

Le silence de l'archive Regards critiques sur les cultes de la personnalité

Carlos Solano

Number 197, December 2020

Les mises en scène du pouvoir

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/94779ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Solano, C. (2020). Le silence de l'archive : regards critiques sur les cultes de la personnalité. *24 images*, (197), 14–19.

Le silence de l'archive

Regards critiques sur les cultes de la personnalité

PAR CARLOS SOLANO



↑ L'autobiographie de Nicolae Ceausescu d'Andrei Ujica (2010)

**Que nous cachent les images assujetties aux pouvoirs totalitaires ?
Ceausescu, Staline : voyage dans le hors-champ historique des dictatures du bloc de l'Est.**

En 1952, dans *Olympia 52*, Chris Marker filme un cavalier argentin qui concourt pour la médaille olympique. Quelques années plus tard, l'officier subalterne est devenu général, ce qui peut paraître banal, mais il s'appelle Videla, et il est l'homme fort du régime dictatorial qui fait régner la terreur en Argentine. Marker, vingt ans après, revisitant ses propres images dans *Le fond de l'air est rouge*, conclut : « on ne sait jamais ce qu'on filme ». Qu'une image puisse se retourner contre elle-même, se refuser à ce qu'elle a pu signifier dans un contexte donné, qu'elle puisse être affirmée, contredite ou complétée au rythme des événements historiques qui lui succèdent, tel est le centre gravitationnel sur lequel repose *L'autobiographie de Nicolae Ceausescu* (2010) d'Andrei Ujica. À l'exception des premières images du film, tournées en 1989 par les forces révolutionnaires au moment de la procédure expéditive qui s'achèvera par l'exécution de Nicolae Ceausescu et d'Elena Petrescu, sa femme, Ujica travaille et compose uniquement à partir d'images orchestrées par le système de propagande du régime. Sur une durée de trois heures (nécessaires à un travail de réflexion lumineux et exigeant), le dispositif filmique d'Ujica ne s'appuie que sur un seul postulat, brillant et radical, formulé en ouverture du film : dans le procès, quelques instants avant sa condamnation à mort, Ceausescu lève légèrement les yeux vers le ciel, mimant un geste de remémoration. Le film bascule alors en 1955, date de son arrivée à la tête de la Roumanie. Ce raccord, en plus de signifier sur un plan narratif qu'un flash-back vient d'avoir lieu, en plus de nous situer dans le point de vue de Ceausescu lui-même, ce raccord, peut-être l'un des plus implacables du cinéma contemporain, nous fait basculer d'un régime d'images à un autre, de l'imagerie révolutionnaire à la propagande d'État, du soulèvement populaire aux origines de l'oppression.

EFFACER LE PEUPLE

Ce jeu critique entre le champ et le contrechamp prend une importance majeure puisqu'il fait exception, et donc événement, à l'échelle du film. Le postulat est clair : un pouvoir, quel qu'il soit, qu'il s'agisse de celui de Ceausescu, De Gaulle, Nixon ou Mao (dans le film, ils défilent tous les uns derrière les autres) construit sa propre mise en scène en supprimant le contrechamp du peuple, rejeté dans le hors-champ, délibérément effacé par la mise en spectacle d'un seul homme politique. Images sans contrechamp, donc, images sourdes à la souffrance, au conflit, à ce qui menace. Images d'artifice, d'insouciance, images de parades remplies de paillettes, de spectacles de danse tirant vers le kitsch : le culte à la personnalité de Ceausescu, sa dictature de l'apparence, aura cherché à effacer le moindre signe d'existence d'un contrechamp. La révolution, la fin d'un pouvoir politique, en l'occurrence de celui qui se proclamait le « génie des Carpates » et « le Danube de la pensée », adviendra seulement lorsque le peuple aura repris le contrôle absolu du champ-contrechamp.

Refusant la convention documentaire de la voix off, *L'autobiographie de Nicolae Ceausescu* nous confronte au silence des archives, les rendant en cela parfois difficilement situables dans un contexte précis. Confronté à l'ironie muette de ces documents (ils étaient pour la plupart effectivement insonorisés), le regard des spectatrices et des spectateurs devient actif, attentif à ce que l'archive dit involontairement. « On ne sait jamais ce qu'on filme ». Si l'on revient à l'affirmation lapidaire de Marker, qu'est-ce qui aurait pu échapper à quarante ans d'images soigneusement et obsessionnellement contrôlées par le régime tyrannique de Ceausescu ? D'abord et entre autres, ce que Charles Chaplin « intuitionnait » en une formule qui a fait date, voulant que « derrière chaque dictateur, se cache un Charlot ». Comment résister à la tentation de ne pas voir dans la visite que fait Ceausescu dans les studios de la Paramount à Hollywood, l'image d'un dictateur transformé en sa propre caricature, rêvant sourdement de devenir une star internationale ? *L'autobiographie de Nicolae Ceausescu* n'a rien d'un simple bout à bout d'images, mais propose, au contraire, un incroyable florilège d'initiatives formelles, incarnées par des gestes de montage multiples (contrepoints ironiques, emploi de la répétition comme arme critique et parodique, éventail prodigieux de types de musiques) dont le but majeur consiste à élaborer un regard, critique et parfois romanesque, là où il a manqué, englouti par le flux d'images officielles.

L'autobiographie de Nicolae Ceausescu est aussi le portrait d'une image dont la texture et l'épaisseur s'appauvrissent au fur et à mesure que le film se déploie, de sorte que les somptueuses images sur pellicule du début deviennent sales et décadentes avec l'arrivée de la vidéo et de la télévision. La pauvreté plastique progressive de l'image de Ceausescu, appuyée bien sûr par le travail de montage d'Ujica, correspond ainsi à la misère politique d'un régime dictatorial qui commençait à s'effondrer. « L'Histoire, c'est la matière même des images », affirmait Jean-Luc Godard, cela même dont elles sont composées, ce qui les traverse. Mais on pourrait tout autant dire le contraire (comme souvent d'ailleurs chez Godard) puisqu'avec Ujica, il est possible de déterminer que la matière même des images est chargée d'historicité, que leur texture, c'est l'Histoire.

CONTESTER LE POUVOIR DE GLORIFICATION

Sur la base d'un dispositif similaire, *State Funeral* (2019) de Sergei Loznitsa retrace les jours de deuil national qui ont suivi la mort de Joseph Staline en URSS, en 1953. Même postulat formel : pas de commentaire, mais une rencontre presque « sauvage » avec l'archive, sans accompagnement ni voix off. *State Funeral* poursuit la voie critique tracée par le film d'Ujica, nous confrontant à un constat d'autant plus tragique, puisque le régime de Staline, contrairement à celui de Ceausescu, aura en un sens orchestré ses

↑ L'autobiographie de Nicolae Ceausescu d'Andrei Ujica (2010)





↑ → State Funeral de Sergei Loznitsa (2019)

propres funérailles. Contrôle sur sa propre mort, culte voué à sa propre postérité : *State Funeral* récupère des archives inédites, nous rappelant qu'un pouvoir dépend aussi du contrôle qu'il exerce sur son propre oubli, sa mémoire, son avenir. Trois ans plus tard, rappelons-le, le XX^e congrès du parti communiste présidé par Khrouchtchev décrète que le culte à la personnalité de Staline est désormais « officiellement » interdit. D'où l'ironie qui semble parfois se dégager du film, tellement l'ampleur excessive du deuil est en parfaite contradiction avec le projet de déstalinisation qui suivra ; d'un régime à l'autre, c'est tout un patrimoine symbolique qui se trouve resignifié. C'est dire à quel point, avec Loznitsa, une image se confirme comme étant immanquablement réversible : ces archives, au moment où elles furent tournées, portaient jusqu'au paroxysme l'adoration du « petit père des peuples » ; aujourd'hui, elles indiquent la démesure de ce même culte de la personnalité, frappent par ce qu'elles occultent, taisent ou feignent d'ignorer. À n'en pas douter, « on ne sait jamais ce qu'on filme ».

Comme avec Ujica, la question se repose presque à l'identique : ces archives, qu'est-ce qu'elles ne nous montrent pas ? Quel est leur hors-champ ? Qu'est-ce qui se dissimule sous tant de vernis et d'appareillage funéraire ? Les crimes du stalinisme, les leçons douloureuses de l'Histoire, bien sûr, mais également les personnes piétinées et étouffées à mort au moment des funérailles nationales. Ces images, on l'apprend aujourd'hui grâce à l'impressionnant travail de récupération archivistique de Loznitsa, n'ont pas toutes été diffusées au moment de la mort de Staline. À l'instar des raisons de son décès, la fin du régime fut gardée presque secrète, montrée avec modération, peut-être pour empêcher de démystifier la figure du dictateur. L'astuce de Loznitsa, opposée mais brillamment complémentaire de celle d'Ujica, consiste à dévoiler le contrechamp silencieux du peuple pleurant devant l'image écrasante de Staline. Alternant archives colorisées et en noir et blanc, comme dans un jeu très perturbant et dynamique entre champ et contrechamp, *State Funeral* construit plastiquement une œuvre chargée de mémoire vivante, où c'est la puissance même du cinéma, son pouvoir de glorification, qui est à la fois célébrée et contestée.

Avec Ujica et Loznitsa, incomparables monteurs de l'art qu'ils pratiquent, le cinéma confirme l'importance du montage dans la fabrication d'un regard là où il n'a pas pu se déployer. Travaillant sur un corpus d'images impures, chargées d'injustice historique, il ne s'agit pas aujourd'hui uniquement de rappeler les crimes commis par le communisme stalinien ou celui de Ceausescu, mais d'interroger les rôles qu'ont joués ces archives dans la perpétuation de leur régime totalitaire. Requalifier ces images, les constituer en interrogation, devient ainsi non pas une activité exclusivement artistique, mais un exercice de responsabilité historique.