Figures botaniques et agencements politiques chez Paradjanov

Jean-Michel Durafour

▶ **To cite this version:**

Jean-Michel Durafour. Figures botaniques et agencements politiques chez Paradjanov. Revue Française d'Histoire des Idées Politiques, 2014, Art et Politique, 39, pp.89-106. 10.3917/rfhip.039.0089 . hal-01368849v2

HAL Id: hal-01368849
https://hal.science/hal-01368849v2

Submitted on 9 Jun 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Figures botaniques et agencements politiques chez Paradjanov

Jean-Michel DURAFOUR

paru initialement dans la **Revue française d'histoire des idées politiques,** ***n° 39, 1er semestre 2014, p. 89-106 (version corrigée)***

> L'« esthétique » a été pour le politique que j'étais (et reste?) non pas un alibi, une retraite confortable, mais la faille et fissure pour descendre dans le sous-sol de la scène politique, une grotte à grande voûte pour en voir les dessous renversés ou retournés, un parcours pour la contourner ou la détourner.
>
> Jean-François Lyotard

I

Il aura fallu d'étranges guingois d'images promptes, de girations d'appareils, d'angles culbutés, d'éclairs d'ampoule de studio et pluie d'arrosoir, de couleurs dégoulinées, d'étoffes raboteuses, de rais par des bords de pétales, de bric et de broc, animaux farceurs, sourires rotatoires, fifres suppliciés, maladresse taxidermée des acteurs, nœuds cicatriciels de bois, gruau de résine séchée sur un tronc, écailles d'écorce racornie, fagot de branches mal ficelé gênant la marche, corne de bélier ou de bouc prise dans la boue, fraises des bois poussées dans la bouche, enfants en angelots de crème et de gris de lin, petits corbeaux dans un panier, et surtout, à un moment unique, mousses et lichens notoirement mats, pour qu'un groupe d'individus, bûcherons, bergers, joueurs de *trâmbiţa* ou de guimbarde, colporteurs, buveurs d'eau-de-vie, bonnes vieilles d'un village *goutzoul* des Carpates (de quel siècle s'agit-il exactement ?), constitue, à la suite d'un meurtre, autour du destin tragique d'un seul, le fils du mort, mais aussi de quelques proches (frère, amante), une communauté réconciliée. Mousses, champignons crustacés sans doute, une poignée de plan les regroupant en un curieux tapis de temps mal bouturé, sont l'image la moins lisible de la communauté des hommes. On verra plus loin le cheminement qui y conduit. Mais pour l'heure : ne valent-elles pas, ces mousses, aussi pour métaphore, existence quasi minérale, vie à la fois balbutiante et adhérente, primitive et compliquée, de quelques hommes et femmes qui s'accrochent à une terre dure, de flysch, de molasses, à des alpages acrimonieux, des hivers coriaces, mais qui,

comme les feuilles des bryophytes ne peuvent survivre que serrés les uns aux autres ? Et les lichens, du terne de la pierre, immobiles, pour métaphore d'une organisation humaine mimétique qui tient, en ces forêt raides, et pourtant tout aussi chaudes et lumineuses de l'été, ces rivières de baignade, de noyade, parce qu'elle s'est faite terre, et bois, et eau, c'est-à-dire discrète, fondue dans le décor ? Ne peut-on pas aussi y voir un bien insolite paradoxe chez un cinéaste si attaché aux traditions ethniques (selon les films : ukrainiennes, géorgiennes, arméniennes, turkmènes), et qui aura peut-être également acquis auprès de son père brocanteur quelque chose d'un goût pour ces collages de bric-à-brac et collections de *Wunderkammer*[1], que ce soit de tels organismes végétaux *sans racine*, sans lignine, c'est-à-dire sans lignage, qui aient précisément frappé comme ouvrant mon œil à la question politique peut-être la plus cruciale : « Comment vouloir la nécessité d'une communauté sur un territoire partagé ? » – dans ce récit qui fait, quant à lui, tant cas de la généalogie (la fille aimée de la famille haïe) ?

Dans *Les Chevaux de feu* (1964 : titre original *Les Ombres des ancêtres oubliés*) de Paradjanov (1924-1990)[2], le règne végétal accompagne toute l'existence des protagonistes, au moins telle qu'elle apparaît sur l'écran. On peut le rencontrer déjà dans la source littéraire (Kotsioubynsky), voire certaines résonnances picturales (Nesterov, Trush, Friedrich[3]) ; il acquiert néanmoins ici, à titre d'innovation figurative, une portée sans précédent. Frère aîné d'emblée écrasé par l'arbre qu'il vient de couper. Toiture invasive de la mère réparée par Ivan avant l'irrémédiable adieu. Occupations montrées des transhumances (veillée au coin du feu, égrenage des céréales, débitage des troncs d'arbres).

---

[1] « Dans les demeures des familles aisées de Tbilissi, il n'était pas rare de trouver des merveilles : collections de tableaux précieux, lustres de maisons vénitiens, tapis de tout l'Orient, joyaux de Colchide, émaux sur or et orfèvrerie de Fabergé, icônes, mobilier somptueux… Les difficultés nouvelles imposées par le régime bolchevique amenèrent très vite ces familles à vendre toutes ces richesses » (Patrick Cazals, *Serguei Paradjanov*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Auteurs », 1993, p. 25).

[2] Entre 1952 et *Les Chevaux de feu*, Paradjanov a réalisé plusieurs moyens métrages – de fiction (*Conte moldave*, son film de fin d'étude, et sa version longue *Andriech*, avec Jakov Bazelian) ou documentaires (*Dumka*, *Natalia Oujvii*, *Les Mains d'or*) – et trois longs en langue ukrainienne entre 1958 et 1962 (*Le Premier Gars*, *Rhapsodie ukrainienne*, *Une petite fleur sur la pierre*). Je n'en parlerai presque pas pour deux raisons : leur difficulté d'accès pour le lecteur ordinaire et le souhait du cinéaste de ne faire débuter son œuvre qu'à partir des *Chevaux de feu*, à l'exception notoire de *Andreich*, un conte féérique prodigue en effets visuels de toutes sortes (surimpressions, transparences, ralentis…), dont quelque chose se retrouvera dans *Les Chevaux de feu*. On peut le voir, ainsi que *Le Premier Gars* et *Rhapsodie ukrainienne*, en streaming sur le site Internet Kinomusorka, mais uniquement en version originale non sous-titrée : http://kinomusorka.ru/fr/directors-director-sergei-paradjanov.html. Consulté le 22 septembre 2013.

[3] On pourrait évoquer encore Bruegel l'Ancien, Bosch, Goya, Chagall ou Le Caravage. Il faut mentionner ici le travail tout à fait remarquable du décorateur, Gueorgui Yakoutovitch, et de la costumière, Lidia Baïkova.

Marichka traversant une forêt sinistre pour rejoindre son amant (elle y sera enterrée), avant de tomber dans un ravin. Larges radeaux de planches bizarrement crochés les uns aux autres. Jeune sapin coupé par une matrone pour la prospérité du mariage d'Ivan et de Palagna ; carcan de bois qu'on place symboliquement, comme un joug d'attelage, au cou des deux époux le soir de la nuit de noces. Crucifix et vision de Marichka dans le songe d'Ivan, derrière sa fenêtre à croisillons, le visage coché et en partie biffé par les baguettes de bois, comme une permutation christique glissée de l'autre côté de la croix. Enceinte de gigantesques chênes pédonculés, desséchés, comme des porcs-épics, où Palagna vient, de nuit, se livrer nue à des actes de divination pour favoriser sa fécondité et où elle connaîtra la première ardeur de Youra. Arbre qui s'enflamme au moment de l'adultère. Table où le sorcier est assis à la taverne, exagérément allongée par la déformation de la perspective, qui va concentrer l'altercation avec Ivan. Sylve calcinée où erre ce dernier, mortellement blessé ; arbres teintés de rouge corallien quand il trépasse. On pourrait en continuer sans peine encore un peu la liste.

Parmi tout ce végétal, ce floral aussi, domine le bois. Je pose cette hypothèse (qui obéit à la logique des images) : *Le bois fonctionne figurativement dans le film comme un motif esthétique pour certains affects politiques*. Quand, après la mort accidentelle de Marichka, Ivan sombre dans la solitude, l'égarement, qu'il devient un marginal, montré du doigt, raillé ou plaint, scruté parce qu'à distance, il se découvre incapable de travailler le bois : image rémanente de son *bartok* planté en haut d'une charpente, tandis qu'il reste assis sur le sol, absorbé dans son souvenir. Une clé de cette puissance des arbres à vectoriser une *polis*, même très restreinte, se rencontre dans l'admirable scène – retour de la couleur – consécutive à l'épisode de la désocialisation d'Ivan, tourné en noir et blanc sur un mode documentarisant (notamment animalier). Musique, chant, danse, coups de feu : une procession traverse les bois, capturée par balayages et décadrages d'appareil dissipé, dissolvant par expérimentation la restitution mimétique et déclenchant à l'instant même bavures des corps, hommes et femmes, des chairs, toutes surfaces mal essuyées, coulures des couleurs des vêtements aux broderies opulentes, *krayka*, *plathka*, *serdak*, tablier, *namitka*, foulard, et tambour, violon, pistolets, les rouges, les bruns, les blancs, les formes détruites des ornements géométriques, en une sorte de facture abstraite tachiste – Arkhipov vu à travers les lunettes de Wols – dont les feuilles floutées des arbres à l'avant-plan, en amorce, tel un panneau déroulant devant l'objectif, sont moins un voile (qui empêche de voir) que le liant, une fois l'image débarrassée de l'illusion perspective, puisque leur coloris est de manière assez remarquable – où se situe l'intention du cinéaste, précisément ? – synthèse de tous ces tons de textiles et ustensiles, qui s'y fondent, s'y amalgament. La couleur devient un événement sensible autonome sans objet, sans texte, sans catégorie : de quoi exactement est-elle désormais qualité ? Hommes et plantes sont tressés les uns dans les autres dans le point de croix de la nature. (Combien différent était le dernier plan

du volet précédent, où l'on avait pu voir Ivan monter tout en haut d'un arbre étirant, en une écrasante contre-plongée, ses branches tortues dans des incongruités linéaires, aux finitions nettement délimitées, écrites, lisibles !)

Le même type de plan, compliquant l'établissement d'une signification conceptuelle et démonstrative, a déjà été rencontré à un autre moment charnière, mais qui ne concernait encore que le cercle familial, privé, pas encore plénier : la promesse amoureuse d'Ivan à Marichka, malgré la rivalité entre leurs deux familles et l'assassinat de son père, à lui, par son père, à elle. Fourré ou bosquet, panoramique un brin parodique (nul carnet de bal pour cette valse du plein air, nul *bois qui sert à écrire*) et branchages d'arbustes en accroche visuelle. On le trouvera une troisième fois, mais à l'autre extrémité du spectre, devenu pathologique, quand Youra, le semeur de désordre, poursuivra Palagna de son désir : la caméra virevolte encore, mais les feuilles sont dispersées par le vent, le continuum chromatique est ébréché, le végétal n'ajuste plus. Tout est emporté dans la poussière, qui gêne pour voir, et la vue ne troue l'opaque que pour accéder à une figure démoniaque : un épouvantail au crâne de bélier chevauchant une monture au corps de branches outragées et crâne de cheval. Cela, et aussi le visage de la femme : à la fois de feu et de terreur. D'ailleurs, à titre exceptionnel à l'intérieur de l'économie figurative du film, ce sont des roches peintes qui servent de théâtre aux imprécations du nécromancien : seul et unique moment où du minéral est instruit d'un quelconque apprêt décoratif.

La communauté politique s'inscrit, dans *Les Chevaux de feu*, comme un devenir de la nature, mais un devenir qui doit à son tour devenir, c'est-à-dire s'actualiser dans une configuration décidée non exclusive de la nature. Au contraire de la magie, par exemple ; même la religion ne produit qu'une association factice : rituels surcodés (la messe initiale débouche sur un meurtre), hypocrisie du don aux pauvres, déguisements ouvertement postiches des célébrations de Noël… Mieux qu'animal, l'homme est une *plante politique*. Seulement de la vie végétale peut sourdre, par affects visuels, une image de la communauté tout autant adéquate à la destination constitutionnelle de l'homme qu'à l'indocilité constitutive de la nature. Le meurtre d'Ivan revient, à la fin du film, sur le celui de son père, l'annule et permet à la communauté réconciliée de s'affirmer. Même le sorcier – contrairement à celui de *Andriech* (où la végétation joue déjà un rôle visuellement important : feuillage d'un saule, arbres morts du marécage…) unilatéralement présenté comme un jouisseur individualiste et un briseur de communauté – y est intégré, alors que son acte devrait l'en exclure : danse de joie autour du cadavre d'Ivan, qui vibre de ce rite païen, y reprend mouvement, c'est-à-dire vie, sous le regard d'un vieux pâtre (le sage du film), dont le dernier raccord, faux, révèle qu'il est dirigée, non vers les danseurs, qui pourtant lui font face, mais cinématographiquement vers la fenêtre, sur le côté, à savoir vers l'attroupement des enfants épiant l'extérieur derrière les carreaux, que nous voyons aussi de face alors que nous devrions les voir de dos, et qui, de toute façon, eux-mêmes regardent plus tard (il fait jour), le

retour du printemps. Membres futurs de la société villageoise à venir sur l'espoir de fondements neufs.

II

Ma méthode se limite, on le comprend, aux données filmiques visuelles. Il n'est nullement dans mon intention d'envisager, dans tel geste, les images artistiques – tableau, sculpture, ici film – comme *illuistrations* d'un quelconque message politique mais comme pouvant produire *par elles-mêmes*, sans enluminer un pré-discours verbal (usuellement surtout condensé dans le scénario, mais pas uniquement), des affects politiques qui n'apparaissent qu'avec leur mise en scène et ne tiennent, exemplairement chez Paradjanov, que par du bricolage sensible.

Dès 1965, le cinéaste s'était opposé publiquement aux arrestations arbitraires d'intellectuels et d'artistes mises en place par le nouvel homme fort du parti, Léonid Brejnev, imposant un retour aux méthodes staliniennes. Artiste « ethnique », né géorgien d'ascendance arménienne, chapelier amateur, peintre, mosaïste, matamore baratineur et provocateur un peu anarchiste, Paradjanov n'avait rien du cinéaste officiel. Il aura filmé quelques provinces de l'empire, dans leur différence culturelle, sans les caricaturer, *a contrario* du cinéma lénifiant de production « folklorique » dont le régime moscovite accablait alors les spectateurs des républiques satellites (suspicion de nationalisme). Il n'aura fait aucun cas, y compris pour la critiquer, de l'idéologie marxiste-léniniste, alors que le christianisme est omniprésent dans *Les Chevaux de feu* ou *Sayat Nova*, non plus d'ailleurs que de la langue russe elle-même (il a toujours tourné dans l'idiome local de ses sujets[4]), comme si ni l'une ni l'autre n'existaient (suspicion de révisionnisme). Il aura imposé, dans *Sayat Nova*, un style elliptique, restreignant les points de vue, ne donnant sur la fiction que des informations fragmentaires, laissant le spectateur raccommoder comme il peut, quand le dogme soviétique, par définition, exclut toute forme de doute, ne pense que par totalités et ne croit qu'en une seule vérité pour tous, dont il faut « labourer[5] » le psychisme du spectateur (suspicion d'individualisme bourgeois). Il aura inventé une tout autre acception du matérialisme, « l'imaginaire matériel[6] », matérialisme poétique, par les textures, les teintes et les matériaux,

[4] Le polyphonisme linguistique et culturel était un des traits caractéristiques de la Tbilissi qui a vu naître Paradjanov. Il avait déjà été exploité, dans une moindre mesure, par d'autres cinéastes, comme Nicolas Chenguelaïa ou Michael Tchiaourelli.

[5] S. M. Eisenstein, *Au-delà des étoiles*, « Sur la question matérialiste de la forme », trad. Jacques Aumont et Bernard Eisenschitz, Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1974, p. 151.

[6] Serge Daney, *Ciné journal. Volume I / 1981-1982*, « *Sayat Nova* (Sergueï Paradjanov) », Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma », 1998 (1re éd. 1986), p. 116.

servi par un cinéma – plus ou moins – non narratif, c'est-à-dire non subordonné à l'intrigue et au réalisme (suspicion d'esthétisme décadent).

Le cinéma paradjanovien est le type même de ce que, en prolongeant Deleuze et Guattari, on pourrait aisément qualifier de « cinéma mineur » : « d'une minorité dans une langue majeure[7] » (à savoir, ici, le cinéma de la fable photographique). Il en possède les trois traits principaux : « la déterritorialisation de la langue, le branchement de l'individuel sur l'immédiat-politique, l'agencement collectif d'énonciation[8] ». Il n'est pas sans ironie, contre les censeurs et les commissaires du parti, que, comme le fait remarquer Daney, ce cinéma, du moins de *Sayat Nova* (l'esthétique des *Cheveaux de feu* est au contraire très mobile), de lenteur, de statisme, soit le cinéma même de l'empire soviétique, face à « l'étude du mouvement continu, de la vitesse et de la ligne de fuite » élaborée par le cinéma américain : « Ils font le cinéma du glacis soviétique, cet empire immobile. Que cet empire le veuille ou non[9]. »

L'interdit d'un tel cinéma : « Le différend politique avec l'idéologie gouvernementale et l'exercice du pouvoir ne peut pas se manifester en utilisant leurs moyens d'expression, c'est-à-dire le concept et l'iconographie du concept. » Il y faut autre chose : exactement ce à quoi les machines étatiques, quelles qu'elles soient, sont inaptes à prêter jamais vigilance. Faire revenir dans le pouvoir et dans les mots généraux, les formes générales, ce sur quoi ils ne peuvent pas opérer : les singularités sensibles.

Certaines images des *Chevaux de feu* de Paradjanov, mais aussi, on va le voir, de *Sayat Nova*, mises en regard les unes avec les autres dans de tout autres logiques que celles du texte ou du concept, fournissent d'excellents exemples d'un constat de la perception décomplexée des images de l'art. Il existe des événements sensibles immanents aux images, autonomes et produisant des effets de sens, qu'il est inutile de rapporter à une quelconque volonté, toujours opaque et putative, de leur instance fabricatrice. Parmi ces événements, certains sont politiques. Ils ont le mérite d'avoir moins attiré l'attention de la censure que les idées déclarées : ils sont donc bel et bien restés en place malgré son travail. (Il faut attendre 1990, soit en pleines *glasnost* et *perestroïka*, un an et demie avant la dissolution de l'Union soviétique, pour que Paradjanov se propose un film ouvertement politique, *La Confession*, dont il ne pourra tourner que quelques plans avant de mourir. Il s'agissait de l'un des scénarios qu'il n'avait pas eu l'autorisation de mener à bout après *Sayat Nova*[10].) Mais là se tient également la

---

[7] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1975, p. 29.

[8] *Ibid*., p. 33.

[9] Daney, *Ciné journal. Volume I / 1981-1982*, « *Sayat Nova* (Sergueï Paradjanov) », *op. cit.*, p. 117.

[10] Après *Sayat Nova*, très mal reçu par le régime, de nombreux projet de Paradjanov resteront sans suite : *Intermezzo*, *Le Démon*, *Slovo o pluku Igorově*. Six scénarios inédits, ainsi que le

fragilité qui les traverse : moins facilement repérables par le spectateur, et donc risquant de passer tout à fait inaperçus et de *rater leurs effets*. L'art de Paradjanov, comme le diable, ou « le bon Dieu » aurait dit Warburg[11], niche dans les détails. (Mais les images produisent-elles des perceptions pour qu'elles soient vues, et nécessairement vues, par des yeux d'homme ? Ce finalisme anthropomorphique est plus que discutable.)

Sans doute se tient là l'un des enjeux majeurs d'un rapport de l'art *au politique* : que des fragments de matières ou de figures – qu'on aurait pu, eu égard aux récits ou aux idées, tenir pour quantité anecdotique – échappant à la mise en ordre de la mise en scène (tout en y participant pleinement), différentiels dans l'image, sans valeur ostentatoire, *en sourdine ou en aveugle*, parviennent par leur intensité à présenter précisément, indépendamment de tout message (représentatif) éventuellement proclamé, le reste irréductible aux mots généraux, qui est le propre à la fois du sensible comme objet de la *praxis* artistique et de l'individu comme sujet de la *praxis* politique. C'est dans un tel reste, instable, toujours en devenir, sur lequel les formules discursives ne peuvent plus opérer, que se trouve la préoccupation la plus haute commune à l'art et à la politique : l'intraitable singulier.

Je ne cherche nullement à déchiffrer des effigies, dont les cultures de référence m'échappent tout à fait (d'autant que Paradjanov invente très souvent…) ; encore moins à dresser une classification iconographique de motifs pareils dans l'histoire du cinéma. J'assume ne retenir ici que les percepts sensibles de cette « cosmogonie[12] ». Et encore : la lecture que j'en propose n'en épuise évidemment pas la richesse, et d'autres interprétations auront pu, pour certains, en être données. Peut-être la meilleure image de ma démarche se trouve-t-elle déjà dans *Les Chevaux de feu*, pendant l'épisode de la transhumance. Ivan écoute un premier berger transcrire en mots les signes visuels par lesquels un autre berger, sourd-muet, met en scène le mariage contrarié du vent et du pré. Supposons, un instant, que l'on puisse remplacer le parleur par l'analyste et le sourd-muet par le cinéaste, et nous aurons les données exactes de notre problème. Son point aveugle : dans quelle mesure les images, vouées à la contemption traditionnelle du sensible – confusion, ambiguïté, moindre être – peuvent-elles se passer des mots pour être comprises (Paradjanov aura affectionné le langage des gestes : corps-métronomes, pantomime…) ? Jusqu'où doit-on exiger d'une image qu'elle soit intelligible ? Et son risque, tout autant irréductible : les traduire verbalement, c'est aussi trahir les images. Car, bien que je n'adhère pas à la thèse *a maxima* selon laquelle on ne voit que ce que l'on

---

scénario original de *Sayat Nova*, ont été publiés en France à titre posthume : *Sept Visions*, trad. Galia Ackerman et Pierre Lorrain, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1992.

[11] Cité in E. H. Gombrich, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, Londres, Warburg Institute, 1970, p. 13.

[12] S. Daney, *La Maison cinéma et le monde. 3. Les années Libé, 1986-1991*, « Un regard élémentaire », Paris, P.O.L, 2012, p. 201.

peut nommer, que ce sur quoi nous ne pouvons poser aucun mot n'existe purement et simplement pas pour nous, c'est-à-dire pas du tout (comment affirmer l'existence de ce dont nous n'aurions nulle prise de connaissance ?), il n'est reste pas moins que la version *a minima* de cette thèse est incontestable : on voit parce que l'on parle et dans la langue qu'on emploie ; dans une autre langue, avec d'autres possibilités syntaxiques, d'autres subtilités terminologiques, etc., nous verrions, sinon tout à fait autre chose, du moins des choses autres[13].

III

Sayat Nova n'est pas, comme l'indique expressément le texte d'ouverture, une biographie filmée du célèbre barde arménien (*achoug*) et virtuose du *kamânche*, Harutyun Sayatyan. Film singulier : caméra ossifiée, angle de prise de vues systématiquement frontal, composition géométrisée, pas de dialogues, pas de champs-contrechamps, aux contractions narratives comminatoires, aux poses hiératiques et théâtrales, aux acteurs impassibles, affublés de postiches, pouvant incarner (Sofiko Tchiaourelli) jusqu'à cinq personnages, aux temporalités superposées, « monde de métamorphoses déjouant les identités[14] », de rimes visuelles, regards à l'appareil, changements à vue ; tout entier composé en symboles et énigmes, icônes et natures mortes, fresques et enluminures[15], pratiquement en permanence allégorique, par où la modernité, la « dénudation du procédé[16] », rejoint le cinéma des premiers temps (escamotage à la Méliès, plans-tableaux, etc.) en un appel poétique fulgurant, de matières et de couleurs, et d'autant plus stupéfiant qu'il est accompli avec des moyens dérisoires et des objets trouvés de dépôt-vente. On est à mille lieues des *Chevaux de feu* avec leur caméra portée, leurs saccades épileptiques, leurs contre-plongées accentuées, leurs gels sur image chromatiques : cette esthétique était surtout, à vrai dire, celle du chef-opérateur Youri Ilienko et Paradjanov, en conflit permanent avec

---

[13] Sur ce sujet, on lira Michael Baxandall, *Giotto et les humanistes. La découverte de la composition en peinture*, trad. Maurice Brock, Paris, Seuil, coll. « Points Histoire », 2013 (1re éd. 1989).

[14] Érik Bullot, Sayat Nova *de Serguei Paradjanov. La face et le profil*, Liège, Yellow Now, coll. « Côté Films », 2007, p. 32. Synthèse la plus complète en français sur la production et de la réception de *Sayat Nova* (p. 9-12).

[15] Paradjanov ne cache pas l'influence, moins des peintres (certains étaient ouvertement évoqués dans *Les Chevaux de feu*), que du principe même de la peinture, comme image muette, sur cet art : « Dans mes films les gens ne se parlent pas, on a l'impression qu'ils sont tous sourds et muets. C'est vrai, mais dans la peinture aussi, les gens se regardent mais ne se parlent pas » (cité in Cazals, *Serguei Paradjanov*, *op. cit.*, p. 95).

[16] Bullot, Sayat Nova *de Serguei Paradjanov. La face et le profil*, *op. cit.*, p. 37. La formule est reprise de Victor Chlkovski.

lui, l'a rapidement trouvée « mensongère[17] », préférant « créer une dynamique dans des images statiques[18] ». Un court métrage, très autobiographique, consacré au peintre arménien Hagop Hovnatanian (1965), ainsi que quelques minutes d'un projet suspendu pour raisons politiques, *Les Fresques de Kiev* (1966 – Paradjanov en tirera un court métrage vingt ans plus tard avec les chutes restituées), en avaient préparé le tournant esthétique par rapport à ses longs métrages précédents. Peut-être, comme on l'a vu, également les deux derniers plans des *Chevaux de feu*.

La censure soviétique défigura *Sayat Nova*. L'eau et le rouge y restent malgré tout les matériaux sensibles de prédilection, dissociant en deux motifs visuels séparés une figure du sang[19]. Eau du déluge, des bains et des ablutions, de la teinturerie, des aiguières vidées… ; rouge des grenades, des tentures, des tuniques, des châles, du cercueil du patriarche, de l'arc de l'envahisseur mogol, des intertitres, du corail, des crêtes et barbillons des coqs… Quelque fois le sang est recomposé par l'image, non comme au premier abord par une simple restitution photographique linéaire (on coupe des veines, on tranche des têtes), avec le sang sacrificiel des gallinacées et des moutons (ou du moins ce qu'il reste des scènes de *madagh* mutilées par la censure), voire indirectement le jus des grenades ou le vin qui tâche.

La symbolique religieuse du rouge, de l'eau et du sang est transparente : baptême, chrétiens persécutés (truites agonisant hors de l'eau), Adam (le Midrash propose comme étymologie possible l'hébreu *dam* : le sang ; *adom* veut aussi dire « rouge »), *vestis purpurea* et sang eucharistique du Christ (le Nouvel Adam), la grenade ornement de la bordure basse de l'Ephod exigé par Dieu du peuple d'Israël (*Exode*), etc. ; mais aussi symbolique *politique* : dans un plan coupé au début du film, le suc des arilles aurait fini par dessiner sur le tissu la carte de l'Arménie[20]. Les censeurs pouvaient encore laisser passer des entraves spiritualistes (d'autant que toutes les images en débordent) à l'orthodoxie d'une

---

[17] Cité in Cazals, *Serguei Paradjanov*, *op. cit.*, p. 129.

[18] *Ibid*., p. 130. Bullot rappelle à juste titre que les premiers films de Paradjanov « témoignent souvent par éclats de son devenir stylistique » (Sayat Nova *de Serguei Paradjanov. La face et le profil*, *op. cit.*, p. 9).

[19] Dans *Les Chevaux de feu*, la première, et unique, image explicite (dessinée) desdits chevaux avait été obtenue, après le coup de *bartka* porté par son adversaire (face à la caméra), à partir d'une métamorphose figurale, par surimpression, du sang du père coulant devant ses yeux, et donc « sur » l'objectif de l'appareil. L'effet est accompli grâce à de la peinture rouge versée sur le verre depuis une poire à lavement. Selon ses dires, la trouvaille est due à Ilienko (cité in Cazals, *Serguei Paradjanov*, *op. cit.*, p. 99). – Rappelons que, dans ce film, l'eau (l'orage, la noyade, le mirage de son visage) et le rouge (les perles du collier) étaient déjà les deux motifs visuels associés à Marichka.

[20] Voir *ibid*., p. 18. Pour l'analyse du coefficient *érotique* de l'eau dans le film, notamment à partir des plans coupés de femmes au bain, on se reportera à Levon Abrahamian, « Toward a Poetics of Paradjanov's Cinema », *The Armenian Review*, vol. 47/48, n° 3-4/1-2, printemps 2001/été 2002, p. 67-91.

idéologie marxiste finalement très abstraite, mais certainement pas l'image d'une réalité historique et géopolitique tragique dont ils n'étaient pas les seuls responsables – on pense au génocide arménien par l'empire ottoman – mais qu'ils ont largement contribuer à entretenir autrement, et qui fut pendant des décennies l'objet de tensions bien concrètes (le sort du Haut-Karabagh).

La grenade, qui est l'élément clé du dispositif visuel de *Sayat Nova*, assure la connexion entre ces deux régimes de vectorisation, religieux et politique. Elle ne s'inscrit pas seulement dans la perspective amoureuse, voire clairement sexuelle[21], du troubadour, épris de la princesse Anna, la sœur du roi Irakli, avant qu'il rompe avec le monde et entre au monastère (*Cantique des cantiques* : beauté féminine). Plus : elle est aussi convoquée pour son sens allégorique traditionnel, dans l'iconographie chrétienne, de l'Église comme *Ekklèsia*, c'est-à-dire comme communauté des croyants, serrés, unis les uns aux autres comme des grains dans le sang du Christ, et renvoie donc à la problématique politique des *Chevaux de feu*, en en soulignant rétroactivement l'acuité. Au sens premier, grec antique, l'*Ekklèsia* ne désigne-t-elle pas l'assemblée de tous les citoyens de la *polis* chargée de voter les lois, notamment à Athènes ?

Mais nous nous situons encore ici dans un registre symbolique, c'est-à-dire verbal, intellectuel. Ce n'est pas comme matière sensible en tant que telle que de tels objets prennent place dans le cadre de procédures politiques. Le symbole n'est pas le symptôme ; la signification n'est pas l'expression. Dans le symbole, le visible ne se tient pas encore dans le verso du lisible et du dicible. L'iconographie suppose des textes pour garantir la valeur et le sens des images matérielles. Dans un film comme *Sayat Nova*, où la symbolique domine, peut-on voir autrement ?

Au sujet de ces grenades, un point ne semble pas avoir fait l'objet d'un examen sérieux : elles ne sont jamais tranchées. Le jus en coule sans qu'elles soient ouvertes, ou seulement entamées, et quand on veut les manger, on ne les fend pas en deux mais on les croque à même la peau, comme des pommes, selon la pratique traditionnelle. Passe encore pour le second point – encore que l'écorce de la grenade, très dure, soit indigeste et difficilement sécable avec des dents : il est attesté ; mais le premier prend à rebours les lois de la physique la plus élémentaire. Je crois qu'il est très important – d'autres films viendront le confirmer dans un instant – que les grenades de *Sayat Nova* ne soient pas coupées.

La grenade est un fruit particulier : ce n'est pas une pomme, comme plusieurs langues ne cessent de vouloir le faire penser, ne tenant compte que de sa forme extérieure ; ce serait plutôt une sorte de baie, comme la tomate, la myrtille ou la

[21] Et obliquement fait encore signe vers Adam. Ainsi l'épisode de la pomme est presque identique au mythe grec de Perséphone interdite de reprendre sa place dans le ciel, après son enlèvement par Hadès, parce qu'elle mangé de la grenade. Chez Hésiode, Hadès la force à manger un grain du fruit (*Hymne homérique pour Déméter*, v. 371-413). Chez Ovide, en revanche, Proserpine rompt le jeûne elle-même (*Métamorphoses*, V, v. 533-542).

banane. La grenade est un fruit-limite entre deux économies végétales. Ce trait n'a pas échappé, par exemple, à Jacques Derrida lorsqu'il en parle comme d'une « dispersion sans diaspora[22] » dont la puissance séminale (elle est aussi emblème biblique de fertilité) ne peut être délivrée que par sa destruction : quand les grains se répandent, la grenade est annihilée par *double bind* d'accomplissement de son propre destin et d'expropriation de soi.

Fruit-limite, la grenade l'est également dans *Sayat Nova* par de tout autres données que le sens plénier des activations symboliques usuelles. Ou à tout le moins par des données sensibles pour lesquelles cette plénitude, ce bloc conceptuel inentamé, pose problème une fois importé dans l'ordre matériel. Une grenade n'a jamais la rondeur toujours fermée de l'idée. Contrairement au concept, on ne peut pas tirer quoi que ce soit, esthétiquement, des grains d'une grenade sans l'ouvrir. Différemment : les *data* esthétiques contribuent à valider le sens symbolique de la grenade par leurs propres moyen logiquement déroutants. Mais que pourrait donc imager ces grenades « magiques », au jus coulant spontanément, à la peau comestible, c'est-à-dire dont les grains ne sont jamais disséminés ? Peut-être, que la communauté tient toujours, parce que le principe en est d'une exigence supérieure, même agressée, même attaquée, mêle détériorée. Le politique, c'est la communauté, des citoyens, du peuple ; jamais le pouvoir.

IV

Il y a eu, pour Paradjanov, un avant et un après *Sayat Nova*. Suite à ces prises de positions contre le régime, mais surtout pour l'audace formelle de ses films, on l'accabla de tous les crimes : « commerce illicite d'œuvres d'art », « homosexualité », « propagation de maladies vénériennes », « incitation au suicide ». L'occasion en fut le procès de l'historien dissident Valentin Moroz en 1973. Celui-ci ayant par le passé accusé Paradjanov de vol d'icône, le KGB comptait sur le cinéaste pour témoigner contre lui par vengeance, ce qu'il refusa de faire[23]. Le 17 décembre 1973, Paradjanov est placé en détention provisoire. Il ne sera définitivement libéré qu'en décembre 1977, après un séjour en camp de travail puis dans la prison de Dnipropetrovsk en « régime sévère ».

Éviter la démence, avant tout : c'est en écrivant scénarios sur scénarios, mais aussi en peignant, en multipliant les collages, en fabricant des costumes et des

[22] Cette formule, se trouvant dans un passage à la synagogue de Tolède non retenu pour *D'ailleurs Derrida*, est rapportée par Safaa Fathy. Voir Jacques Derrida et Safaa Fathy, *Tourner les mots*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 2000, p. 30. Derrida avait déjà eu recours à la grenade dans *Foi et Savoir*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2001.

[23] Le premier séjour en prison d'un Paradjanov encore jeune étudiant à la VGIK, l'Institut national du cinéma de Moscou, qui devait peser lourdement sur ces événements ultérieurs, date de 1947 pour frasques nocturnes et comportement homosexuel (ce qu'il n'était pas).

objets de tout genre (jeu de cartes, poupées)[24], en se donnant corps et âme aux tâches du camp (balayages inutiles de la cour, coutures de sac de jute), qui sont pour lui plus que de simples occupations pour penser à autre chose, car elles sont aussi des formes d'expression *personnelle*, que Paradjanov a survécu à cet enfer. Une fois relaxé, on le tient officiellement pour un « ex-cinéaste ». La profession lui est interdite. Il se retire à Tbilissi, dans le capharnaüm qui lui sert d'habitation, où il cultive son goût pour les objets insolites et les accumulations de *tcharafis*, et vit de la générosité de ses amis et de la vente de ses biens. L'ancien potache vantard est brisé : on le serait à moins. Il ne parvient à conduire à terme, avec des cinéastes arméniens, qu'une courte ciné-lettre *samidzat* en 1979 : *Le Signe du temps*. On y peut notamment le voir mordre à belles dents dans une grenade. Ce n'est qu'en 1984, après de nouveaux déboires judiciaires, que des studios, grâce à l'appui d'Edouard Chevardnadze alors premier secrétaire du Comité central du parti communiste géorgien, lui passe commande d'une adaptation d'un conte de Daniel Tchonkadze, d'après une légende récurrente dans les récits orientaux : *La Légende de la forteresse de Souram*.

Après la période d'isolement, l'esthétique paradjanovienne des affects politiques ne sera plus la même. Le végétal n'y jouera pratiquement plus aucun rôle dynamique, et les options politiques elles-mêmes auront bougé. Plantes ou fruits auront typiquement servi une écriture visuelle politique propre à la seconde moitié répressive des années soixante – comme l'homme de *Rhapsodie ukrainienne* (1961) avait déjà, mais dans un rêve, extrait une couronne de fleurs d'un bloc de glace buriné à la hache – quand le cinéaste avait encore la possibilité de signer des longs métrages, avant son arrestation. Même si l'on peut aisément comprendre sa position, qui aspirait avant tout à la tranquillité et à retrouver le chemin de la création artistique, on trouve dans le Paradjanov des années quatre-vingt, usé, exténué, un désintérêt politique affiché, pour le dire *a minima*. Ainsi, dans un entretien accordé à Patrick Cazals, s'inquiète-t-il des manifestations, des « troubles[25] » (*sic*) survenus en Arménie pendant la *glasnost*, et qui pourraient bien, à sa grande crainte, gagner la Géorgie et les autres républiques. Déploration : « Demain, les Lituaniens réclameront leur indépendance puis les Géorgiens[26]… » Paradjanov est explicite : Gorbatchev

[24] « On peut même avancer que son travail de plasticien aurait été plus cohérent et plus fécond encore s'il n'avait sans cesse été différé par sa farouche détermination à faire aboutir ses projets cinématographiques » (Cazals, *Serguei Paradjanov*, *op. cit.*, p. 39). La plupart appartiennent désormais au fond du musée Paradjanov à Erevan. On peut en consulter le portail Internet à l'adresse suivante : http://parajanovmuseum.am. Consulté le 22 septembre 2013. – Des lettres écrites par Paradjanov pendant son incarcération, à ses proches, à ses amis, ont été traduites en français sous le titre *Le Signe du temps. Lettres de prison*, trad. Alice Der Vartanian, Marseille, Parenthèses, coll. « Diasporales », 2011.

[25] Cazals, *Serguei Paradjanov*, *op. cit.*, p. 73.

[26] *Ibid*., p. 75.

n'est pas assez « cruel[27] ». En fait, il est presque au bord de tenir une position d'esthète reclus incompatible avec toute proposition politique sous quelque mode que ce soit : la préférence de l'expérience privée du beau sur l'exigence du bien commun. Face aux tyrans, que faire ? Un modèle de désengagement apolitique fournit réponse : « À l'époque du génocide arménien, le peintre Martiros Sorian dessinait des roses. Cela voulait dire que la punition terrible que subissait le peuple arménien devait être dépassée et que l'essentiel se situait toujours dans le beau[28]. » Tant pis pour le peuple…

Quelques invariants demeurent pourtant. Ainsi, le pouvoir officiel est toujours présenté comme politiquement non opératoire. Le roi-guerrier de *La Légende de la forteresse de Souram* (1984) incapable d'assurer la pérennité de la citadelle (il prétend par pure forme rituelle être « le pair » de son peuple, mais reste toujours assis ou parade à cheval…) et les pachas ridicules de *Achik Kerib, conte d'un poète amoureux* (1988) sont des descendants directs du tsar de *Sayat Nova* essentiellement réduit à un corps malléable baigné et massé. Tout ce qui est, de près ou de loin, associé par extension à la sphère d'appartenance des facultés exécutives est éminemment suspect ou équivoque.

Existent de nombreux points communs formels entre *Sayat Nova* et les deux derniers longs métrages, coréalisés avec l'acteur Dodo Abachidze. On y retrouve le même type d'esthétique ensorcelant, dans les cadrages, les accessoires, le montage, la postsynchronisation (presque toujours en décalage avec les mouvements de lèvres, quand il y en a…), la calligraphie des intertitres, etc., mais en moins radical : présence de dialogues et de mouvements d'appareil, par exemple. Et dans *Achik Kerib, conte d'un poète amoureux* : contrechamp, variations de la mise au point dans le plan, raccord dans l'axe, etc. Mais tout un pan visuel aura, en réalité, pour qui regarde bien, tout à fait disparu, et sa disparition n'a rien d'accidentel : elle est syndrome d'un tournant dans l'expression politique.

Quelque chose s'est donc politiquement perdue. Certes, Paradjanov n'aura pas cessé d'injecter en prison, autant qu'on lui en laissait latitude, de la communauté vitale, sur des principes d'organisation collective minimalistes, en confectionnant des objets pour ses codétenus, en animant des ateliers pour les initier à l'art ou à l'artisanat, en les confessant. Mais un film comme *La Légende de la forteresse de Souram* est traversé de part en part par la mémoire de l'emprisonnement. La parole paradjanovienne y devient plus pessimiste

---

[27] *Ibid*., p. 74. Paradjanov détestait la *perestroïka* qui ne lui apparaissait que comme un changement de décor. Il se surnommait lui-même ironiquement le « symbole expérimental de la *perestroïka* », son « clown » (*ibidem*).

[28] *Ibid*., p. 75. Un peu plus loin, même page, Paradjanov déclare, prouvant qu'il a pleinement conscience des contradictions de sa position : « Selon toutes les traditions de l'Asie j'aurais dû arrêter le tournage de ce film [*Achik Kerib, conte d'un poète amoureux*]. Ma place était alors sur les barricades mais j'ai choisi de trahir l'Arménie plutôt que Lermontov pour réaliser ce qu'on attendait de moi : une œuvre de qualité et universelle, adaptée de Lermontov. »

politiquement, en même temps que la détention a exacerbé sa foi. N'est-il pas évident que la captivité de Zourab, volontaire, renvoie cyniquement au propre internement de l'artiste pendant cinq ans ? *La Légende de la forteresse de Souram* « cont[e] dans la fantaisie et la splendeur d'un univers caravanier […] la solitude et la vérité du poète[29] ». Volontaire ? Mais où, exactement, se tient la liberté dans *La Légende de la forteresse de Souram* ? Le destin est écrit dès le départ : il s'agira simplement de l'accomplir en noms et en chair. Et tout cela n'est pas plus susceptible de modifications, de mouvements que ne l'est le fort – qui ne branle que pour s'écrouler – dont nous voyons d'emblée préparer le mortier de glaise et d'œufs, qui recouvrira Zourab au terme du récit, comme s'il s'agissait avant tout d'emmurer le film. On se souviendra que, dans *Sayat Nova*, la mort du poète avait pareillement été réglée par un ouvrier scellant énigmatiquement des amphores dans un mur ; et plus que dans *Sayat Nova*, l'immobilisme de la caméra est on ne peut plus adéquat au sujet. Tout est pris comme dans une prison sans issue. Et sans liberté, quelle politique est possible ? Le monde de *La Légende de la Forteresse de Souram* est, en un sens, plus sclérosé, plus verrouillé que le régime soviétique qui, après la mort de Brejenev, avait gardé sous Andropov son visage censeur et autocrate malgré le vernis réformateur.

Dans *La Légende de la forteresse de Souram*, les grenades de *Sayat Nova* ne sont-elles pas désormais saccagées, qui plus est par les sabres d'un tyran et de son sbire, leurs grains éparpillés aux quatre coins, gênant l'homme (le jus lui brûle les yeux) ? Le sacrifice de Zourab, qui va permettre l'achèvement de l'édification du bastion médiéval – se crevassant tant qu'un jeune homme n'y est pas emmuré vif – donc la résistance de la Géorgie aux envahisseurs, est-il vraiment un acte immolatoire au seul souci du bien commun ? Ne se décide-t-il pas plutôt par orgueil, parce qu'il pense être l'élu de la prophétie ? Et cette prophétie, quel statut d'authenticité lui accorder ? N'est-ce pas une stricte invention de la devineresse décidée à se venger de l'homme qui l'a abandonnée en désignant son fils ?

La communauté humaine, comme ce qui permet d'assurer *sine qua non* la pleine vocation de l'homme sur terre, n'est plus une préoccupation pour le cinéma de Paradjanov. *Achik Kerib, conte d'un poète amoureux* le confirmera. Seul des protagonistes masculins des quatre grands derniers longs métrages qui ne meurt pas mais touche à la félicité, le troubadour au *saaz* ne parcourt le vaste monde et ne s'ouvre à l'altérité de l'autre que comme à un moyen transitoire pour trouver la fortune, d'ailleurs en vain, lui permettant d'obtenir la main de sa fiancée, Magoul-Megueri, c'est-à-dire pour revenir dans sa patrie et, on s'en doute, ne plus quitter son bonheur conjugal. La boucle se referme sur un retour à l'ancien : la situation a changé en apparence (le mariage), mais au fond elle n'a pas changé d'un iota (manière traditionnelle des contes : ils vécurent heureux,

[29] Cazals, *Serguei Paradjanov*, *op. cit.*, p. 9.

etc.). Achik Kerib est, à l'évidence, un idiot : celui qui – vocabulaire de la Grèce athénienne : *idiôtès* – ne s'occupe que de ses affaire personnelles, par opposition au *politès* (n'y reconnaît-on pas quelque chose de la position du dernier Paradjanov : mieux vaut l'harmonie de l'art, comme réponse à la tyrannie, que le chaos des troubles ?). Le seul contrechamp paradjanovien depuis *Les Chevaux de feu*, et image conclusive du récit, n'est-il pas un plan sur une caméra, repliant le film sur lui-même, et signalant que, de toute façon, tout ceci n'est qu'une illusion fabriquée ? La caméra est ici emblème de figures de déshumanisation : ce n'était déjà plus sur un homme que l'on avait pu compter pour se réaliser dans l'existence – un saint à cheval permet à Achik d'empêcher à temps le mariage forcée de son amante.

Inévitablement, avec le souci politique, disparaissent les figures végétales (hormis les détails circonstanciels des prises de vue : mais elles ne suffisent pas à faire motifs). Dans *La Légende de la forteresse de Souram*, la terre domine l'écran, comme autrefois le bois (*Les Chevaux de feu*) ou l'eau (*Sayat Nova*), mais non pas celle dans laquelle la plante pousse, celle dont on fait les murs inanimés et les enceintes asphyxiantes. Quelques restes viennent parfois pointer le temps de deux ou trois plans : comme le collier de safran de la mère de Nodar, qui orne sa dépouille, dont son fils se pare pour occire son meurtrier ; on en retrouve l'intensité chromatique dans la modeste rangée d'herbes sèches séparant les territoire chrétien et musulman, après sa fuite, c'est-à-dire sa rupture avec une forme d'organisation collective (la servitude de la paysannerie opprimée par un despote) pour une autre (l'indépendance des caravanes de marchands). De très beaux restes, au demeurant : le prince corrompu meurt en tombant dans du foin, dont l'odeur est connue pour être fort proche de celle du safran. Le film éveille ainsi des perceptions olfactives inattendues.

Dans *Achik Kerib, conte d'un poète amoureux*, film le plus bouffon du cinéaste (délicieux anachronismes : des images de machines à coudre sont glissées parmi des hiéroglyphes, des courtisanes arborent des mitraillettes en plastique, etc.), les images végétales font apparemment leur réapparition au premier plan : on y retrouve les grenades (intègres), en abondance, de *Sayat Nova*, par-dessus leur ruine dans *La Légende de la forteresse de Souram*, et surtout tout le début du film – les scènes entre Achik et Magoul-Megueri et la demande en mariage – est saturé de pétales de roses et de marguerites (qui semble revenir, devant les amants, depuis le pré des *Chevaux de feu*). Dans *Sayat Nova*, on s'en souvient, la rose de la princesse aimée de l'*achoug* était de porcelaine. Et pourtant : après une série d'aventures où plus une fleur ne s'expose, sous quelle forme retrouve-t-on ses pétales au moment du retour prospère auprès de Magoul-Megueri ? Comme de roses blanches (mariage oblige), mais de roses ouvertement en papier. Et que dire des grenades qui subissent le même traitement, car s'il existe des roses blanches, des grenades blanches sont une aberration biologique. L'avanie subie par les grenades, malgré les premières scènes, est peut-être pire

encore que les lames de *La Légende de la forteresse de Souram* : les grenades ne ressemblent plus, même tronquées, à des grenades.

Ouvrons une dernière piste. La défaillance des affects politiques – *stricto sensu* – dans les deux derniers films de Paradjanov est concomitante à un déplacement culturel des récits. Dans *La Légende de la forteresse de Souram* et *Achik Kerib, conte d'un poète amoureux*, le regard du cinéaste se tourne, ne prenant aucun souci des réalités géopolitiques de son temps ni des sentiments nationalistes de ses financeurs, mais fidèle au brassage linguistique et ethnique de la Tbilissi de son enfance, vers un Orient fantasmatique, la culture musulmane : chrétiens convertis à l'Islam, univers des caravanes de marchands, figurants africains, influences visuelles des miniatures persanes (mongoles ou timourides), etc.[30]. Il y a comme une passionnante contradiction, et contraction (la prison n'est-elle pas passée par là ?), entre cette ouverture culturelle et le sort de héros se repliant sur eux-mêmes, Zourab pour mourir emmuré, Achik Kerib pour finir dans les chaînes du mariage. Pour les images végétales de la *polis* fédérative, elles seront fatales : que sont ces baskets Adidas que porte Achik Kerib, des chaussures d'une marque occidentale, capitaliste, qui plus est fondée par un membre du parti nazi ? Des chaussures de la marque au logo de *trois feuilles sectionnées* ? Dont nous n'aurons, évidemment, aucune image.

[30] *La Légende de la forteresse de Souram* se déroule principalement en Géorgie, *Achik Kerib, conte d'un poète amoureux*, au Turkménistan (mais fut tourné en Azerbaïdjan). Les deux films ont été fort mal accueillis par Moscou, mais aussi par leurs commanditaires géorgiens. On reprocha à Paradjanov, dans le premier, d'habiller des rois géorgiens avec des vêtements perses (alors qu'à l'époque du film aucun costume national n'était encore établi) et, plus que tout, de mettre en valeur les Géorgiens exilés et revenant au pays avec une autre culture. *Achik Kerib, conte d'un poète amoureux* a renoué avec une plus âpre censure. On l'accusa – la langue géorgienne, postsynchronisée, n'y sert plus qu'à doubler le turc parlé par les protagonistes – d'attiser les tensions entre Arméniens et Azéris. Les projections à Erevan et Tbilissi furent confidentielles.