

0

1

2

3

4

5



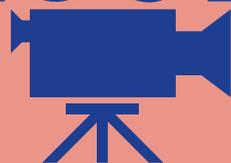
LEÇON 2 :

POÉSIE

LE DOCUMENTAIRE EST POÉSIE

Outils didactiques complémentaires

CONSTRUC-
TIONS
DU **Réel**



Tout l'art du
documentaire en 6 leçons

CONFÉRENCE

Gabriela TRUJILLO, docteure en cinéma, critique et coordinatrice de l'action culturelle, Cinémathèque française.

LE DOCUMENTAIRE EST POÉSIE



Gabriela Trujillo est essayiste et historienne. Après des années d'enseignement du cinéma à l'École du Louvre et à la New York University de Paris, elle est responsable de l'Action culturelle à la Cinémathèque française. Elle publie souvent sur le cinéma et la littérature (*Trafic, Magazine littéraire*). Son premier livre *Marco Ferreri, le cinéma ne sert à rien* est publié par les éditions Capricci (2021).

« Je connais le secret des saisons et je comprends la langue des instants » écrivait Forough Farrokhzad, poétesse, monteuse et réalisatrice d'un unique film, le documentaire *La maison est noire* (1962) – bouleversante plongée dans une léproserie iranienne. À travers cette œuvre toute de justesse et empathie, nous posons une question irrésolue, inépuisable et nécessaire : le cinéma documentaire peut-il s'assimiler à la poésie ? Comment les œuvres les plus diverses dévoilent-elles l'avancée poétique du regard documenté ?

Si le cinéma est avant tout l'invention d'un continent - le montage - le documentaire s'évertue à dessiner les contours de cette terre nouvelle en creusant la réalité, en réagençant ses enjeux. Au sein de l'avant-garde parisienne des années 1920, le réalisateur brésilien Alberto Cavalcanti montre le rythme quotidien de la vie dans les faubourgs : mais comment *Rien que les heures* (1926) dénonce-t-il un ordre établi ? Le

cinéaste soviétique Dziga Vertov prolonge, avec son film *L'Homme à la caméra* (1929), la voie d'une attention portée à la représentation de la réalité, par la fragmentation du cadre et l'impératif rythmique de la composition. Le montage permet de découvrir un monde recomposé par la poésie, tout empreint de vigueur révolutionnaire. Et le cinéma peut ainsi adopter l'ivresse d'un poème, en revêtir les éclats.

Une telle réinvention lyrique est aussi le rêve documentaire de Pier Paolo Pasolini, retravaillant les images d'actualités dans *La Rage* (1963). Le poète peut ainsi tisser une élégie de la révolte et témoigner de la perte irrémédiable, pour nous tous, d'une icône comme Marilyn Monroe. Le documentaire galvanisé par la poésie propose ainsi une forme nouvelle de lucidité portée par la subjectivité du créateur. Dépassant le paradoxe de l'énonciation vertovienne et pasolinienne, le travail d'éveil du documentaire se poursuit dans l'œuvre incontournable

d'Artavazd Pelechian. *Les Saisons* (1972) est le somptueux retour aux enjeux du montage comme création poétique proprement cinématographique. Le réalisateur arménien se ressource dans le cinéma des premiers temps par l'insistance, la répétition, qui n'est autre chose que l'absolue persistance de la beauté qu'il nous révèle. En somme, interroger à notre époque l'équivalence entre le cinéma documentaire et la poésie permet d'accorder au monde le bénéfice d'un doute : et si, après tout, il était poétique, et qu'il suffisait de bien le regarder ? Il se peut que l'œuvre flamboyante et contemporaine du cinéaste américain Robert Fenz permette d'esquisser une réponse.



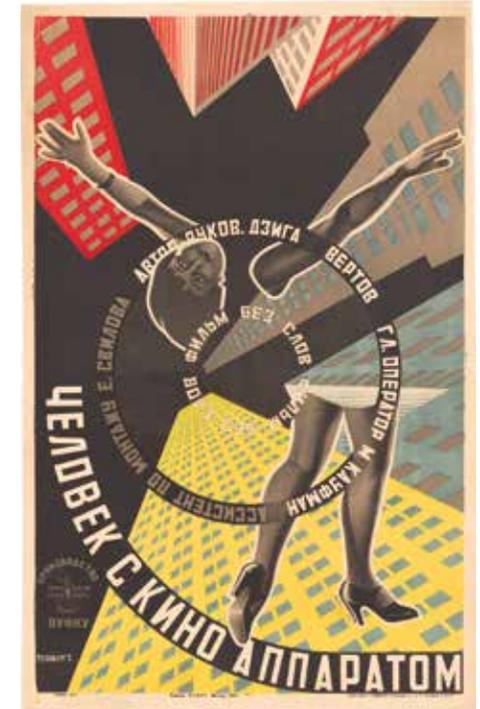
Rien que les heures (A. Cavalcanti, 1926)

MANIFESTE

Dziga VERTOV

LE NOUVEAU CONTRE L'ANCIEN

Au fur et à mesure des observations et du tournage, le chaos de la vie se manifeste peu à peu. Rien n'est fortuit. Tout est logique et explicable. Chaque paysan à son semoir, chaque ouvrier à son établi, chaque étudiant à son livre, chaque ingénieur à son croquis, chaque pionnier prenant la parole à la réunion du club – tous accomplissent le même travail, une grande œuvre. Tout ceci : l'usine tout juste bâtie, l'établi perfectionné par l'ouvrier, la nouvelle cantine publique, l'ouverture d'une crèche de village, l'examen réussi, la nouvelle chaussée, la nouvelle route, le nouveau tramway, le nouveau pont, la locomotive réparée à temps – tout cela a du sens, tout cela constitue des victoires, grandes et petites, dans la lutte du nouveau avec l'ancien, la lutte de la Révolution avec la contre-révolution, la lutte de la coopérative avec l'exploitant individuel, du club avec la taverne, de l'éducation physique avec la débauche, du dispensaire avec les maladies. Autant de territoires conquis dans la lutte pour la construction du pays des Soviets, dans la lutte avec le manque de foi en l'édification socialiste. La caméra assiste au plus grand combat entre le monde des capitalistes, des spéculateurs, des fabricants et des propriétaires fonciers avec le monde des ouvriers, des paysans, et des ouvriers, paysans et esclaves des colonies. La caméra assiste à la bataille décisive entre l'unique pays des Soviets au monde et tous les autres pays bourgeois.



L'homme à la caméra (D. Vertov, 1929)

PROPOS

Pier Paolo PASOLINI

LA RAGE DU POÈTE

Que s'est-il passé dans le monde, après la guerre et l'après-guerre ?

La normalité.

Oui, la normalité. Dans l'état de normalité, on ne regarde pas autour de soi : tout autour se présente comme « normal », privé de l'excitation et de l'émotion des années d'urgence. L'homme tend à s'assoupir dans sa propre normalité, il oublie de réfléchir sur soi, perd l'habitude de se juger, ne sait plus demander qui il est.

C'est alors qu'il faut créer, artificiellement, l'état d'urgence : ce sont les poètes qui s'en chargent. Les poètes, ces éternels indignés, ces champions de la rage intellectuelle, de la furie philosophique (...).

Et la rage du poète, envers cette normalisation qui est consécration du pouvoir et du conformisme, ne peut que croître encore.

Qu'est-ce qui rend mécontent le poète ?

Une infinité de problèmes qui existent et que personne n'est à même de résoudre : et sans la résolution desquels la paix, la véritable paix, la paix du poète, est irréalisable. Par exemple : le colonialisme (...).

Ou : la faim (...).

Ou : le racisme (...).

Car : tant que l'homme exploitera l'homme, tant que l'humanité sera divisée en maîtres et en esclaves, il n'y aura ni normalité ni paix. Voilà la raison de tout le mal de notre temps (...). Il ne semble pas y avoir de solution à cette impasse, dans laquelle s'agite le monde de la paix et du bien-être. Peut-être seulement un tournant imprévisible, inimaginable... une solution dont aucun prophète ne saurait avoir l'intuition... une de ces surprises qu'a la vie lorsqu'elle veut continuer... peut-être...



Pier Paolo Pasolini au montage de *La rage* (1963)

PROPOS

Forough FARROKHZAD

L'ART POÉTIQUE

Je pense que l'activité artistique doit être accompagnée de la conscience de la vie, de l'existence, du corps et même d'une pomme qu'on croque. On ne peut pas vivre de ses instincts, un artiste ne doit pas et ne peut pas. On doit avoir une idée sur soi-même et sur le monde autour de soi. C'est ce besoin qui fait réfléchir l'homme. Quand on commence à réfléchir, on peut avoir des pieds plus fermes sur la terre. Je ne dis pas que la poésie doit être cérébrale, non, c'est idiot. Je dis que la poésie comme toute autre activité artistique doit résulter des sensations et des perceptions entraînées et dirigées par la pensée. Quand le poète est vraiment poète, je veux dire, un poète averti, vous savez comment ses pensées pénètrent sa poésie. Sous forme d'une « chauve-souris qui vient derrière la fenêtre », à la manière d'une « alouette morte sur une pierre », comme « une tortue qui dort au soleil ». Aussi simplement, sans prétention et avec une telle beauté.



La maison est noire (F. Farrokhzad, 1962)

Pierre BERGOUNIOUX

CINÉMA ET MÉMOIRE

Il y a plus de sens dans le monde que nous n'y en mettons et la vertu des photographies, et *a fortiori* du cinéma tient, en partie, à ce qu'ils enregistrent, à notre insu, mille choses dont on n'avait pas conscience, sur le moment (...).

Jack Goody, soutient, et on le suit, que l'événement majeur de l'aventure humaine, c'est l'invention de l'écriture, vers 4400, en Mésopotamie. Le chaos, la confusion, l'oubli, qui est un monstre griffu et dentu, reculent devant la main armée d'un poinçon à écrire, d'une plume, aujourd'hui d'un clavier alphanumérique et d'un écran. Le temps n'emportera plus ce qu'un jour, il a apporté si nous en conservons la trace. L'histoire, comme discipline née de l'archive, n'est rien d'autre que la présence consciente du passé, la connaissance des événements fugitifs, énormes, pour certains, pour d'autres, infimes, qui ont rempli le temps et pèsent toujours sur le cerveau des vivants.

Le monde est entré en crise dans les années soixante-dix, qui marquent les débuts de la globalisation, de la détérioration du climat. Le cadre, vieux d'un siècle ou deux, du travail, de la vie, change. Les locomotives à vapeur, les fonderies éparses dans la campagne, les centrales thermiques, la petite paysannerie disparaissent, mais, aussi, le poinçonneur du métro chanté par Gainsbourg, la figure de l'ajusteur, la blouse grise et l'encre violette des écoliers, le béret légendaire, mille expressions qui surprennent quand, inopinément, elles reviennent. Bref, un moment, un monde.

Il se trouve, par bonheur, des hommes pour faire servir le médium du XX^e siècle – le septième art, le cinéma – à les fixer. Nous leur devons cette expérience magique, toute contemporaine, de voir le réel tel qu'il fut et nous a échappé quand il était le présent. Il nous devient maintenant manifeste parce qu'il a été filmé, dans le passé.

Les saisons (A. Pelechian, 1972)



Serge DANÉY

À LA RECHERCHE D'ARTHUR PELECHIAN

En URSS, Dieu merci, il n'y a pas que des officiels et des dissidents. Arthur Pelechian, cinéaste arménien installé à Moscou, travaille. Sur des documents, sur l'Arménie, sur le cosmos et sur la théorie du montage.

Erevan, site ancien mais ville moderne, c'est un million d'habitants répartis sur des collines, entre de faux bidonvilles bien aménagés et de grands immeubles plus ou moins inachevés. C'est le Sud. La petite république socialiste d'Arménie semble prospère, le pourcentage de Russes dans la population est minime : on reste entre soi. Erevan, contrairement à ce que disent les guides touristiques, n'est pas rose mais lie-de-vin, couleur de *tuf*. Poreuse, volcanique, taillée en angles droits, cette roche fait d'Erevan une déclaration d'existence du peuple arménien. Plus qu'une ville, une revanche architecturale. Car quelque chose de la beauté des églises anciennes (Etchmiadzine, Gekhard) perdure dans l'architecture moderne la plus débridée (le métro, les fontaines). Erevan, son bel opéra Spendiarov, sa place Lénine digne de loger un péplum, ses arbres et la sobriété poignante de son monument aux morts, ont du charme.

Les cinéastes arméniens nous font bon accueil. Cognac dès le matin, amical babil, informations polies. Le cinéma fait dans les studios d'Erevan, c'est quatre films et trois téléfilms par an. C'est modeste. Nous espérons que vous aimerez notre terre, notre peuple et, qui sait, nos films, disent les cinéastes. Modestes, eux aussi. Peut-être

soupçonnent-ils que leurs films ne sont pas si bons que ça (ce en quoi ils ont parfaitement raison). Et Pelechian, m'enquis-je ? Gêne légère. « Nous autres, Arméniens, nous sommes un peuple étrange et généreux : nous avons donné Mamoulian aux USA, Verneuil à la France et Pelechian au cinéma soviétique. » En fait, notre homme vit à Moscou, mais nous verrons ses films, c'est promis.

Trois films, donc (*Nous*, 1969, *Les Saisons*, 1972, et *Cosmos* ou *Notre siècle*, 1982), me persuadent sans mal qu'il s'agit d'un cinéaste, d'un vrai. Inclassable, sauf dans la catégorie à tout faire du « documentaire ». Pauvre catégorie ! Il s'agit en fait d'un travail sur le *montage* comme j'avais fini par croire qu'il ne s'en faisait plus en URSS depuis Dziga Vertov. Sur, avec et contre le montage. J'ai soudain le sentiment (agréable) de me trouver face à un chaînon manquant de la véritable histoire du cinéma. Comment parler de ses films ? De l'image qui pulse à la façon d'un électrocardiogramme pas plat ? Et du son, vraie rumeur de l'espace ? Comment oublier le début des *Saisons* ? Les bergers arméniens et leurs bêtes pris dans un torrent où ils se noient peut-être, culs par-dessus têtes ? Les paysans fuyant devant des meules de foin déchaînées ou dévalant des pentes, ici de neige, là de caillasse ? Ce bref intertitre tombé du ciel : « Ceci est la terre. » Mais c'est une terre sans Nord, filmée du point de vue d'un météorite qui ne sait pas où il tombe ? Et dans *Nous*, ce peuple arménien



Les saisons (A. Pelechian, 1972)

en larmes dans les images d'archives des rapatriements successifs (de 1946 à 1950) : retour au pays, étreintes, retrouvailles, corps déportés par l'émotion et le montage qui, au sein de ces images, vrille comme un tourbillon, un vertige, une défaillance ? Et dans *Cosmos*, longue méditation sur la « conquête de l'espace », les mises à feu qui ne vont nulle part, le rêve d'Icare encapsulé par les Russes et les Américains, le visage défait par l'apesanteur des cosmonautes accélérés, la catastrophe qui n'en finit pas de ne pas venir ?

Quel que soit le thème du film, Pelechian procède à la mise sur orbite d'un corps humain désorienté, pris dans la turbulence de la matière, là où il n'y a plus rien d'humain, rien de *seulement* humain, et où les éléments (terre, eau, feu, air) font retour. Pas

l'homme dans le cosmos mais le cosmos dans l'homme. Dans cette cosmogonie à vif, je crois voir un Vertov de l'époque de Michael Snow, un Dovjenko ajouté à Godard, Wiseman ou van der Keuken. Je reconnais le flirt fatal et paranoïaque entre science et poésie, quand sur l'émotion esthétique le cinéaste prélève cruellement son quota de *terreur*.

De retour à Moscou, je n'eus de cesse de rencontrer Pelechian. J'aimais même l'incertitude où je fus de le voir et les choses étranges qu'on me disait sur son compte. Il ne parle pas beaucoup, pas de langues étrangères et peut-être à peine le russe, il est bizarre, il a été interné, il ne ressemble pas au cinéaste soviétique type (vous savez, avec la veste de cuir et tout), il a écrit des textes théoriques, il a peut-être déménagé,

et quand on lui a téléphoné récemment, il y avait de la musique religieuse au bout du fil...

Le rendez-vous eut lieu, la veille de mon départ, en terrain neutre, dans un petit coin d'une grande salle du Domkino (la « Maison des cinéastes », rue Vassilievskaja, célèbre pour l'excellence de son restaurant). Pelechian ressemblait à ses films. Il parla russe, et beaucoup. Désireux d'être compris, il déchira patiemment une boîte d'allumettes et fuma mes Marlboro.

Avant d'être cinéaste, il a été ingénieur (« le cinéma que j'aime – dit-il – n'aime pas les hasards »). Et avant cela, il est né dans un village arménien (« là, il n'y avait pas de cinéma »). En 1963, il étudie le documentaire au VGIK de Moscou. Une question le hante : « Est-ce que le cinéma a besoin de moi ? Parce que moi, j'ai besoin du cinéma. » Au programme, bien sûr, les classiques. Vertov, Eisenstein, etc. Lorsque Pelechian parle d'eux, c'est d'égal à égal, comme s'il leur en voulait tout en sachant qu'il faudrait reprendre le cinéma là où ils l'ont laissé – et peut-être fourvoyé. « Vertov et Eisenstein ont inventé une nouvelle machine, mais ils l'ont mise sur des rails de chemin de fer. Or, cette machine avait besoin d'un coussin d'air comprimé. C'était une impasse. » Mais parmi ceux qui les ont condamnés, il y a ceux (rares) qui ont vu l'impasse et ceux (tous les autres) qui n'ont vu ni la machine ni le chemin. Ces « autres » sont très nombreux aujourd'hui dans les milieux cinématographiques soviétiques. Ils n'ont pas de mots assez durs pour ces apprentis sorciers, ces « formalistes » (le mot qui condamne et qui fait *mal*). Après eux, c'est dans des genres mineurs, moins voyants, que le souci du montage (théorique et pratique) s'est réfugié. Là où un homme comme Pelechian, aujourd'hui, opère. Son but : « Capter la

cardiographie émotionnelle et sociale de son temps. » Vocabulaire scientifique, métaphores médicales, à la Godard. « Tout le film est dans chacun de ses fragments et chaque cadre est comparable à une cellule génétiquement codée. » Reste à trouver sa place dans l'ensemble afin de construire, génétiquement oblige, « une réalité qui aurait aussi pu être réelle ». Pelechian y croit d'autant plus que, pour lui, « la vie d'un homme reproduit d'une certaine manière l'histoire de toute l'humanité ».

Il y a comme une folie dans son discours, comme si, à force de coder des fragments de plus en plus réduits, à force de s'abîmer dans la matière du film, il se heurtait à ce qu'il appelle les « cadres absents », invisibles mais qui permettent de voir, au vide, au cœur de la matière (« Pouce ! » criai-je mentalement). Pelechian parle comme un chercheur scientifique et lorsque je lui dis qu'il rejoint sur certains points des formules de Bresson, il n'a l'air ni surpris ni flatté : « Il est normal, remarque-t-il, que les chercheurs se rejoignent "quelque part" » Ce qu'il cherche est son affaire. Il sait que ses films ne sont pas ce qu'il appelle (joliment) des « films de protocole », mais jusqu'à présent il a fait ce qu'il a voulu. Forte personnalité, réputée bizarre, capable de convaincre ses commanditaires (la télé arménienne, surtout) qu'un film, ça se juge sur images et non sur scénario. Du reste, reconnu par ses pairs, ayant déjà glané des médailles et travaillant présentement à un film sur l'Église orthodoxe que lui a commandé la RFA. Il a mis trois ans pour tourner et monter *Cosmos*, moins parce qu'on lui interdisait l'accès aux stock-shots des expériences spatiales que parce que personne ne pouvait les localiser. Seul ennui : lorsqu'il dut interrompre le film parce que les cosmonautes étaient dans l'espace (pour 185 jours), on lui a demandé de pro-

duire un certificat desdits cosmonautes qui expliquât leur absence.

Des cinéastes authentiques, inconnus et soviétiques ? L'ami qui, le premier, m'avait parlé de Pelechian me le confirma. Mais plutôt chez les documentaristes et même chez les auteurs de films scientifiques, ajouta-t-il pour ma gouverne. Évidemment. Quand c'est la Science qui parle, ce n'est plus le Parti, l'énonciation est moins prévisible, la rhétorique plus étrange. Lorsque toutes les fictions singulières sont barrées par avance par la fiction d'État, ne laissant de libre que le créneau de la célébration littéraire de luxe ou le néoréalisme social-glaucous à base d'allusions à la vie quotidienne (sur l'air de « life is not pink everyday »), c'est dans le documentaire, dans le heurt *délinant* entre science et poésie, que la fiction se fraie un chemin. Celui de la science-fiction, rien moins.

L'ennuyeux, s'obstina mon ami, c'est que, dans ce pays où *l'information circule mal*, un chercheur peut chercher sans que personne ne le sache, un cinéaste peut faire ses films

à condition de se désintéresser de ce sur quoi, de toute façon, il n'a aucun pouvoir : la distribution. Alors, comme tout ce qui a du prix dans ce pays, la passion de *faire* ressort de la sphère du privé et, en dernière analyse, de la vie intérieure. Les gens qui travaillent *vraiment*, il faudrait aller les découvrir chez eux, dans les RSS, plus proches des « indépendants » américains que de notre cinéma d'auteur à la française. Des noms peuplent une carte d'URSS imaginaire comme autant de points d'interrogation : un certain Frank à Riga, une école de documentaristes à Tallinn, un certain Sokourov à Leningrad (déjà quatre films interdits !). Mais qui ira les voir ?

« Si vous aviez plus de temps, me dit Pelechian avant de me quitter, je vous aurais fait connaître des gens très intéressants. Ils ne demandent rien, ils ne cherchent aucune publicité, ce sont des peintres, des artistes, ce ne sont même pas des dissidents, plutôt des moines. »

Je salivais – mais je n'avais plus de temps.

(Libération, 11 août 1983)



Notre siècle (A. Pelechian, 1982)

Artavazd PELECHIAN

LE MONTAGE À CONTREPOINT

Je ne suis pas issu d'Eisenstein et de Vertov, mais je me suis plutôt rallié à eux en fin de compte. Pourtant, intérieurement, je sentais que je ne répétais, ni n'imitais leurs principes, mais que je tendais à créer quelque chose de personnel.

Ce n'est que petit à petit que j'ai pris conscience de ce qui différenciait mon approche du travail de montage de celle définie par les théories du montage des années 20 (...).

En présence de deux plans importants, porteurs de sens, je m'efforce non pas de les rapprocher, ni de les confronter, mais plutôt de créer une distance entre eux. Ce n'est pas par la juxtaposition de deux plans mais bien par leur interaction par l'intermédiaire de nombreux maillons que je parviens à exprimer l'idée de façon optimale. L'expression

du sens acquiert alors une portée bien plus forte et plus profonde que par collage direct. L'expressivité devient alors plus intense et la capacité informative du film prend des proportions colossales.

C'est ce type de montage que je nomme *montage à contrepoint* (...).

[L]a méthode du montage à contrepoint, s'appuyant sur les formes complexes d'action réciproque de divers processus à distance, franchit les limites au-delà desquelles nos conceptions et nos lois déterminant l'espace et le temps sont caduques et au-delà desquelles les uns, en naissant, ignorent qui ils tuent, les autres, en mourant, ignorent à qui ils donnent naissance.



Les saisons (A. Pelechian, 1972)

LECTURES CONSEILLÉES

Corinne Maury, *Habiter le monde : éloge du poétique dans le cinéma du réel*, Yellow Now/Côté cinéma, Bruxelles, 2011.

Collectif, « *Toi aussi, tu as des armes !* »
Poésie & Politique, La Fabrique, Paris, 2011.

SOURCES BIBLIOGRAPHIQUES

Dziga Vertov, *Articles, journaux, projets*, trad. et notes de Sylviane Mossé et Andrée Robel, 10/18, Paris, 1972.
Actualisation d'E. Zvonkine (2015).

Pier Paolo Pasolini, « La rage du poète », in *La Rage* (trad. Patricia Atzei et Benoit Casas), Nous, Caen, 2020.

Forough Farrokhzad, « L'art poétique », in *La Nuit lumineuse* (trad. Jalal Alavinia), Lettres Persanes, Arcueil, 2011.

Pierre Bergounioux, « Cinéma et mémoire », in Jean-Daniel Pollet, *L'Ordre/Pour mémoire*, La Traverse/éd. de l'œil, Montreuil, 2020.

Serge Daney, « À la recherche d'Arthur Pelechian », in *La Maison Cinéma et le monde 2 – Les années Libé (1981-1985)*, POL/Trafic, Paris 2002.

Artavazd Pelechian, « Le montage à contrepoint, ou la théorie de la distance », in *Trafic* n°2, 1992.