la répétition.

La répétition du même plan — un plan de quelques photographies — dans une séquence indépendante, commente Zakoïan, produit au niveau de la perception un effet de plan-séquence<sup>15</sup> : une durée continue liée à un espace non morcelé. Mais c'est une action qui n'avance pas, qui brise la pente, le glissement vers..., inséparable de tout montage. Détachée de son propre contexte, elle devient le symptôme d'un sentiment, d'un état émotionnel indéterminé, d'une idée peut-être ; elle exige du spectateur qu'il comble ses manques apparents dans une polysémie que la circularité du montage à distance ne peut qu'enrichir et pathétiser.

Pour retrouver le non-temps du poème, Péléchian déforme le document (par ralenti, pixilation ou accélération, il change l'eau en mousse, neige, terre ; un troupeau en neige, boue, eau écumante) ; il impose à ses cadres un resserrement, une exigüité qui contribue à les rendre quasiment insituables. Le mouvement, l'action s'y limitent au fait pur, intransitif, sans répercussion, sans développement dans le hors-cadre, refermés sur leur propre présent — des *états*, mais vivants. Ils ne peuvent que répéter, réaffirmer ce qu'ils sont, demeurer ce qu'ils sont : objets de contemplation. Impossible, par exemple, de voir d'une noce autre chose que des détails, corps et visages. Ce sont des individualités et c'est un peuple.

Les meules de foin, les glissades sur les champs de neige, d'éboulis, ne disent rien de plus que ce qu'elles montrent : une manière originale, singulière — nationale —, de vivre, de travailler, de conquérir et conserver les vertus de la race, dans l'alliance terre/homme, monde/homme, animal/homme. Le berger qui sauve un mouton au cœur d'un torrent, qui nous prouve qu'il le sauve ou même qu'il le transporte ? Ne chercherait-il pas d'abord à se sauver lui-même ? Le plan, le pseudo-plan-séquence formé par la réitération du même plan, s'interrompt avant toute progression tout dénouement, et se répète

identique. Toujours le même mouvement, le même moment d'entraînement des eaux et de résistance de l'homme. Ce n'est pas un récit, l'histoire d'un sauvetage, d'une traversée, rien qu'un *tableau* animé, un vers dans un poème.

Les rares cartons eux-mêmes sont « insitués ». Pourquoi ici ? pourquoi pas en un autre lieu du film ? Il y en a trois dans *les Saisons* : « Tu es fatigué », « Tu penses qu'ailleurs c'est mieux », « C'est ta terre ». Dans cet univers élémentaire — royaume des éléments —, « une terre sans Nord, filmée du point de vue d'une météorite <sup>16</sup> », où l'homme lui-même semble un fragment de la matière du monde, une voix peut donc parler ? La voix de qui ? de quel berger ? de quel mouton ? de quel troupeau ? Un *je* qui parle pour quelques-uns, pour une foule, pour tous ? Ces cartons ont force et valeur d'« attractions », leur retentissement sur l'ensemble des séquences est considérable, tout aussi puissant, dans un terrain culturel bien sûr non comparable, que la fameuse rencontre d'un parapluie et d'une machine à coudre sur une table d'opération. Et c'est ainsi, dans ces reprises, cette concertation chorale, que l'Arménie devient le monde, *est* le monde, la Russie, le cosmos.

Après Eisenstein, Vertov et Dovjenko, Péléchian retrouve la grande loi de la redondance, de la réitération poétique, de la structure litanique. Dans ses films, dans ceux de Paradjanov, le montage, dont on s'était peut-être un peu hâté d'annoncer la mort, réimpose tous ses pouvoirs. Il s'en adjuge même un nouveau : celui, paradoxal seulement en apparence, de transcender la discontinuité à travers le discontinu même, d'écrire l'intemporel avec de la durée.

*Valence*

#### Notes

<sup>1</sup> On connaît l'élégante formule de Viktor Chklovski : « dans la succession des écoles littéraires, l'héritage ne se transmet pas de père en fils, mais d'oncle à neveu » (*Sur la théorie de la prose* [1929], Lausanne, l'Âge d'Homme, 1973). Je dois signaler ici qu'une remarquable étude de Garedjin Zakoïan m'a été d'un énorme profit : « Nacional'naja funkcija kino » dans *Problemy kino i televidenija*, Érévan, 1984 ; trad. italienne de Paola Giuriati, « Modello nazionale e cinema di poesia » dans *il Cinema delle Reppubbliche transcaucasiche sovietiche*, Venise, Marsilio Editori, 1986.

- <sup>2</sup> Serge Daney, *Libération*, 11 août 1983.
- <sup>3</sup> Garedjin Zakoïan, *op. cit.*
- <sup>4</sup> Iouri Lotman, *Esthétique et Sémiotique du cinéma*, Paris, Éditions Sociales, 1977.
- <sup>5</sup> Rappelons que cet « appauvrissement » qui doit faire du plan un signe se trouve bridé chez Eisenstein par sa conception de la *pensée sensorielle*, le montage dialectique produisant l'idée à partir de la sensation et de l'émotion, brutes ou esthétiques. « Qu'est-ce que la signifiante ? », demande Roland Barthes, dans *le Plaisir du texte*; « c'est le sens en ce qu'il est produit sensuellement ». Parfait postulat eisensteinien.
- <sup>6</sup> Garedjin Zakoïan, *op. cit.*
- <sup>7</sup> *Ibid.*
- <sup>8</sup> Claude Beylie, « Alain Resnais, Jorge Semprun et Stavisky », *Écran*, n° 27, juillet 1974.
- <sup>9</sup> Garedjin Zakoïan, *op. cit.*
- <sup>10</sup> Serge Darey, *op. cit.*
- <sup>11</sup> Artavazd Péléchian, « Distancionnii Montaj », *Vaprossy Iskousstva*, n° 15, Moscou, 1974 ; partiellement cité dans *Deux hommes à la caméra*, Paris, les Films Cosmos.
- <sup>12</sup> *Ibid.*
- <sup>13</sup> *Ibid.*
- <sup>14</sup> Garedjin Zakoïan, *op. cit.*
- <sup>15</sup> *Ibid.*
- <sup>16</sup> Serge Darey, *op. cit.*