



SAYAT NOVA

SERGE PARADJANOV

Domage que Serge Paradjanov soit un « ex-cinéaste ». On aurait dû le laisser continuer. Qui on ? Vous devinez. Il ne nous reste plus qu'à découvrir, treize ans après, ce fulgurant météore qu'est Sayat Nova.

En 1924, quand il naît à Tbilissi (Géorgie) de parents arméniens, il s'appelle Sarkis Paradjanian. En 1965, sous le nom de Serge Paradjanov, il devient célèbre avec un seul film, *Les Chevaux de feu*. Le 17 décembre

1973, quand il est arrêté par les autorités soviétiques, il devient pour tous « l'affaire Paradjanov ». Camp de régime sévère (à Dniepropetrovsk) : on le sait vulnérable, malade, menacé de cécité, on le dit suicidé, on le croit mort. A l'Ouest, il se forme des « comités Paradjanov ». Au seuil des années 80, on finit par apprendre qu'il a été libéré. Paradjanov est, pour les autorités de son pays, un *ex-cinéaste*, statut qui le condamne à la semi-mendicité du « parasite social ». Peu à peu Paradjanov est donc devenu personne. L'un des cinéastes soviétiques les plus doués de sa génération (celle de Tarkovski et de Losseliani) est ici une « cause noble » et là-bas un « ex-cinéaste ». L'oubli menace. On oublie qu'il s'agit aussi d'un cinéaste, auteur plus que complet (peintre, poète, musicien, metteur en scène) de ses films.

C'est donc une bonne chose que, même treize ans après, les films *Cosmos* sortent l'autre film de Paradjanov, *Sayat Nova, couleur de la grenade*, son second et dernier long métrage. Un métrage de moins en moins long d'ailleurs puisque la version présentée à Paris n'est pas celle montrée en URSS en 1969 (et vite retirée de l'affiche) mais celle qui fut remontée en 1971 par le témoin-à-tout-faire du cinéma soviétique, Serge Youtkevitch. Résultat : vingt minutes de coupes.

Les crimes de Paradjanov ? Ils sont innombrables. « Trafic d'icônes et d'objets d'art », « trafic de devises », « homosexualité », « propagation de maladies vénériennes », « incitation au suicide ». Je n'invente rien. Paradjanov aime les belles choses, les œuvres d'art, c'est un expert : crime. Il sait les disposer devant une caméra de façon à ce que cette beauté devienne fulgurante : crime. Paradjanov est le moins « russe » des cinéastes : il a longtemps travaillé à Kiev sur des films en langue ukrainienne et *Sayat Nova* se situe à la croisée de l'histoire de la Géorgie et de l'Arménie : crime. Son cinéma n'a rien à voir avec la production « folklorique » des provinces soviétiques, destinées aux foires-festivals. C'est un cinéma qui ignore superbement (c'est le cas de le dire) le reste et la capitale de ce reste, Moscou et l'art pompier grand-russe : crime. L'auteur de *Sayat Nova* est bien Paradjanian.

Sayat Nova fait partie de ces films (il y en a de moins en moins) qui ne ressemblent à rien. Paradjanov est de ceux (ils se font très rares) qui font comme si personne avant eux n'avait filmé. Heureux effet de « première fois » auquel on reconnaît le grand cinéma. Précieux culot. C'est pourquoi face à *Sayat Nova*, la première chose à ne pas faire est de proposer un mode d'emploi. Il faut le laisser agir, se laisser faire, laisser se défaire notre envie de comprendre tout tout de suite, décourager la lecture décodeuse et les « re-placeurs-dans-le-contexte » de tout poil. Il sera toujours temps après de jouer à celui qui sait tout du XVIII^e siècle arménien ou de l'art des « achough », de simuler une longue familiarité avec ce que nous ignorions encore il y a soixante-treize minutes (durée actuelle de *Sayat Nova*). Il y a des films clés en mains. D'autres non. Alors, il faut devenir son propre serrurier.

Et commencer par dire : c'est un film de poète qui, pas plus que la poésie, ne souffre le résumé. Se prend ou se laisse. Prenons deux « scènes » (plan ? tableau ? image ? icône ? aucun mot ne va), la première et la dernière. Trois grenades posées sur un drap blanc et un liquide rouge clair

qui, peu à peu, suinte. Dans la première version (nous dit-on), la tache prenait la forme de l'Arménie ancienne et unifiée : le jus des grenades « devenait » une carte de sang. Un homme meurt, étendu dans une église vide. Sur le sol, tout autour de lui, une forêt de cierges allumés et, soudain, propulsée du hors-champ, une pluie blanche de poulets décapités qui, dans les mouvements erratiques de leur agonie, renversent et éteignent les cierges. Mort du poète et fin du film : n'y plus rien voir, n'est-ce pas mourir ?

Tout le monde va dire : *Sayat Nova* est une jungle de symboles, elle est belle mais elle n'est pas pour nous, nous nous y perdons. Et alors ? Ce qui est intéressant au cinéma, ce n'est jamais le symbole, c'est sa fabrication, c'est le devenir-symbole du moindre objet. Comment devient-on symbole quand on est jus de grenade ou poulet sans tête, drap taché ou cerierge éteint ? Ou vase, étoffe, tapis rouge, couleur, bain public, mouton ou danse du ventre ? Et combien de temps il faut au spectateur pour que de ce symbole, il *jouisse* ?

Rien de plus étrange que le dispositif de *Sayat Nova*. Rien de plus dépayçant. Dans cette suite d'« icônes-séquences », une image ne succède pas à une autre, elle la remplace. *Aucun* mouvement de caméra dans ce film. Aucun raccord entre les images. Leur seul point commun, c'est nous. Pour prendre une métaphore tennistique, je dirai que voir *Sayat Nova*, c'est être rivé au fond du « court » de notre champ visuel et, de là, renvoyer chaque image comme une balle. L'une après l'autre. L'image devient un fétiche (plus fétichiste que Paradjanov, non, je ne vois pas) et très vite, nous faisons l'expérience du regard-boomerang. Les « personnages » du film donnent l'impression de nous « servir » les images (le tennis, encore) en craignant vaguement la double faute. A distance souvent, avec une lenteur insistante, beaux et fardés, ils nous regardent fixement, exhibant des objets-symboles avec des gestes courts et répétitifs, une maladresse stroboscopique. Comme s'ils nous faisaient la démonstration que l'image où ils figurent était *bien* une image animée. Rebus vivants, charades de chair, voilà ce qu'ils sont.

Les effets de ce dispositif sont, au choix, étranges, hypnotiques, comiques ennuyeux, tarte. Un peu de tout cela. C'est comme si le cinéma venait d'être inventé et que les acteurs, revêtus de leurs plus beaux habits, apprenaient à se mouvoir dans cet élément inconnu qu'est l'espace filmique : le champ de la caméra. Avars de gestes, mais non de regards. Évidemment, tout cela vient d'ailleurs et de loin : de l'art des icônes et d'une conception religieuse où l'image doit être *offerte*. A Dieu, au spectateur, aux deux. Curieusement, Paradjanov qui avait réuni de nombreux trésors de l'art arménien, au point de faire de *Sayat Nova* un véritable musée de celluloid, a fait le contraire de ce que font tous les nouveaux riches du monde (zoomer-dévoré) : il exhibe ces trésors dans d'austères plans fixes, il les rend à leur destin de fétiches, qui est de briller à l'écran.

Il est vraiment dommage que Paradjanov-Paradjanian n'ait pas continué à faire du cinéma, qu'on l'ait à ce point découragé, usé, battu. Car dans le film de cet « ex-cinéaste », il y a quelque chose qui n'a peut-être existé que dans le cinéma soviétique (et que l'on retrouve aujourd'hui dans un

film comme *Stalker*) : l'imaginaire matériel. L'art de se tenir au plus près des éléments, des matières, des textures, des couleurs. Il y a, par exemple, une présence particulière de l'eau dans *Sayat Nova*, qui n'est pas le noir clapotis stagnant de Tarkovski mais une eau domestique, rouge et claire, l'eau du teinturier ou de l'étal du boucher, l'eau qui s'égoutte (le film est tourné en muet avec des bouffées de musique et des effets sonores très grossis).

Comment oublier l'image où l'on voit l'enfant Sayat Nova, pas plus grand que les livres géants et mystérieusement gorgés d'eau qui sèchent sur un toit et dont le vent tourne les pages ?

Cet imaginaire matériel (lié, sans doute, à une tradition religieuse et porté par le dogme orthodoxe) est une des voies que le cinéma semble abandonner. Le cinéma n'est plus assez divers. Le triomphe mondial du modèle télé-film-à-l'américaine a laissé peu de chances à d'autres dispositifs d'images et de sons. Les Américains ont poussé très loin l'étude du mouvement continu, de la vitesse et de la ligne de fuite. D'un mouvement qui *vide* l'image de son poids, de sa matière. D'un corps en état d'apesanteur. C'est Kubrick qui a le mieux raconté cette histoire-là. En passant par le scanner de la télé, le cinéma a perdu une couche de matière, il s'est, disons, de-ripolinisé. En Europe, en URSS même, au risque de se marginaliser à mort, certains se paient le luxe d'interroger le mouvement sur son autre versant : ralenti et discontinu. Paradjanov, Tarkovski (mais déjà Eisenstein, Dovjenko ou Barnett) regardent la matière s'accumuler et s'engorger, une géologie d'éléments, d'ordures et de trésors, se faire au ralenti. Ils font le cinéma du glacie soviétique, cet empire immobile. Que cet empire le veuille ou non.

Il faut quand même que je dise deux mots de l'histoire de *Sayat Nova*. Sinon, on m'en voudra. *Sayat Nova* raconte donc en quelques tableaux édifians la vie d'un célèbre poète-troubadour (« achough ») qui s'appelle, justement, Sayat Nova. On le voit d'abord enfant, puis jeune poète à la cour du roi de Géorgie, puis moine retiré dans un couvent. Il meurt lors du sac de Tiflis. Cela se passe en 1795.

29 janvier 1982

JE SUIS NÉ À CALCUTTA

De toutes façons, et au plus grand, il a toujours une tête de plus que les autres. Il vit de deux milliards ans de vie et vingt ans de cinéma. Pour le reste du monde, il est « devenu » Ray, symbole du cinéma indien. Mais dans ses pages où les films se font à la chaîne (et voilà cet « ancien » film, traduit en français) et où le film est

impersonnellement montré, il est le premier à dépasser de l'Inde. Cela se passe entre 1932 et 1935, à Calcutta, et le film s'appelle *Paran Palash*. Depuis, avec le titre de l'autre, son aspect s'approfondit, Ray a été créé sur l'écran, à compter chez lui, dans sa langue (le bengali). En vingt-cinq ans, un peu moins de trente films. Mais le