



HAL
open science

Là où l'anthropologie à lieu

Pierre Arbus

► **To cite this version:**

| Pierre Arbus. Là où l'anthropologie à lieu. Entrelacs, 2016. halshs-02090635

HAL Id: halshs-02090635

<https://shs.hal.science/halshs-02090635>

Submitted on 5 Apr 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.

**« Là où l'anthropologie à lieu »
Pierre Arbus**

**Article publié dans : *Entrelacs HS n° 2*, dir. Anne-Marie Granié,
Toulouse : LARA /Dynamiques Rurales /LISST /ENSFEA, 2016.**

PLAN DE L'ARTICLE

Introduction

I. L'Expérience intime

- L'Épreuve des strates
- Errance, inertie, collecte
 - Corps à corps

II. Le récit imaginaire

- Des projections de la mémoire au projet filmique
- Raconter : l'intime à l'épreuve de l'imaginaire
 - La venue au monde par le texte

III. Ouvrir au simulacre

- Le simulacre ou le paradoxe du cinéma
 - Conscience ou célébration
- Le temps où l'anthropologie a lieu

Conclusion

Introduction

Il y a, en Espagne, quelque part au milieu de la terre d'Aragon, et non loin de Saragosse, une plaine aride, mi-marécageuse, mi-calcaire, entourée de collines rocheuses où s'étagent, en immenses paliers bordés de rubans d'herbe cassante et râpeuse, des cultures de céréales adaptées à l'âpreté du climat continental : humide et froid pendant les mois d'hiver, et quasi désertique en été. La Comarca del Campo de Belchite représente un territoire d'environ un million de kilomètres carrés, pour une population de 5 000 âmes. Belchite est aujourd'hui un petit bourg agricole au centre de ce territoire, où l'on cultive du blé, des amandes, des olives, et où porcs en batterie et troupeau d'ovins partagent l'espace avec des carrières de chaux, recouvrant la terre, déjà diaphane de misère organique, d'une peau blanchâtre et poussiéreuse que le vent déplace de sillon en sillon, à l'intérieur de son domaine.

À l'approche de Saragosse, capitale de l'Aragon alors aux mains des nationalistes, et enjeu essentiel des combats durant la guerre civile espagnole, puisqu'elle permettait aux armées rebelles de contrôler une région que, par ailleurs, le gouvernement républicain (avec les communistes), disputait aux anarchistes, Belchite connut de très violents affrontements, et fut bombardée et assiégée, du 24 août au 6 septembre 1937 par les Républicains, tandis que 7 000 nationalistes tentaient de résister. D'offensives en contre-offensives, la ville fut amochée par les combats, réduite à l'état de ruine, mais continua d'être habitée, au moins jusque dans les années 50, lorsque Franco tint enfin sa promesse de reconstruire à proximité de l'ancien village, un village neuf pour accueillir les quelques 2 000 rescapés de la Bataille de Belchite.

Le Caudillo voulut en effet conserver, au titre de mémorial, ce témoignage de la violence des Républicains, à l'instar de Guernica, dont le camp légitime s'était, de son côté, approprié le martyr. Propagande partisane, que le temps passé et les reconstructions de la mémoire devraient sans répit dévouer simplement à la cause humaniste, de la dignité dans la souffrance, de l'impuissance face à la légitimité prétendue de toutes les folies guerrières. Et depuis bientôt quatre générations, soit près de 80 ans, des hommes et des femmes naissent, vivent, travaillent et meurent dans le nouveau Belchite, ayant, dans l'axe du regard, ce chaos gémissant et instable, cet amas de ruines qu'animent, depuis lors quelques tournages de films, des intrusions de curieux au mépris de toute sécurité, et tout récemment, des visites touristiques, organisées et guidées, dans le cadre de reconstitutions plus ou moins documentées, et quelquefois ludiques...

Se vouloir, modestement, auteur de sept Psaumes¹ qui structurent l'œuvre cinématographique codicillaire de ce texte, c'est

¹ Psaumes : référence faite aux cent cinquante poèmes religieux, jadis attribués au roi David, qui composent l'un des livres de la Bible (le *Livre des Psaumes*) et sont

revendiquer l'expression d'une grâce à l'égard de ce que l'on se refuse à considérer comme un objet de célébration, et que l'on voudrait plutôt voir réhabilité dans son devenir perpétuel, comme temporalité et espace où la destinée des hommes a lieu, littéralement, c'est-à-dire, où le lieu ne prend forme, sens et devenir, que dans l'œuvre des hommes, amis ou ennemis, qui le peuplent et le légitiment. Ce sera la vocation de ce travail que de s'attacher d'abord au dévoilement de l'expérience intime où s'origine le désir du film, expérience de l'errance, de la sensation, du corps à corps avec le lieu, son écrin et sa mémoire, ou son inscription temporelle. Car, c'est de l'expérience sensible que se sustente le récit imaginaire, récit textuel éludant toute tentation à la contemplation stérile, puisque, par le récit, la conscience revendique le mouvement, s'en trouve innervée, devenant génitrice : de l'œuvre en chantier, de la pensée critique, de la résistance, de l'engagement, ou de l'œuvre à venir²... Aucune volonté ni prétention à la représentation d'une histoire mortifiée, le film, ici, ne se donne pas comme mimesis d'un discours moraliste ou militant, non plus que comme sentence de la grande Histoire, mais comme la patiente et laborieuse élaboration d'un simulacre³, requalifiant les durées, les espaces, les actes, l'expérience, en une entité nouvelle susceptible de réinventer le lien, d'un fragment d'humanité à un fragment d'histoire.

I. L'Expérience intime

Elle est celle du soi, de l'acte initié par le soi pour accéder à une connaissance par l'épreuve, renforcée d'un désir, d'une voracité de l'être, à l'immersion satisfaisante dans les territoires que l'âpreté passée, présente, ou future, ont rendus – d'un point de vue idéologique, physique, hédonistique – inhospitaliers ou infréquentables. Telle est, sans doute, la terre d'Aragon, balancée au cours de son histoire, d'une civilisation à une autre, enchevêtrement de ruines et de cultures, éternel palimpseste où l'homme réécrit continuellement les espérances fragiles et momentanées du devenir de son clan ou de sa communauté d'élection. Pour ainsi dire, une terre stratifiée, et à tous égards, d'une vaste diversité : historique, géologique, géographique, sociologique, anthropologique... Et c'est là toute l'intensité de l'émotion intérieure qui saisit périodiquement le voyageur, lors de l'incursion avérée en territoire d'Aragon, au basculement de la ligne de crête du Massif Pyrénéen, en direction du Sud ; lorsque s'affaisse très progressivement le relief pour laisser place aux étendues désertiques et arides que l'homme aragonais n'a

récités ou chantés dans les liturgies juives. Il est utilisé ici au sens de poème religieux chanté ou déclamé.

² cf. BENJAMIN (Walter), *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1939), traduit par Frédéric Joly, préface d'Antoine de Baecque, Paris : Payot, coll. *Petite Bibliothèque Payot*, 2013.

³ « Il y a dans le simulacre un devenir-fou, un devenir illimité, un devenir subversif, habile à esquiver l'égal, la limite, le Semblable ». DELEUZE (Gilles), *La Logique du sens*, Paris : éd. de Minuit, 1969.

jamais cessé d'exploiter. Allant même, truculente bravade, jusqu'à y établir des rizières...

Épreuve des strates

Le trajet jusqu'à Belchite se déploie en une superposition horizontale de plans, comme autant de microcosmes assemblés selon le principe – sans cause – de transitions brutales, rappelant la discontinuité d'un métrage cinématographique qui ne serait pas artificiellement calandré pour éliminer le pli, le sillon rugueux, la coupe nette, l'étonnement ou le scandale du coup de ciseaux (ou du clic de souris) – bonheur réellement plus scandaleux que n'importe quel mouvement d'appareil ! Le plan par plan de la découverte, entendre évidemment une approche parfaitement intime et personnelle, comme annoncée en tête de section, trajet de la révélation périodiquement revécue dans ses différences, selon la saison, le climat, l'humeur, le contexte... Comme parcours d'initiation vers un cœur, un magma... Expérience nucléaire, oserait-on, puisqu'elle se vit d'abord comme un processus d'intrusion verticale, dans une matière stratifiée en direction d'un noyau – en d'autres temps, plus guerriers, on l'eut appelé front, ou champ, cible, objectif – ce village remarquable, inscrit dans la temporalité d'une mémoire historique, glorieuse ou infamante, ou ce paradoxe géomorphologique, cette plaine à laquelle il a donné son nom : « El Campo de Belchite ». Noyau humain, résidentiel, car l'on ne s'attarde guère dans les espaces désertiques autour des villages, en dehors des heures diurnes consacrées au travail et à l'exploitation. Habitée par intermittence, la plaine n'est que ponctuée par la vie et le mouvement, désertée la nuit, battue par les vents, continus et quelquefois violents, frappée de soleil ou d'averses brutales, l'eau ayant ici statut paradoxal : à la fois concentrée dans des zones humides inexploitable, et emmenée par réseaux depuis la plaine limoneuse de l'Èbre voisin à fin d'irrigation, elle constitue avec le vent et le soleil, des indices topiques de l'organisation économique, sociologique et, de fait, culturelle, du territoire aragonais et de ses habitants.

L'expérience est bien différente de celle vécue, quelques kilomètres auparavant, lors de la traversée de la vallée de l'Èbre, dont la vocation manifeste est à l'occupation dense et constante. Il faut alors gravir la pente brève et abrupte qui mène jusqu'au plateau, avant d'apercevoir, plan après plan, voile après voile, à l'instar de la vision d'un artifice modulaire, d'une architecture d'apocalypse, le village ancien, dans sa dimension verticale, tour, églises et clochers, blessés, écorchés... Se vit alors sur le mode de l'éveil, la sensation émue et privilégiée de l'*être au paysage*, de son écoute, de son pressentiment comme présence vivante, substantielle, et en devenir... Là se termine le tout premier apprentissage de ce dévoilement dont, à ce moment même, on n'imagine encore la force de commotion qu'il recèle...

Errance, inertie, collecte

Combien de jours ou d'heures d'égarement pour constituer la pertinence des choix de la représentation, de la collecte, pour déterminer le cadre, la focalisation, l'exclusion, la mise en ordre... ? Errer parmi les ruines, au beau milieu d'un chaos d'industrie et de savoir-faire, ou tout renseigne sur une modeste prospérité, interrompue, non pas par la guerre, lorsqu'il s'agit des nombreuses salines asséchées qui jalonnent les pâtures, mais par la découverte d'un substitut plus rentable... Restes d'entrepôts, de bâtiments de manufactures, de corrals en décrépitudes, quelquefois peuplés de bêtes, ou le grincement discret d'une barrière d'acier, affaissée, semble dire, non pas l'abandon, mais du moins la somnolence d'une terre autonome, qui ne réclame pas une abondance de soin...

De loin en loin, de carrières poudroyantes en briqueterie oubliée, où les fours débordent encore de palettes de blocs de terre crue, séchée, mais non encore transformée par le feu, le paysage bruit, non pas du labeur effréné et continu des machines et de l'activité des hommes, mais d'une rumeur, qui augmente ou diminue selon le mouvement de l'errance, et semble dire la sérénité fascinante de cette production à la mécanique si discrète, presque jusqu'au tragique... Il n'y a rien à voir ! Ou plutôt, il n'y a qu'à s'installer dans la contemplation durable d'un événement répétitif, pour faire l'expérience, sensible et intime, de ses différences : le souffle du vent dans les fils électriques, la poussière et le va-et-vient tranquille des camions sur le chemin d'exploitation de la carrière, la machine agricole esseulée au milieu d'une parcelle immense, cernée de falaises et de plateaux rocheux, similaires, en réduction, à ceux de l'Ouest américain.

C'est ici que la collecte commence, ce sont les alentours de Belchite, et Belchite demeure ce centre focal, visible de partout, ou presque, forme incertaine, vacillante, lumineuse aux heures où la couleur rouge orangé de ses murs reçoit de biais la lumière, ou se détache sur un horizon chaotique assigné à l'orage. La redoutable inertie de la ruine en fait une citadelle qui règne, par sa présence inéluctable, sur le quotidien et le travail des habitants du Belchite nouveau. Les espaces de vie cohabitent avec ce mausolée de la violence, de la souffrance et de la mort. Pourtant, l'entrée du village ancien n'est pas tant dépourvue d'élégance : une arche de brique, un grand portail en bois, semblent autoriser l'accès à un territoire protégé et privilégié, jadis cerné de murailles – puisque plusieurs portes en permettaient l'accès – aujourd'hui remplacées, depuis peu, par une clôture de grillage. Mais sitôt cette frontière passée, c'est tout le paradoxe d'un lieu qui mêle, dans une confusion pathétique, le cadre et la rumeur des activités humaines qui le légitiment dans toutes ses dimensions – c'est la verticalité de la ruine qui l'emporte d'abord, l'horizontalité ne s'éprouvant dans son extension que comme un gigantesque chaos – et le silence, l'inertie encore, les sonorités infimes du *continuum* de la dégradation, craquements, sons rares de minuscules éboulis, cris d'enfants qui jouent, aboiements des chiens

dans la partie toujours habitée et moins délabrée de l'ancien village... Ce silence déborde d'un trop-plein de sens et de mémoire, et la ruine n'est telle que par l'actualisation institutionnelle de son statut, car la ruine n'est pas la mort !

Corps à corps

Il faut faire des images. Tous ceux qui viennent à Belchite font des images. Mais ce qu'il faut rechercher dans l'image, c'est la trace, l'empreinte de mémoire et de vie, au milieu de cette sensation d'une inertie envahissante. L'opulence des formes, des dimensions, des profondeurs, de l'incohérence des lignes sur le plan de la physique élémentaire, de l'absence de cohésion architecturale, perturbe l'œil du cadreur, mais l'enthousiasme pourtant : toute la belle ordonnance des maçons, le cordeau et l'équerre, subit l'agression spectaculaire, dépravée, à la beauté morbide, du penché, de la cassure, du tordu, du disloqué, du désarticulé... Ce sont ces amorces de mouvement – de chute, d'effondrement – interrompues dans des postures d'équilibre qui défient la satisfaction du regard, toute élaboration d'un cadre apaisé, pertinent et utile. C'est de l'épaisseur organique que l'on recherche dans l'image, pour faire surgir le souffle, le geste ancien – du bâtisseur, de l'artisan, du combattant – la résistance, dans la puissance et la fragilité paradoxales de l'ancrage des ruines, de l'extension du chaos. Car il y aurait un risque à transposer dans l'image, non plus une confrontation précisément vécue dans sa composante organique, mais une construction discursive, symbolique, procédant de la célébration ou de l'hommage, tandis que la pierre elle-même porte tous les stigmates d'une déchirure qui suppure encore, que les toits éventrés des maisons, le squelette desquammé des dômes, des voutes des églises, semblent hurler l'angoisse et la menace de leur effondrement. Le cadre n'est plus alors seulement que l'expérience du regard, mais le corps à corps rugueux avec ces morceaux de chair minérale, ces lambeaux de structures en porte à faux, et toute la mémoire qui étaye depuis tant d'années ces témoignages des contradictions les plus manifestes.

Cadrer, collecter, filmer, revient à partager, à sa mesure, l'expérience des hommes qui ont habité le village, avant, pendant, et après les combats – puisque, on l'a vu, Franco n'a tenu que très tardivement sa promesse de reconstruction d'un nouveau village. C'est un peu comme si l'on prenait en soi une part, bien infime, inéluctablement, du devenir tragique du lieu. Faisant l'épreuve du contact de la pierre sur la peau, de l'intrusion dans les anciens espaces domestiques, où de la suie colle encore au manteau des cheminées, du corps allongé, le regard porté vers un ciel en mouvement, de l'ascension vertigineuse de l'escalier sombre et étroit, très souvent mutilé, par lequel on accède au sommet de la tour... Se mettre en danger, surplomber le chaos, et tout en contemplant l'horizon, au croisement des sensations et de la mémoire personnelle – par exemple, les films de Victor Erice – chercher en soi les traces d'une angoisse de l'encercllement et de la menace...

Depuis trois ans, bien après cette expérience, le village a été sécurisé et fermé. Le corps du visiteur se dilue aujourd'hui dans l'expérience collective d'une découverte touristique et patrimoniale. Les bruissements de la mémoire sont les victimes de la mort du silence, la mort du *continuum* sonore, et l'impossible confrontation avec l'immuable. En somme, on a procédé par rationalisation de l'expérience. Comme pour segmenter le *continuum*, c'est-à-dire, en isoler un fragment-événement, l'extraire, le délimiter, le modéliser, en faire un paradigme, une représentation... Une attraction ! Ainsi, il n'est plus une réalité qui se prolonge, mais un objet représenté. Comment ne pas tomber avec le film dans le piège redoutable de la représentation ? En d'autres termes, comment intégrer l'expérience filmique dans le *continuum* de Belchite, ce temps ininterrompu du lien entre les corps, la mémoire et l'espace, et ne pas sacrifier l'évocation intérieure et intime sur l'autel de la célébration patrimoniale ?

II. Le récit imaginaire

Ce n'est pas l'expérience que l'on raconte *a posteriori*, mais une sorte d'organisation narrative d'images intérieures, de formes élaborées dans la distance entre le moment de la présence au lieu, et celui, ultérieur, de sa souvenance. Et c'est là, précisément dans cet intervalle, que se manifeste vaguement l'éventualité d'une inscription, c'est-à-dire, la production d'une trace par le moyen et sur le support le mieux adapté à cette opulence chaotique de sensations, d'émotions, d'indignations ou d'exaltations : le papier, le verbe, le fragment audiovisuel, la voix peut-être...

Des projections de la mémoire au projet filmique

Hors le lieu, lorsqu'une autre réalité actualise un nouveau type de rapport au monde, la mémoire est à nouveau riche d'un vécu singulier, détachable du foisonnement de l'expérience globale, parce qu'il est associé à des facteurs qui le déterminent : un lieu géographique, balafré par l'histoire, un temps de stupeur et d'errance, mais aussi, des visages d'anciens occupants de tous âges, enterrés au cimetière, généralement décédés entre août et décembre 1937... À cet instant d'un retour proche, les images collectées n'ont pas de sens encore... Ou plutôt, aucun désir n'est susceptible de les accueillir : comme il y a une mémoire de l'épreuve du réel, il y a toujours une mémoire des images rapportées, et dans la confrontation des deux, la deuxième semble vaine, sans mesure, sans grandeur, juste de l'artifice, du cadre posé sur de la matière exotique, sur de l'ailleurs notoire, à peine représenté. Le ressouvenir, la projection intérieure, une certaine violence faite au corps même, en rappelant intérieurement, comme chez l'acteur de Strasberg, l'intensité de certains sentiments éprouvés, sont nécessaires à l'élaboration d'un entrelacs de résonances susceptible d'orienter le sens. C'est en soi, dans la répétition de l'expérience, et non dans les images collectées, qu'il faut rechercher ce pressentiment du *quelque chose* à faire surgir, à dévoiler, à mettre en lumière, littéralement. Cet *invisible, mais pourtant là* ; entité

complexe, procédant d'une personnification associant le lieu, le contexte de la rencontre, les constructions imaginaires qu'il a suscitées et qui se prolongent, et surtout, cette impression étrange, littéralement, de se regarder habiter le lieu, et d'être désormais habité par lui.

Il semblerait que la possibilité du projet filmique soit ainsi toute entière contenue dans cette étrangeté : le lieu, c'est-à-dire ce qui le situe, le caractérise, l'identifie, le détermine, acquiert la puissance imaginaire d'un *continuum*, tandis que le corps pensant se rêve, ou se regarde, déambuler, errer parmi les ruines, dans les passages quadrillant le nouveau village, les champs d'éoliennes, les plaines arides et solitaires des environs, ou le long des routes droites aux horizons sans bornes... Sera-t-il suffisant pour établir l'analogie entre le *continuum* tel qu'il persiste en soi, entre une foi, une croyance fragile en un sens à peine perceptible, et la matière collectée, ordonnée, montée, en relation avec l'expérience ? C'est, en somme, un travail de *condensation*, que l'on pourrait décrire ainsi : l'association d'éléments séparés, générés par la mémoire affective et sensible, suite à l'expérience de la réalité du territoire – espaces, lieux, temporalités, histoire... – et décantés par l'activité de l'imaginaire personnel jusqu'au point de ressemblance avec le rêve. Pour autant, la similitude du processus – la *condensation* – n'augure en rien d'un caractère restrictif du projet : on sait bien que le rêve raconté n'a d'intérêt que pour le seul rêveur ; or, il s'agit bien de manifester ici la vocation à l'universalité et à l'exemplaire, ainsi que la dimension possiblement collective, de l'expérience que l'on s'apprête à partager.

Raconter : l'intime à l'épreuve de l'imaginaire

Le film commence donc par une écriture. Non pas une écriture préalable, écriture programmatique, censée décrire chronologiquement, selon des intentions toujours un peu rhétoriques, selon un dispositif un peu mécanique et conventionnel, le projet audiovisuel. On parle ici d'une écriture littérale – pour instaurer un lieu médian entre le littéraire et le protocolaire – un travail de la lettre, du verbe, de la phrase, qui, conformément à l'une des définitions du *littéral*, l'oppose au *dialectal* – utilitaire, prosaïque, discursif... Il faut ancrer le lieu, la ruine, l'immuable, dans un récit, l'inscrire dans une destinée... Dans ses définitions historiques (XVII^e siècle⁴), le récit comporte, outre l'événement raconté, la constance d'un seul personnage, d'une voix seule, d'un instrument seul : du récit écrit au récitatif, l'écriture se fait indissociable de la voix qui la porte, et échappe, de fait, aux conventions de la représentation pour se fixer dans les licences substantielles du *continuum* : sens, cheminement et pulsation. Car c'est au texte, lorsqu'il est dit, qu'il appartient de faire

⁴ Occurrences : 1660 « dans l'art dramatique, exposé détaillé fait par un personnage, d'un événement important » (Corneille, *Discours du poème dramatique*, éd. Ch. Marty-Laveaux, t. 1, p. 46) ; **mus.** 1705 « ce qui est joué par un instrument seul » (Brossard) ; 1768 « partie qui, dans une symphonie, exécute le sujet principal » (Rousseau). Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, <http://www.cnrtl.fr/etymologie/r%C3%A9cit>, consulté le 29 décembre 2015.

surgir la trace, l’empreinte, l’image de cette expérience, instants vécus, remémorés, de *l’ayant été*, de *l’invisible, mais pourtant là* ! Tout ce qu’il y eut d’absence au territoire, absence *tangible*, pour ainsi dire, c’est au récit et à la voix qui l’incarne, d’y suppléer, pour redonner du corps, du verbe, de la matière, mais aussi de la texture idéologique aux incomplétudes de l’expérience. Ce que l’on ramène, c’est un vécu intime, une exaltation commotionnée et révoltée ; à l’épreuve de l’imaginaire, elle s’inscrit – *littéralement* – dans un déterminisme, au sens où l’écriture lui invente un destin, la définit en lui conférant l’épaisseur de la preuve, du témoignage, du symptôme. Car il semble que le récit de l’expérience, qu’elle soit simultanée ou postérieure à l’événement – les *Mémoires d’outre-tombe* de Chateaubriand sont remplies de ces récits imaginaires d’expériences des grands lieux de l’histoire, devenus à leur tour fragments d’histoire, ayant, en fin de compte, historicisé un point de vue *a posteriori* – tend à l’enrichir d’une dimension anthropologique qui déborde largement les évocations d’un réel artificiellement, stratégiquement, politiquement, dissocié des expériences multiples et du compte-rendu qu’en donnent, au hasard des temps et des espaces, un bien grand nombre d’individualités. Raconter l’histoire à travers l’expérience, c’est faire le récit de l’intime, du vécu, sans doute, mais aussi celui des résistances et des soumissions à l’intensité évocatoire du lieu. Et c’est dans l’écriture même qu’une première anthropologie du lieu parvient à se dire, dès lors que l’homme/les hommes qui ont fait l’histoire du lieu en sont, pour l’éternité, absents hors de la mémoire et des imaginaires qui les y rappellent incessamment.

La venue au monde par le texte

S’il y a *venue au monde*, ce n’est pas parce qu’il n’y avait antérieurement rien au monde de la mémoire de Belchite. Beaucoup de textes ont raconté, ont expliqué l’histoire de la Bataille de Belchite. Un film⁵ interroge la mémoire des habitants du village neuf, faisant surgir de l’émotion à ces récits troublés, douloureux, à cette évocation du quotidien domestique qui a perduré bien après la guerre (jusque dans les années 50), dans un village à moitié détruit, et où les souvenirs de la mort des proches, des voisins, hantaient encore les passages, les monuments et les maisons effondrées. Sans doute d’autres expériences ont elles été inscrites : carnets et journaux intimes, séries de photographies, récits masqués, paraboles, évocations indirectes et générales des souffrances de la guerre civile⁶. Rappelons-le : le projet aspire modestement à la venue au monde d’une réalité née dans les croisements des temporalités et des espaces associés à ce nom – le nom est une extension magistrale de la chose qu’il désigne, puisqu’il l’emmène au-delà du lieu, au-delà de l’instant, jusqu’à l’espace du mythe – Belchite ! Car ici, la venue au monde est une

⁵ WEYMULLER (Marc), *La promesse de Franco*, Film, Les Films de Lavalée, 2013, 123 min.

⁶ DEL TORO (Guillermo), *Le Labyrinthe de Pan*, Film, 2006, 118 min, qui commence par une image-emblème, un point de vue sur les ruines de Belchite.

espérance inexorable pour ces espaces sans vie, ou d'une vie assujettie, qui ne se sait plus la vie : le village ancien est encerclé, clôturé, fermé, le nouveau village prend lien avec le reste du monde, traversé par une voie de liaison régionale... Ces deux entités se côtoient depuis près de quatre-vingts ans, et la sérénité ou l'indifférence de ce voisinage monstrueux n'est évidemment qu'apparente. La patrimonialisation du vieux Belchite ne saurait résoudre cette difficulté de la réconciliation – des hommes avec leur histoire, de l'ancien et du nouveau. Le texte, puis le texte dans le film voudraient tenter cet amalgame – sens chimique : *alliance*, *rapprochement*, *réunion*, plutôt que *fusion* – pour révéler, dans toute son extension, le lieu, le territoire, sa temporalité, comme un fragment de vie autonome. Non pas *cadre* de vie et de mort – c'est le risque du projet filmique – non pas théâtre de vie et de souffrance, représentation mémorielle – c'est le risque de la patrimonialisation et de la célébration telles que le conçoit aujourd'hui l'Office du Tourisme. Belchite n'est pas le décor d'une représentation, l'ambition du récit littéral étant précisément d'incarner une destinée du lieu, en explorant les dimensions plurivoques du territoire, telles qu'elles apparaissent *actuellement*, et telles qu'elles se manifestent, en tant que puissance d'évocation à l'expérience sensible : la verticalité, le chaos, l'errance et l'invisible, la rumeur, la dimension souterraine et la réalité des strates, la présence des corps, jusqu'à révéler la ressource dissimulée – par l'inertie, la nécessité, l'impératif de survie, et la volonté de l'oubli – d'une forme de transcendance organique, jusque dans la minéralité du lieu, à travers le texte, lui-même incarné par la voix. À l'égal de ce que l'archéologue-anthropologue *invente* du territoire pluridimensionnel et stratifié qu'il explore : *mettre à jour*, *ré-organiser*, *exhumer* sont les tâches qui incombent non seulement à sa connaissance, mais aussi à son intuition, à son imaginaire et à sa mémoire affective et sensible, si tant est que l'on puisse impunément dissocier ces notions.

III. Ouvrer au simulacre

On retiendra du terme de *simulacre*, la signification la plus proche de l'étymologie du latin classique, *simulacrum*, « représentation figurée de quelque chose » d'où « image, portrait, statue », par suite, « fantôme, ombre » et « apparence », dér. de *simulare*, v. *simuler*. On connaît la dichotomie platonicienne entre l'*eikon* et l'*eidolon*, c'est-à-dire entre l'image, l'icône, la « bonne copie », et le simulacre, la « mauvaise copie », et la dénonciation de cette dernière par le philosophe, qui n'admet, dans son esthétique, que la copie assez fidèle pour refléter l'original, et assez honnête pour indiquer qu'elle n'est qu'une copie. On peut également lui associer la dichotomie entre *pictoria*, image extérieure, et son contraire, l'*imago*,

l'image intérieure, la création imaginaire. « Suivant la relecture nietzschéenne à laquelle convient Deleuze et Klossowski, le simulacre se définit moins comme un faux que comme une puissance du faux, ruinant la délimitation de la vérité et du mensonge. [...] Le piège du simulacre tient alors en ceci qu'à la fois il postule et rend impossible la distinction entre modèle et copie⁷ ».

Le Simulacre, ou le paradoxe du cinéma

Arrêtons-nous quelques secondes à la « voix sans lieu » de Michel Foucault, à propos de la reproduction du tableau de Magritte : *ceci n'est pas une pipe*, que le peintre lui fait parvenir en 1966 : « Rien de tout cela n'est une pipe ; mais un texte qui simule un texte ; un dessin d'une pipe qui simule un dessin d'une pipe ; une pipe (dessinée comme n'étant pas un dessin) qui est le simulacre d'une pipe (dessinée à la manière d'une pipe qui ne serait pas elle-même un dessin). Sept discours dans un seul énoncé. Mais il n'en fallait pas moins pour abattre la forteresse ou la similitude était prisonnière de l'assertion de ressemblance⁸ ». Et entendons Roland Barthes lorsqu'il écrit : « Dès qu'une forme est vue, il faut qu'elle ressemble à quelque chose. L'humanité semble condamnée à l'analogie, c'est-à-dire, en fin de compte, à la nature⁹ », même si l'on préfère l'abandonner lorsqu'il agrège imaginaire et « similitude du signifiant et du signifié », désignant entre autres choses, le principe de l'analogie au cinéma. C'est peut-être là d'ailleurs son paradoxe : le signifiant n'étant pas le signifié, en est-il pour autant sa seule représentation ? Lieu commun de l'illusion de ressemblance, le signifiant reste du côté du « quelque chose », de l'apparence, de la forme, du mouvement... Il est invention pure et simple du cinéma, l'originalité sans l'original, devenant origine, ce pourrait être cela, le simulacre : une dissemblance apparemment ressemblante, qui viendrait abolir les lois de l'analogie en établissant de nouveaux liens, en réordonnant fragments, formes, mouvements, nuances, couleurs, timbres, tonalités... Essayant de redéfinir la conscience de l'absence et de l'invisible, autrement dit, le sensible, le « il y a » et le « pourtant là ». Perception, non plus seulement visuelle, mais peut-être, à l'instar de ce que Benjamin pressent avec le cinéma, tactile, c'est-à-dire, innervée, productrice d'autres liens au réel, et d'autres réalités faisant passer l'apparence, l'ombre, le fantôme, du côté de la conscience et de l'appropriation, par la faculté des spectateurs à imaginer, à devenir à leur tour créateur de monde – ce qui le relie à la pensée de Brecht, et à la fonction politique de l'écrivain qui, loin de délivrer un message, permet plutôt à ses lecteurs de devenir *écrivains* à leur tour : « le lecteur est, à tout moment, prêt à devenir écrivain¹⁰ ». Deleuze, à propos de Klossowski,

⁷ ROPARS-WUILLEMIER (Marie-Claire), *Écraniques : le film du texte*, Lille : Presses Universitaires de Lille, 1990.

⁸ FOUCAULT (Michel), *Ceci n'est pas une pipe*, Paris : Fata Morgana, 1973.

⁹ BARTHES (Roland), *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris : Seuil, 1975.

¹⁰ BENJAMIN (Walter), *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* -- traduit de l'allemand par Lionel Duvoy, Paris : éd. Allia, 2012.

renverse l'approche platonicienne du simulacre : « [il] n'est pas une copie dégradée, il recèle une puissance positive qui nie et l'original et la copie, et le modèle et la reproduction. C'est le triomphe du faux prétendant¹¹ ». Pas plus que le fleuve, dont le nom reste, mais qui ne cesse de couler, la ruine, le lieu, le territoire ne sont immuables, sous le nom transmis à l'identique – illusion de l'identique – comme « ce dont on parle », ce dont on fabrique le simulacre, pour rechercher ailleurs, en soi, en d'autres soi, la résonnance, autrement dit, une forme de vérité anthropologique.

Conscience ou célébration

Deleuze, encore¹² :

« Le cinéma du vécu de Pierre Perrault. Quand il critique toute fiction, c'est au sens où elle forme un modèle de vérité préétablie, qui exprime nécessairement les idées dominantes ou le point de vue du colonisateur, même quand elle est forgée par l'auteur du film. La fiction est inséparable d'une vénération qui la présente pour vraie, dans la religion dans la société, dans le cinéma, dans les systèmes d'images. Jamais le mot de Nietzsche, "supprimez vos vénération" n'a été aussi bien entendu que par Perrault. Quand Perrault s'adresse à ses personnages réels du Québec, ce n'est pas seulement pour éliminer la fiction, mais pour libérer du modèle de vérité qui la pénètre et retrouver au contraire la pure et simple fonction de fabulation qui s'oppose à ce modèle. *Ce qui s'oppose à la fiction, ce n'est pas le réel, ce n'est pas la vérité qui est toujours celle des maîtres ou des colonisateurs, c'est la fonction fabulatrice des pauvres, en tant qu'elle donne au faux la puissance qui en fait une mémoire, une légende, un monstre.* »

Si l'on souligne nous-mêmes la dernière phrase, c'est que l'on s'intéresse tout particulièrement avec le projet audiovisuel à cette fonction fabulatrice, des pauvres sans doute, si l'on s'en tient au contexte – le cinéma de Perrault, mais aussi celui de Rouch, de Costa, et de tant d'autres –, mais plus généralement à ceux qui ne sont pas voués, autorisés, désignés, pour porter une parole, un discours, quelque chose d'officiel ou d'officialisant, mais qui ont vocation naturelle – la liberté fondamentale et inaliénable de l'imaginaire – à fabuler, à travers l'invention du simulacre ou à travers l'expérience de spectateur qui les engage, pour qu'à tout moment, « ils [soient] prêts à devenir écrivains » à leur tour.

Le *simulacre* favorise, au détriment du modèle vénéré – selon les mots de Deleuze, et suivant l'expérience officielle déjà évoquée, qui a transformé Belchite en une attraction patrimoniale dédiée au culte et à la célébration – les constructions accordées d'une mémoire, d'une expérience, du vestige, de la modernité... Une invention par condensation, qui n'a d'existence que par et pour la singularité, l'individualité d'une conscience. Il y a, dans la permanence du

¹¹ DELEUZE (Gilles), *Logique du sens*, Paris : éd. de Minuit, coll. « Critique », 1969.

¹² DELEUZE (Gilles), *L'Image-temps*, Paris, éd. de Minuit, 1985.

mémorial (et, de fait, dans l'intention de célébration manifestée par Franco, en souhaitant maintenir en l'état le village ancien) un fait de répétition à l'intérieur duquel le cinéma par l'invention du simulacre, est en mesure de révéler les différences : le temps long de l'effondrement, le contexte de l'expérience, le temps qu'il fait, le temps qui passe, la modernité qui gagne, la destinée des hommes. Incorporant le lieu à l'expérience individuelle d'un *continuum* humaniste, tenant compte du lieu dans toutes ses dimensions, en tant qu'il est, continument, vu, parcouru, habité, souvenu, façonné, construit et déconstruit par les hommes, et régulièrement imaginé comme simulacre, expérience prégnante et envahissante dans les replis secrets, dans l'intimité exclusive de la conscience imaginaire.

Le temps ou l'Anthropologie a lieu

Le film accède-t-il en fin de compte à son ambition de réentendre et donner à entendre les voix du monde ? Le texte dit lui sert d'*ostinato*, ancre dans le *continuum* d'une anthropologie, c'est-à-dire, de la présence ininterrompue des hommes, de leur culture, de leur mode de vie, de leur pérennité, de leur destin, l'expérience momentanée de l'*être au lieu*, de l'*être au territoire*. Le projet est en partie sous-tendu, dans son élaboration, par la nécessité d'abolir les temporalités comme argument de l'oubli, de la substitution du discours institutionnel aux stigmates de la blessure entretenue au quotidien par la proximité de la ruine, toutes générations confondues. Comme s'il s'agissait d'abolir ensemble le temps du deuil et la responsabilité. Et c'est précisément par le film, et plus généralement par le cinéma, que se trouve périodiquement réinventé, réencensé le temps du deuil : il ouvre les plaies, pansées, médiocrement, plutôt que cicatrisées, toutes les plaies simultanément, repeuple la ruine, le territoire, le paysage, comme s'il s'agissait de placer en résilience tous ces fragments de la vie des hommes figés dans une sorte d'antiquité ou d'archaïsme exemplaires, symptomatiques d'un temps exclu, qui ne reviendra plus, que l'on voudrait croire d'un autre monde, d'un ailleurs, d'une réalité *extra-ordinaire*, bien au-delà de la foi officielle des civilisations occidentales dans le bien-fondé, la stabilité et l'universalité de leur morale contemporaine. Tous, inventeurs de simulacres, ils ont en commun avec le cinéaste, d'être au réel, momentanément vivants, et toujours à la croisée des mondes et des temporalités, au carrefour des espaces, horizontaux, verticaux, souterrains, de l'ancien et du nouveau, de la rumeur sonore, de l'image d'archive, des emblèmes culturels... L'homme et son expérience singulière, son identité, sa souffrance, sa réalité anthropologique, conditionnent le travail d'élaboration du projet, pour rompre avec l'immutabilité tragique de la ruine, et dénier toute présence de lui-même comme emblème ou statuaire. De même, semble-t-il ainsi plus vivant au simulacre que dans toute forme de représentation. Là où l'anthropologie a lieu est le lieu du partage, de la responsabilité, de la réconciliation... Non pas d'un camp avec un autre, ou comme affadissement de la dispute – *disputazione*, examiner,

discuter –, mais de soi avec soi-même, soi-même étant à l'autre un autre soi-même...

Conclusion

C'est là la mission ambitieuse que l'on voudrait assigner à la pratique artistique, à la construction/création de l'ouvrage, statutairement défini par les outils de sa mise en œuvre (audiovisuel, texte, tableau, œuvre musicale), à l'écart d'une fonction ornementale ou communicationnelle, que ce parcours de réintégration de l'humain, comme composante autonome et consciente d'elle-même, et non comme matière en dilution à l'intérieur du collectif, où s'instaure la légitimité du pouvoir fondée sur le « code du machiavélisme, c'est-à-dire le pouvoir fondé sur l'avilissement des hommes¹³ ». La création artistique (comme désir) et l'esthétique (comme posture) pour compenser, voire neutraliser momentanément l'autoritarisme et les revendications manichéennes et illusoire du commandement des hommes, ont pour visée la préservation de la dignité des civilisations contre le détournement opportuniste des lois fondamentales – à commencer par celles du droit humain – au bénéfice des simplifications idéologiques ou de l'imposture politique. La création, envisagée ici comme condensation, se voudrait ennemie des communautarismes d'agression ou de repli, de toute forme d'héroïsme ayant la mort pour mérite ou récompense, et la célébration pour légitimité, de toute liberté nécessitant de « laisser aux mains de la force la solution des conflits que la raison peut résoudre ; car le courage est l'exaltation de l'homme, et ceci en est l'abdication¹⁴. » À ce titre, le film, même s'il n'est qu'inventeur d'utopie, ne se revendique en rien comme la manifestation d'une attitude philosophique ou idéologique : si la philosophie invente des concepts (cf. Deleuze), si l'idéologie prescrit de la doctrine, l'art, et plus particulièrement l'art du film, réhabilite le sens et la gravité de l'être au monde, dans tous ses lieux et toutes ses temporalités.

¹³ STAËL (Germaine de), « Considérations sur la Révolution française », in *Œuvres Complètes*, t. 2, 1836, Paris : Firmin Didot Frères et C^{ie}, 1836, p. 386.

¹⁴ JAURÈS (Jean), *Discours à la jeunesse* : « La Paix nous fuira-t-elle toujours ? », discours prononcé au Lycée d'Albi, en 1903. In JAURÈS (Jean), « Textes choisis », *Encyclopédie du socialisme*, Lille : Bruno Leprince Éditions.

