

Pelechian : le cinéma sur un fil, entre politique et cosmopolitique

Raphaël Jaudon, Université Lyon 2

[Quelques réflexions sur le film *Nous* (1969) d'Artavazd Pelechian, présentées lors du séminaire « Cinéma et politique » de l'Université Lyon 2, le 23/01/2015. Les lignes qui suivent sont le développement des observations orales proposées à cette occasion.]

1. Le constat que l'on peut faire en premier lieu devant *Nous* est le suivant : on se trouve devant un film qui, tout en essayant de parler à tout le monde, ne « parle » pas à proprement parler. C'est tout le cœur de la théorie de Pelechian, qui explique à plusieurs reprises comment il tente de congédier le langage pour retrouver une langue primordiale, qui serait la langue du monde, la langue de la nature, ou encore la langue d'avant Babel. Bref, *Nous* est un film qui cherche à trouver sa langue sans s'embarrasser du langage.

Le problème que je vois ici, c'est que ce projet me semble, à première vue, absolument contradictoire avec l'idée même de politique. En effet, Philippe Braud, politiste et auteur de plusieurs traités reconnus aujourd'hui comme étant des références, a proposé comme critère de définition du politique l'idée d'une action à « deux visages » : selon lui, toute politique cherche à réaliser ses objectifs, soit en agissant directement sur la réalité, soit en agissant sur les représentations symboliques du réel et du désirable – et donc, dans les deux cas, il s'agit d'agir sur l'écart entre les deux, sur l'écart entre la réalité et sa description¹. Par conséquent, on peut se demander à la suite de cette proposition s'il est seulement *imaginable* de faire « de la politique », au sens large, sans utiliser le langage. Et c'est précisément cette question que pose le film de Pelechian, à partir du moment où l'on tente de lui prêter un projet politique.

Selon moi, il existe deux manières de traiter ce problème, en partant du film.

1 Philippe Braud, *Sociologie politique* [1992], 8e édition, Paris, LGDJ, 2006, p. 538.

2. La première manière consiste à saisir le peu de discours qui parvient à survivre dans le film, pour tenter d'y trouver sa substance politique. En l'occurrence : le titre. Dans la tradition picturale, qui dans la plupart des cas n'utilise pas de mots, il reste toujours le titre, qui joue comme une *indication de lecture* là où la lecture elle-même est impossible. De la même façon, on peut se poser la question de ce que signifie ce « Nous » du titre de Pelechian – ce qui revient à se demander, non plus si le film parle ou ne parle pas, mais *de quoi* il parle, à s'interroger sur son *objet d'étude*. Avec là aussi deux solutions : soit il s'agit de « Nous, les Arméniens », soit il s'agit de « Nous, les humains ».

Dans ses textes, Pelechian lui-même est assez ambigu : à certains moments il dit avoir voulu saisir l'esprit arménien, et communiquer sur la tragédie du génocide à une époque où il était encore mal connu en Europe ; à d'autres moments il affirme que son but réel est de parler de l'humanité tout entière, et d'« exprimer le caractère intolérable de toute animosité régionale »². Il faut certainement considérer que le pronom personnel conserve tout son potentiel en refusant, précisément, de choisir entre les deux : il désigne à la fois la totalité et une partie (ou *n'importe quelle* partie) de cette totalité. Bref, *Nous* pourrait bien n'être rien de plus qu'un film sur *l'identité*, au double sens du terme : à la fois l'identité exclusive, qui définit un groupe en fonction de certains traits caractéristiques qu'il possède et que les autres ne possèdent pas ; et l'identité inclusive, à savoir le fait même que les êtres humains soient « identiques », qu'ils partagent tous un même fond.

3. Toutefois, c'est une identité qui me semble compromise dans la mesure où elle n'est pas mise en tension avec l'altérité. Je renvoie ici, notamment, à un livre dirigé par Denis-Constant Martin et intitulé justement *Comment dit-on "nous" en politique ?* L'auteur précise que *l'identité politique* ne peut se construire, justement, que sur la base d'un rejet, d'une négation de l'autre – ne serait-ce que dans le cas où un individu peut se sentir appartenir à plusieurs communautés distinctes, et doit lui-même choisir laquelle il va surinvestir, par opposition aux autres qu'il devra rejeter. Quant à la psychanalyse, elle s'est elle aussi employée à démontrer, notamment par l'intermédiaire des travaux de Lacan, que l'individuation ne pouvait se passer de la médiation de l'Autre, et qu'elle ne saurait se construire autrement que par différenciation progressive³.

Or justement, chez Pelechian, il n'y a pas de mise en scène de l'altérité, ou très

2 Artavazd Pelechian, « Le montage à contrepoint, ou la théorie de la distance » [1971-1972], *Trafic*, n° 2, 1992, p. 94.

3 Denis-Constant Martin, « Introduction. Identités et politique : Récit, mythe et idéologie », dans Denis-Constant Martin (dir.), *Cartes d'identité : Comment dit-on « nous » en politique ?*, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 1994, p. 13-23.

peu. Les seules images de l'Autre sont les archives qui surgissent pendant la séquence des retrouvailles, où l'on voit des combats, mais ces combats que l'on imagine être rattachés au génocide arménien proviennent en réalité, comme le confesse leur auteur, de guerres françaises, anglaises et allemandes⁴. Il n'y a donc pas un ennemi réel, mais seulement un ennemi symbolique : la violence. Seulement, le concept même de violence ne renvoie à aucune *identité* au sens propre du terme : le terme désigne avant tout une *action*. Il n'y a pas des hommes violents et des hommes non-violents, il y a des actions plus ou moins violentes. Par conséquent, cette distinction est tout sauf une altérité *politique* (elle ne définit pas une communauté violente qu'il s'agirait de mettre à l'écart), mais plutôt une altérité *éthique* (il ne faut pas tuer ses semblables).

En somme, si le titre du film donne bien l'impression de chercher à identifier un ensemble de personnes – ce qui n'est rien de plus que la fonction canonique du pronom personnel –, il échoue en définitive à définir une identité, c'est-à-dire à déterminer ses caractéristiques et à tracer ses marges. Cet échec devient très frappant si l'on compare le « Nous » de Pelechian au « Nous » de Vertov – puisque c'était le titre de l'un de ses premiers manifestes. À l'opposé de l'usage qu'en donne Pelechian, la première personne du pluriel recevait chez Vertov une application guerrière, exclusive. Le manifeste vertovien fonctionnait avant tout sur la définition d'une altérité, d'un « Vous » ou d'un « Eux » que la médiocrité réunissait, et que l'art des *kinoks* appelait à dépasser⁵. Au fond, on rejoint ici la critique d'Étienne Tassin : au-delà de ses qualités propres, le problème cosmopolitique – notamment chez Hannah Arendt, dont il est l'un des spécialistes incontestés – tend bien souvent à négliger ou à sous-estimer l'idée de conflit, qui constitue pourtant la donnée fondamentale de tout problème *politique*⁶.

C'est ici, je crois, que le paradigme linguistique du fait politique échoue.

4. Car en fin de compte, il y a bien de la politique chez Pelechian, même si elle n'apparaît pas nécessairement là où l'on pourrait l'attendre. Mais elle impose son évidence sensible à plusieurs moments cruciaux, et notamment lors des deux scènes de rassemblement populaire : les funérailles d'abord, puis les retrouvailles, qui matérialisent visuellement le processus d'association des sensibilités autour d'un même objet, le processus de mise en commun d'une cause ; en un mot, le processus de *politisation*. Et lorsque l'on prend ces scènes l'une après l'autre, on peut constater qu'elles traitent le problème du peuple selon deux modalités bien

4 A. Pelechian, « Le montage à contrepoint, ou la théorie de la distance » [1971-1972], art cit, p. 94.

5 Dziga Vertov, « Nous » [1922], dans *Articles, journaux, projets*, trad. Sylviane Mossé et André Robel, Paris, Union générale d'éditions, 1972, p. 15-20.

6 Étienne Tassin, *Un monde commun : Pour une cosmo-politique des conflits*, Paris, Seuil, 2003, p. 14-15.

différentes. Dans la première, la plupart des plans – si l'on excepte les tous premiers – sont pris de haut, au-dessus de la foule, dans une visée totalisante. Pour les retrouvailles, au contraire, la caméra de Pelechian se mêle à la foule, tente d'être le plus près possible des accolades, en allant quasiment jusqu'au gros plan – ce qui n'est pas sans présenter des difficultés lorsqu'il s'agit d'une séquence documentaire, sans mise en scène intentionnelle.

Une interprétation rapide pourrait conclure que Pelechian part d'une image globale et synthétique du peuple, et glisse peu à peu vers une description plus fine, pour saisir l'émotion brute de chaque citoyen. Le film passerait de l'universel au singulier, du global au local, s'inscrivant dans un premier temps dans la problématique de la *représentation politique*, pour dériver ensuite vers une figuration des citoyens qui en sont le fondement. Mais dire cela, c'est prendre le risque de contredire radicalement la description du cinéaste lui-même, qui a tendance à voir son film comme un passage, mais en sens inverse, du particulier vers l'universel⁷.

À mon sens, ces deux propositions ont pour inconvénient de chercher à saisir le film comme s'il était un discours, c'est-à-dire comme s'il partait d'un point A pour arriver à un point B selon une chaîne argumentative stricte. Et de fait, l'aspect rigoureusement structuré de *Nous* invite le spectateur à le lire de cette façon. Le même problème se retrouve à propos de l'« image absente » du mont Ararat : du simple fait qu'elle prenne place à la fin du film, il est tentant d'y voir l'aboutissement d'une progression raisonnée. Son fort potentiel symbolique pourrait bien en faire le stade terminal d'un trajet unique, déroulé sur l'ensemble du film, lisible dans les termes de la quête d'une image unique de l'Arménie – une quête de la juste représentation qui, au passage, conduirait à invalider instantanément la lecture cosmopolitique de *Nous*.

5. L'hypothèse que je propose – et je terminerai sur cette réponse ouverte – est la suivante : ce qui fait la singularité de *Nous*, c'est précisément sa capacité à mettre en échec la compréhension *chronologique*, à mettre en échec la « lecture » du film, en tant que processus de compréhension progressive qui se ferait nécessairement de gauche à droite. Contrairement à Vertov et Eisenstein (deux cinéastes dont Pelechian se sent proche, mais dont il tient à se distinguer occasionnellement), Pelechian ne cherche pas à *programmer* les effets politiques de ses films sur le spectateur, il ne cherche pas à nous faire passer à travers un premier état de conscience, puis à travers un second, pour finalement nous faire parvenir au dernier argument, au dernier point du raisonnement. L'esthétique de

7 A. Pelechian, « Le montage à contrepoint, ou la théorie de la distance » [1971-1972], art cit, p. 101.

Pelechian appelle un cheminement politique, mais selon une courbe instable, tortueuse, qui mériterait peut-être que soient étudiés plus précisément les mécanismes par lesquels la situation politique se donne à *éprouver*, et les formes par lesquelles elle devient, non plus une donnée discursive, mais une donnée de l'expérience.