

**Le geste et le sacré
dans Sayat-Nova de
Paradjanov**

Céline Gailleurd

Céline Gailleurd

Allocatrice de recherche, première année de doctorat (Université de Provence)

Thèse : « Le geste et le sacré chez Serguei Paradjanov, Andreï Tarkovski et Pier Paolo Pasolini ». (sous la dir. de Jean-Luc Lioult, Université de Provence, Vincent Amiel, Université de Caen)

Résumé

Le terme de geste se définit comme un mouvement du corps (principalement des bras, des mains et de la tête) volontaire ou involontaire, révélant un état psychique, ou visant à exprimer, à exécuter quelque chose. Je me propose d'interroger le geste dans *Sayat-Nova, Couleur de la Grenade* (1968), réalisé par le cinéaste Sergueï Paradjanov, d'origine arménienne. Le film, qui a été censuré par les autorités soviétiques en raison de son grand hermétisme et de son esthétisme jugé décadent, ne repose pas sur une narration classique et sort d'un principe de causalité temporelle. Ainsi, l'abandon d'une narration traditionnelle va nous faire basculer vers le geste, unique mode d'expression de l'ensemble des acteurs qui, comme des mimes, travaillent sans l'usage de la voix. Centrée sur l'analyse d'une séquence que Paradjanov a intitulé, dans la version écrite du scénario, « Prière et chasse dans les montagnes de Samtavissi », cette réflexion cherche à interroger, en quatre points, la gestuelle dans son rapport au sacré, ceci principalement à partir des deux ouvrages fondamentaux que sont *De l'art du théâtre* (1911) de Gordon Craig et *Le Théâtre et son double* (1938) d'Antonin Artaud.

I/ Des êtres « agis » : Le silence contamine tous les acteurs. Pourquoi privilégier le geste sur la parole ? Ce qui est si singulier dans cette gestuelle propre à l'œuvre de Paradjanov, c'est cette manière de dépsychologiser les personnages pour en faire des marionnettes animées par « une instance Supérieure » (Artaud). Or, comment faire sortir les gestes d'un mode d'expression utilitaire pour véhiculer un état de possession ?

II/ Interaction des gestes avec la mise en scène : Véhiculant un état de plénitude et d'harmonie, le film montre que tout interfère. Dans quelle mesure le jeu des acteurs se fait-il le miroir et l'écho des éléments de la mise en scène ? Les personnages interagissent-ils avec l'univers qui les entoure ?

III/ Des « gestes-calligraphiques » : Par leur esthétique archaïque profondément dépaysante (plans fixes, effets de sautes, faux-raccords, etc.) qui rapproche le film du cinéma des origines, les images donnent l'impression qu'elles nous viennent de très loin. Et les gestes, tels des inscriptions hiéroglyphiques, deviennent comme les vestiges d'une ancienne civilisation. Dans quelle mesure peut-on parler d'un « devenir-lettre » du geste ?

IV/ La coupure du geste ou le geste et la mort : Pourquoi le mouvement a-t-il perdu sa fluidité ? Quelle vision de l'histoire passe à travers ces gestes saccadés, discontinus, en morceaux ?

Indications bibliographiques

AMIEL Vincent, *Le corps au cinéma*, Puf, 1998.

ARTAUD Antonin, *Le Théâtre et son double* (1938), Gallimard, Folio essais, 1964. (« Sur le théâtre Balinais » pp. 81-104)

CRAIG Gordon, *De l'art du théâtre* (1911), Circé, 1999. (« La surmarionnette » pp.79-106)

JOUSSE Marcel, *Anthropologie du geste*, Gallimard, 1974.

GARNIER François, *Langage de l'image au Moyen Age II. Grammaire des gestes*, Léopard d'Or, 1989.

GUERIN Michel, *Philosophie du geste*, Actes Sud, 1995.