

**Article publié dans la revue *Europe*, « Écrire l'extrême »,
sous la direction de Pierre Bayard,
juin-juillet 2006, p. 178-190.**

« L'image absente. L'écriture de l'oubli dans trois films d'Artavazd Pelechian »

par

Emmanuelle André

Aux questions qui taraudent les œuvres issues de l'extrême violence, renvoyant nécessairement à un ici et un maintenant, trois films répliquent singulièrement, qui définissent un territoire théorique, entre le déplacement radical opéré par la fiction pour traiter du génocide et le recours à la force brute du document, dans cette région bien singulière de l'entre-deux de la métaphore et de la référence. Parmi la dizaine de courts et moyens métrages réalisés par le cinéaste arménien Artavazd Pelechian selon des partis pris de mise en scène manifestes – refus de la narration classique et de l'acteur au profit d'un traitement récurrent de l'image d'archive et de la composition sonore, musicale et non verbale, – *Au début* (1967, 10 mn), *Nous* (1969, 24 mn) et *les Habitants* (1970, 10 mn) renvoient à des actes de terreur sans pour autant référer aux événements représentés. Ils s'approprient ainsi la question du contexte des œuvres en la déplaçant par une série d'allers et retours entre l'appel à la référence et son déni dans un jeu qui désoriente le regard et conduit à un vacillement perspectif du point de vue historique.

Le contexte hors de lui

Le trajet qui s'effectue vers la décontextualisation des images d'archives se manifeste tout d'abord par l'absence de tout renseignement : aucune datation, élément scriptural ou autre type d'informations, rien aux génériques, d'ailleurs très succincts, qui permette d'identifier précisément les faits. C'eût été d'autant plus utile que le matériel d'archives

utilisé dans les deux premiers films renvoie à des scènes historiques séparées dans le temps ; *Nous*, précise Pelechian, « comprend la chronique de guerre française, allemande et anglaise¹ ».

Si les films ne situent pas les événements, en revanche *Au début* s'applique à multiplier les référents : la révolution russe, l'avènement du communisme, la montée du nazisme, la Libération, plusieurs épisodes des guerres coloniales, la bombe atomique ensuite, enfin des émeutes raciales aux États-Unis et des fragments de la guerre au Vietnam. Mais la démarche est ambiguë car, alors même que des images contiennent les symboles d'un épisode traumatisant de l'histoire du XX^e siècle (l'enterrement de Lénine, le salut hitlérien...), qui facilitent la datation, d'autres sont rendues méconnaissables par une retouche de l'image, principalement réalisée par un gommage partiel de la composition du champ, des effets de grossissements et de flous ou encore un enchaînement très rapide des plans, de sorte que les images d'oppressions et de mort violente, distinguées des grands mouvements de fuite, sont rapportables à n'importe lequel de ces moments. Inversement, le caractère anecdotique de plusieurs extraits ôte leur pertinence à d'autres gestes, dont l'intention est ainsi vidée de toute signification historique – un cosaque tombe de sa monture, le maréchal Joffre sort d'un véhicule, sans que l'on sache où, ni quand, ni pourquoi. Et, bien qu'*Au début* soit dédié au 50^e anniversaire de la Révolution d'Octobre, le montage renvoie les événements les uns aux autres par un télescopage de foules en fuite qui crée une dynamique entre les plans et provoque l'impression très vive d'un enchaînement spatial et temporel des mouvements révolutionnaires, soudainement liés par d'étranges liens de causalité.

Bref, d'un côté, des faits marquants et marqués, de l'autre, un effacement des signes, auquel s'ajoute, dans *Au début* et dans *Nous*, l'emploi d'images génériques, dégagées de tout rattachement événementiel net : précipitations des masses, femmes en pleurs, hommes travaillant la terre. Les plans de paysage sur la montagne au début et à la fin de *Nous* sont symptomatiques de cette délocalisation perpétuelle, géographique cette fois, car ce probable mont Ararat figuré en plan d'ensemble, évoque tout aussi bien le mont Fuji des estampes japonaises que Monument Valley ou la montagne Sainte-Victoire pour apparaître finalement comme l'archétype de la montagne. De tels décrochages par rapport à la réalité sont pléthore, alors que des actes de barbarie sont scrupuleusement décrits – près d'un corps en feu, la foule devient magma informe de silhouettes noires et blanches – l'expérience la plus frappante de ce décollement de la réalité étant la grande entreprise métaphorique des *Habitants*,

¹ « Le montage à contrepoint ou la théorie de la distance », *Trafic*, n° 2, printemps 1992, p. 94.

entièrement monté à partir de plans animaliers. Les films insistent ainsi sur des gestes universels qui rapportent tous les événements traumatiques à des conséquences identiques de désastre pour la population, fût-elle animale : « le choix du matériel – précise Pelechian – était déterminé par sa résonance imagée, sa capacité à suggérer une généralisation² ». Cette curieuse association des archives et de leurs référents d'une part, de la mise à distance de la réalité d'autre part, aboutit alors à la description des causes et des effets mélangés d'un métagénocide, revendiquée par le cinéaste (« J'ai cherché à exprimer le caractère intolérable de toute animosité nationale, de tout génocide³ »), là où les compatriotes du cinéaste attendaient plutôt une œuvre sur l'épisode arménien⁴.

À ce premier mouvement d'évidement de la signification, d'autant plus frappant si l'on considère le génocide arménien comme emblématique, s'ajoute un détour par une autre contextualisation, selon trois voies ou trois horizons : cinématographique, biblique et mythique.

- Horizon cinématographique.

Ces œuvres s'inscrivent dans la tradition des films de montage russe des années vingt dont elles reprennent une expérience rythmique et un imaginaire de la foule. Refait surface dans *Au début* la notion eisensteinienne de « montage rythmique⁵ » fondée sur l'idée que le rythme ne dépend pas seulement de la durée des plans mais aussi de leurs contenus. Ici, les mouvements ne cessent de se répondre selon des axes verticaux, horizontaux et diagonaux, vers le fond et vers l'avant de l'image. Ailleurs, des souvenirs de films émergent, telles des images obsédantes. Dans *Au début*, la statue menace de tomber parce qu'elle fait écho à la chute fragmentée d'Alexandre III dans *Octobre* (Eisenstein, 1927). Dans *Nous*, le zigzag humain sur le flanc d'une montagne rappelle brutalement la procession du peuple russe derrière le visage en gros plan d'*Ivan le Terrible* (Eisenstein, 1945), tandis que les bras des hommes au travail évoque la célébration érotique de l'effort des *Dieux du Stade* (Riefenstahl, 1938).

² *Ibid.*, p. 95.

³ *Ibid.*, p. 94.

⁴ On a reproché au cinéaste d'avoir trop insisté sur le rappel du massacre des Arméniens par les Turcs – ce qui ne manque pas de surprendre, tant les faits sont noyés dans une masse d'informations. Il s'agirait plutôt de réintroduire le génocide arménien qui a causé plus d'un million de victimes au sein d'une histoire dont il a longtemps été exclu. Faut-il rappeler l'échec de sa reconnaissance par le Sénat américain en novembre 2000 et sa récente reconnaissance française (janvier 2001).

⁵ « Méthodes de montage » (1929), *Le Film : sa forme, son sens*, trad. fr., Paris, Christian Bourgeois Éd., 1976, p. 65. Le commentaire d'Eisenstein est fameux : dans la célèbre séquence des escaliers d'Odessa du *Cuirassé Potemkine*, les événements montrés dans le champ contredisent la « métrique » des changements de plans.

- Horizon biblique

L'image récurrente de l'homme et du mouton traverse l'œuvre de Pelechian (présente dans *Nous*, elle ouvre aussi *les Saisons*), au point qu'il est difficile de ne pas lui associer l'histoire du berger divin et des brebis égarées ou celle du sacrifice d'Isaac remplacé par celui d'un agneau⁶. Le mont Ararat a une histoire chargée puisque sur ses hauteurs se sont réfugiés Noé et les animaux, dont la précipitation habite *les Habitants*. Quant au plan répété dans *Nous* de l'homme gravissant la montagne en lui soutirant des blocs de pierre, elle est faite du souvenir de Moïse recevant les tables de la loi sur le mont Sinaï, ou encore peut-être d'Atlas soulevant le monde.

- Horizon mythique

Fondé sur un jeu savant de répétitions et de variations motiviques, visuelles et sonores, le montage des films, qui suggère l'éternel retour des événements renvoie aussi au mythe, présent en creux sous les images de guerre et d'oppression. Le visage de l'enfant qui ouvre *Nous* et revient à mi chemin en un plan long, souligné par un accord sonore très sourd, ressemble étrangement à celui d'un Indien, fatalement hollywoodien, à moins qu'il ne s'agisse d'un enfant sauvage, en quête d'une nature originelle ou d'une divinité grecque perchée sur le mont Olympe. Les animaux aux regards si expressifs, trop humains pour ne pas être des dieux, seraient les seuls *Habitants* à régner sur le monde d'avant ou d'après la civilisation, résistant en un dernier élan à une ultime répression.

Les films sont ainsi portés d'un côté par une délocalisation des événements, de l'autre par une re-contextualisation déjà fictionnelle (le cinéma, la bible, le mythe) car entre ces deux bords opposés de la référence surgit une mise hors de lui du contexte – la « mise » renvoyant non pas seulement à la « mise en scène » mais aussi à la « mise en mouvement » d'un contexte vacillant et toujours changeant. Cette mise en mouvement se manifeste encore dans les films sous trois aspects :

- des titres équivoques qui, à l'inverse de *Shoah*, *Sobibor* ou *Requiem pour Sebrenica* insistant nommément sur le temps et le lieu de l'événement, favorisent une perspective changeante du point de vue (*Au début* de quoi ? *Les Habitants* de quel pays ? De quel *Nous* s'agit-il ?). À cela faut-il ajouter que les titres n'ouvrent pas toujours les œuvres ; ironiquement, *Au début* s'inscrit à la fin.
- Par ailleurs, les films se répondent par d'identiques modalités de montage (rapidité,

⁶ Cf. Dominique Païni, « A. Pelechian, cinéaste d'icônes », *Art Press*, n° 12, janvier 1992, p. 52-55.

mouvements multidirectionnels), des motifs récurrents (l'effondrement des *Habitants* rappelle les explosions d'*Au début*), la bande sonore (les cloches dans *Au début* résonnent dans *les Habitants*, et les détonations des armes à feu semblent justifier le départ précipité des animaux).

- Un phénomène d' « auto-contextualisation », qui, par le jeu de répétitions, renvoie une image à sa précédente occurrence (le motif des mains levées dans *Au début*, le visage de la fillette dans *Nous*) et boucle les œuvres sur elles-mêmes, la fin rappelant le commencement, soulignant dans *Au début* le mouvement révolutionnaire auquel le film invite.

À l'image des mouvements qui les traversent, ces films déplacent ainsi l'appel contextuel auquel les convient les images d'archives et incitent le spectateur à reconstituer les épisodes guerriers. C'est au regard, sans arrêt déplacé, que revient le rôle de refaire l'histoire composite d'un siècle d'oppressions, en y ajoutant son lot de projections mentales et d'implications personnelles. De là, deux conséquences.

En multipliant les repères spatiaux, en empêchant d'autant plus la fixation du mouvement qu'elle est suggérée, comme rendue possible, par les arrêts dans l'image (seul le plan final de *Nous* est vraiment fixe et pour le coup très dramatique), ces films montrent qu'à la question du temps de l'écriture « de l'après », le cinéma s'empare de la question du lieu. D'où écrire quand son peuple a été soumis à l'exode ? Les lignes croisées des trois films soulignent le problème de la perspective géographique car, en brouillant les références spatio-temporelles, les films répondent par une déterritorialisation de l'écriture – à laquelle les contrastes rythmiques de la musique ne sont pas étrangers – figurée par les mouvements entre et dans les plans mais aussi par les images des hommes arrachant la terre avec leurs mains⁷. Du coup, c'est le cinéma tout entier qui devient *le lieu* d'où témoigner, c'est-à-dire ici le lieu du point de vue historique car, deuxième conséquence : Pelechian invente un temps qui inclut les formes cinématographiques du mouvement.

Le temps d'*Au début* et de *Nous* est le XX^e siècle⁸, mais un XX^e siècle incessamment démonté⁹, au point que les images de la mémoire collective apparaissent comme des formes du temps dont les rencontres sont favorisées par les mouvements croisés qui les animent. Les mouvements de l'histoire sont pris en étau par les mouvements du cinéma, soit par la

⁷ Les scènes [de *Nous*] montrant le retour des Arméniens dans leur patrie expriment le caractère intolérable des guerres mondiales qui arrachent les individus à leur terre, à leurs compatriotes, in « Le montage à contrepoint ou la théorie de la distance », *op. cit.*, p. 95.

⁸ Le cinéaste a aussi réalisé un film intitulé *Notre Siècle* (1982).

⁹ Cf. François Niney, « Pelechian ou la réalité démontée », *Cahiers du cinéma*, n° 421, juin 1989, p. XII-XIII.

dynamique de la composition du champ et par le rythme de leur entrelacement. *Au début* réalise avec les formes de l'histoire ce qu'Aby Warburg réalisait avec les formes de l'art : un montage non chronologique d'événements historiques, motivé par les migrations de motifs, courses et précipitations qui se répondent, interrompues par des scènes de confrontations ou de mises à mort. De telles collisions temporelles refoulent le XX^e siècle dans un hors-temps historique car si, en conversation avec Jean-Luc Godard, Pelechian s'accorde à réactiver cette vieille idée que le cinéma est un langage d'avant Babel, contrairement à lui, il l'éprouve directement dans sa quête d'une musique visuelle qui renoue avec les avant-gardes européennes des années vingt¹⁰ – surtout il traque la question des origines, dont Hannah Arendt a démontré qu'elle était indissociablement liée à celle des révolutions¹¹, elles-mêmes emblématiques des temps modernes – ce qu'*Au début* révèle exemplairement. Tels des blocs de durées, les formes de l'histoire ne sont pas les seules à être entrelacées à celles du cinéma. La représentation même de l'histoire du XX^e siècle est nouée à celle du septième art, parce qu'il est un utopique langage des commencements, capable de décrire les processus révolutionnaires dont son histoire s'est aussi faite.

Cette double invention spatiale et temporelle de l'événement historique est par ailleurs portée par « le montage à contrepoint ou la théorie de la distance » : l'énonciation d'une théorie et d'une méthode largement décrite au fil de nombreux entretiens et exposée dans un texte écrit en 1971-1972, c'est-à-dire contemporain de ces trois films.

Du temps et du lieu dans la théorie de la distance

La démarche s'inscrit dans la lignée de celle des cinéastes théoriciens convaincus des toutes puissances du montage, auquel sont subordonnées les images, dont la provenance pour Pelechian est de ce point de vue indifférente ; ces films mêlent ouvertement archives et prises de vue, sans que la distinction soit toujours facile à identifier (les images filmées sont contretypées afin qu'elles ne détonnent pas par rapport aux autres).

Le montage a donc vocation rhétorique. C'est le vecteur du langage cinématographique qui organise les plans, même déjà structurés. Il est un instrument de pensée qui témoigne de « l'intelligence de la machine » selon la célèbre formule de Jean Epstein. Et, de fait, le cinéma possède pour Pelechian les mêmes facultés que la science et la

¹⁰ *Conversation entre A. Pelechian et J-L Godard, Le Monde*, 2 avril 1992, p. 27-28.

¹¹ « Les révolutions sont les seuls événements politiques qui se placent directement, inéluctablement devant le problème du commencement » in *Essai sur la révolution* (1963), trad. fr., Paris, Gallimard, 1967, p. 25.

philosophie, car en plus d' « exprimer des idées », il est aussi capable de les expliquer, dès lors qu'entre les plans sont mises en place des chaînes de causalité. Un seul objectif importe au cinéaste : « transmettre au spectateur ma position philosophique¹² ». D'où l'urgence de recourir à cette méthode : développer une pensée-cinéma qu'elle seule est capable de faire aboutir. En quoi donc consiste cette théorie ?

Fortement inspiré des théories du montage russe des années vingt, le montage à contrepoint prend à contre-pieds les principes développés par Eisenstein et par Vertov, dont Pelechian reconnaît volontiers être l'héritier. Comme son nom l'indique, le montage à contrepoint est une théorie de la distance, qui porte à son comble la version flottante de l'intervalle chez Vertov et renverse le montage eisensteinien. En effet, le montage ne produit pas du sens en rapprochant les plans mais en les disjoignant: « Je n'ai pas le désir de coller deux images. Au contraire, si j'ai deux images qui m'intéressent, je les mets à des endroits différents. Je les décolle¹³ ». Précisément, c'est dans la possibilité d'insérer entre deux éléments significatifs, identiques ou comparables, toute une série d'autres plans que l'expression du sens acquiert toute sa portée et que « la capacité informative du film prend des proportions colossales¹⁴ ». Le sens survient ainsi de la séparation, comblée par une série de longueur variable d'autres plans, qui déchaîne la tension du premier d'entre eux et la distille jusqu'à son point culminant. Associé à l'image de la « réaction en chaîne¹⁵ », le montage à contrepoint est pensé pour solliciter la perception, selon une « démarche associative¹⁶ », le spectateur étant censé raccorder pour lui-même les éléments séparés, des plans mais aussi des « blocs de plans », qui créent des liens très serrés sur la chaîne de montage – « un point avec un groupe, un groupe avec un point, un plan avec un épisode, un épisode avec un épisode¹⁷ » – et favorisent effets d'échos et de résonances.

Cette conception énergétique du montage, qui fait se propager du sens comme de l'électricité, procure aux images d'archives une dynamique supplémentaire, une opération réactive décrite par le recours à un lexique mathématique et physique : « Les détonateurs principaux du montage à contrepoint exercent une action réciproque sur d'autres éléments selon une droite et remplissent une fonction que l'on pourrait qualifier de nucléaire,

¹² « Le montage à contrepoint ou la théorie de la distance », *op. cit.*, p. 97.

¹³ *Confrontations*, Les mardis de la Femis, Paris, 1993, p. 50.

¹⁴ « Le montage à contrepoint ou la théorie de la distance », *op. cit.*, p. 97.

¹⁵ *Cahiers du cinéma*, n° 454, avril 1992, p. 35.

¹⁶ « Le montage à contrepoint ou la théorie de la distance », *op. cit.*, p. 98.

¹⁷ *Ibid.*, p. 100.

entretenant ainsi un double lien contrapuntique avec n'importe quel autre point, avec n'importe quel autre élément du film selon des lignes vectorielles¹⁸ ». Les conséquences de cette syntaxe « contrapuntique »¹⁹ irriguent les films. La première d'entre elles concerne les interactions complexes entre l'image et le son, censées relever d'un « équilibre organique », d'une « combinaison chimique », ayant pour visée d'échanger et de mixer les affects réciproques des bandes sonore et visuelle. Le montage à contrepoint sollicite, deuxième conséquence, un effort de reconnaissance et de mémoire. Décoller deux blocs d'images, insérer entre eux un réseau de motifs, sont à l'origine d'un mode de perception comparatif et flottant. Le cinéaste convoque alors la métaphore musicale et revendique implicitement un modèle de composition harmonique pour le film : qu'une image soit déplacée et tout l'équilibre de l'œuvre s'en trouve affecté. Mais davantage que la musique, ce sont les deux motifs proposés par Gilles Deleuze et Félix Guattari, la ritournelle et le galop, tels qu'ils sont mis au service d'un arrachement à la terre, qui décrivent un circuit émotionnel intimement mêlé à une construction de l'Histoire. « La ritournelle agit sur ce qui l'entoure, son ou lumière, pour en tirer des vibrations variées, des décompositions, projections et transformations. La ritournelle a aussi une fonction catalytique : non seulement augmenter la vitesse des échanges et réactions dans ce qui l'entoure, mais assurer des interactions indirectes entre éléments dénués d'affinités dite naturelle et former par là des masses organisées²⁰ ». On croirait presque entendre Pelechian, tant les propos des philosophes rencontrent ceux du cinéaste, jusque dans l'emploi d'un vocabulaire scientifique, censé traduire la mesure des forces mises en jeu et la puissance affective qui s'y déploie ; aussi parce que, dans les films, les ritournelles thématiques (les roues par exemple) ou structurelles (les compositions cycliques), s'associent aux galops (fuites en avant) pour représenter une sensation de l'Histoire délivrée par le jeu de ces figures, dont l'expressivité est liée à la dynamique qu'elles arrivent à déplacer.

C'est ainsi que la part temporelle de la ritournelle, sa force giratoire et les récurrences qu'elle suppose, aboutit au troisième effet de ce montage sur laquelle la théorie insiste : l'obtention d'un temps circulaire reliant, par la sensation, passé et présent, présent et futur²¹. Il y a, précise Pelechian, « quelque chose dans le montage à distance qui va plus loin qu'une explosion atomique, c'est la rétroaction, l'effet de retour qui boucle la séquence ou le film sur

¹⁸ *Ibid.*, p. 102-103.

¹⁹ Voir Jacques Aumont, « Pelechian : la syntaxe "contrapuntique" » in *Les théories des cinéastes*, Nathan, coll. « Nathan Cinéma », Paris, 2002, p. 74-75.

²⁰ *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux*, Paris, Éd. de Minuit, coll. " critique ", 1980, p. 430.

²¹ « Le montage à contrepoint ou la théorie de la distance », *op. cit.*, p. 101.

lui-même. Flux et reflux²² ». De cette « figure sphérique tournant sur elle-même²³ » ou « configuration en cercle²⁴ » qui fait suite à la séparation des unités, de plans ou blocs de plans résulte le point fondamental de la poétique de Pelechian, qui noue l'interrogation esthétique au projet politique, la théorie de l'image absente.

Esthétique, éthique, politique : quelle théorie pour quelle image ?

Le montage à distance aboutit à une théorie paradoxale de l'image : contrairement au montage classique au sein duquel les éléments sont placés côte à côte, dans le montage à distance, l'un des éléments peut être absent : « Personne n'a encore fait de montage avec des images qui n'existent pas. C'est un peu ce que j'essaie de faire dans l'architecture de mes films : rendre visible au spectateur des images qui n'y sont pas.²⁵ ». La proposition du cinéaste se comprend d'abord comme l'aboutissement d'un traitement de l'image, selon ses deux plus classiques procédures analytiques : 1) susciter la présence d'une absence, c'est parfaire le geste de questionnement que visait déjà le retour incessant de l'image au sein de la chaîne de significations ; re-voir, c'est voir autrement la seconde fois, remettre en cause l'expérience de sa première vision et jeter un doute sur sa propre perception, qui devient aléatoire ; 2) provoquer l'impression d'une absence accomplit le geste de décomposition qui traverse les films. Dans *Au début*, la caméra scrute les images de sorte que d'un plan d'ensemble aux formes indistinctes jaillisse un visage en gros plan sous l'effet du grossissement martelé par les détonations sonores. Dans un passage des *Habitants*, les formes animales deviennent si floues qu'elles ne décrivent rien d'autre qu'un travestissement de la pellicule, du positif vers le négatif et inversement.

Le projet de Pelechian se traduit ainsi par une exploration systématique de l'image et, au-delà, par tout un travail sur la représentation : recherche sur l'insensé, l'informe et le dissemblable ; interrogation sur les limites du visible et leur vitesse d'apparition. L'énonciation de la théorie de la distance conduit cette enquête sur l'image au comble de sa légitimation, qui remet en cause, à travers l'annulation d'une présence au profit de sa possibilité allusive, les critères mêmes de la représentation. Or, cette démarche s'inscrit dans

²² *Cahiers du cinéma*, n° 454, *op. cit.*, p. 35.

²³ « Le montage à contrepoint ou la théorie de la distance », *op. cit.*, p. 102-103.

²⁴ *Confrontations*, *op. cit.*, p. 52

un projet éthique plus vaste concernant le droit à l'image de la violence extrême, interrogé par Jean-Luc Nancy dans un essai symptomatiquement intitulé *Au fond des images* : la représentation de l'horreur n'est possible, selon l'auteur, que si elle entrave les fondements de la représentation ; dans le cas des camps d'extermination nazie, plus rien n'était à rendre présent tant la possibilité de la présence avait disparu. L'extermination nazie a éliminé l'idée même de la représentation car « montrer les images les plus terribles est toujours possible, mais montrer ce qui tue toute possibilité d'image est impossible, sauf à refaire le geste du meurtre²⁶ ». Pour qu'une représentation soit envisageable malgré tout, un détour reste à faire qui passe par une remise en cause de la notion : non pas montrer ce qui advient mais ce qui déjoue toute possibilité de rencontre avec un réel inimaginable – une traque sur la figurabilité dont témoigne le montage à contrepoint. Non seulement chez Pelechian, les images sont deux fois détournées du sens initial qu'elles sont censées véhiculer, par la répétition dont elles sont l'objet, par la dispersion de la signification, un émiettement qui se recompose mentalement dans le regard du spectateur. Elles sont de plus absentes du dispositif représentationnel, qui résiste ainsi à montrer le pire, mais pas à le faire ressentir.

C'est ici qu'il faut ré-envisager le rôle du temps dans la théorie de la distance. L'image absente, habitée par lui, est, comme l'image dialectique, une projection mentale « fulgurante²⁷ ». Comme elle, elle défait les catégories du temps pensé à l'écart de la durée dans un télescopage du passé et du présent, l'Autrefois et le Maintenant, *a priori* déconnectés, et aboutit à une constellation, c'est-à-dire à une « image saccadée », ce à quoi répondent les films trépidants de Pelechian. Les images dialectiques sont décrites comme les traces mémorielles surgissant d'un passé pour subir une rencontre avec le présent de l'ordre d'un choc, qui les propulse dans un hors-temps à l'origine d'un rythme inédit, capable de traiter l'archive comme une forme, prête à accueillir de la matière et à la modifier, un rythme mis au service d'une image de la violence, c'est-à-dire selon la formule de Catherine Perret, chargée d'« énergie révolutionnaire », devenue « ce champ de forces où s'affrontent différence et répétition²⁸ ».

Cette dialectisation de l'image absente souligne que cette violence terrible se manifeste dans les films par des formes de temps, c'est-à-dire du temps en forme, en perpétuel mouvement, selon un rythme, qui récupère l'impact musical de la scansion au profit d'une

²⁵ *Cahiers du cinéma*, n° 454, *op. cit.*, p. 36.

²⁶ *Au fond des images*, Paris, Galilée, 2003, p. 95.

²⁷ Walter Benjamin, *Paris, Capitale du XIX^e siècle. Le Livre des Passages* (1982), Paris, Éd. du Cerf, coll. « Passages », 1989, p. 491.

²⁸ *Walter Benjamin sans destin*, Paris, Éd. de la différence, 1992, p. 116.

dynamique par laquelle le temps accède à l'histoire et à la mémoire. Si « l'image dialectique se donne paradoxalement comme la mémoire d'un oubli revendiqué²⁹ », alors Pelechian invente une figure inédite de la mémoire pour l'oubli de l'Arménie et pour les autres victimes inconnues des oppressions du XX^e siècle. Cette mémoire tournée vers le futur mais qui heurte le passé n'aurait rien à voir avec la mémoire institutionnelle (les documents montrés sont décontextualisés), mais davantage avec la part intime, chargé d'affects, de la réminiscence. Il s'agirait alors d'une réminiscence historique, mélange entre la conscience collective et le trauma personnel, cette part maudite de la douleur, qui, ancrée au plus profond de soi, est pourtant liée au destin de l'Histoire.

En tant qu'actes théoriques qui médiatisent la représentation de la souffrance, les films interrogent, *via* la théorie de la distance, la réception esthétique des images de la terreur (« Vous [spectateur] avez été impressionné par des images qui n'étaient pas dans mes films.³⁰ »), conformément à la puissance explicative des images, d'après des chaînes de causalité. Re-voir, n'est-ce pas aussi interroger la place de la vision, soit la valeur de la réception esthétique – comme dans ces plans très frappants dans *Nous* du visage de la fillette et du paysage de la montagne qui borde le film. Telle serait l'ultime conséquence de la répétition : évaluer la part de l'esthétique au sein d'une réflexion éthique plus large sur la possibilité de juxter deux types d'images hétérogènes. Car ces deux plans ne sont pas tout à fait anodins, ils renvoient précisément à des archétypes de beauté (le visage, le paysage) et engagent de fait une perception étrangère à celle des images de la guerre. Là réside le point de rencontre entre la force théorique/rhétorique du film et son impact émotionnel, quand le souci esthétique rejoint la nécessité du témoignage.

Reste-t-il alors une place à faire à la violence extrême dans l'esthétique de l'image ? En d'autres termes la question du *droit esthétique* est-elle valable, qui considère qu'à un problème éthique, voire politique, une solution esthétique reste recevable. Les films effleurent cette réponse : la violence est représentable si et seulement si elle est récupérée par l'image. À propos de la forme étymologiquement monstrueuse de l'image, Jean-Luc Nancy ne dit pas autre chose : « la violence extrême de la cruauté rôde au bord de toute image³¹ » parce qu'il y a une « violence à l'œuvre dans l'image et de l'image s'ouvrant à la violence³² ». Et n'est-ce

²⁹ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Éd. de Minuit, coll. « critique », 1992, p. 145.

³⁰ « Le montage à contrepoint ou la théorie de la distance », *op. cit.*, p. 53.

³¹ *Au fond des images*, *op. cit.*, p. 52.

³² *Au fond des images*, *op. cit.*, p. 53.

pas ce que suggère le traitement des archives – recadrées, grossies défigurées – qui mine leur visibilité ? Les mouvements sont brusquement freinés, les gestes interrompus avant leur résolution, de sorte qu'à plus d'une reprise, l'image frémit et hoquette. L'hystérie collective qui s'est emparée des foules en colère et en détresse s'est déplacée vers les films. La violence a migré des documents historiques vers leur représentation hystérisée. On sait que les malades de cette pathologie dix-neuviémiste, causée par un choc affectif, souffraient de leur mémoire, incapables de sélectionner les informations parmi des souvenirs trop chargés. « Les symptômes, nous dit Freud, étaient déterminés par des scènes dont ils formaient des résidus mnésiques³³ » : dans ces trois films, les traces d'une mémoire éclatée, meurtrie pour l'Arménie, dont les souvenirs en morceaux se recollent dans la vision du spectateur. À propos des murmures de la malade pendant ses états d'absence, Freud remarque que « c'étaient des fantaisies d'une certaine tristesse, souvent d'une certaine beauté, nous dirons des rêveries...³⁴ ». Le flottement, l'hésitation qui entoure les termes employés (« certaine tristesse », « certaine beauté ») résumant toute l'ambiguïté qui consiste à déplacer vers l'esthétique un événement dramatique, assumée dans ces films par le débordement poétique de la violence vers l'image : ce que dévoile la part de mystère³⁵ que Pelechian accorde à l'invention de son montage

³³ *Cinq leçons sur la psychanalyse* suivi de *Contribution à l'histoire du mouvement psychanalytique*, Paris, Payot, 1986, p. 12.

³⁴ *Ibid.*, p. 11.

³⁵ *Cahiers du cinéma*, n° 454, *op. cit.*, p. 36.