



**ARTAVAZD**

# **PELECHIAN**

CINÉASTE ET POÈTE DU RÉEL

**NOUS . LES SAISONS . NOTRE SIÈCLE**



Galeshka Moravioff présente

# ARTAVAZD PELECHIAN

## CINÉASTE ET POÈTE DU RÉEL

3 FILMS INÉDITS  
DE ARTAVAZD PELECHIAN

**NOUS (MENK) - 1969**  
**LES SAISONS (TARVA YEGHANAKNERE) - 1972**  
**NOTRE SIÈCLE (NACH VEK) - 1982**

Durée : 1h44 - Arménie - 35mm - N&B / Monochrome

**SORTIE LE 25 JUILLET 2007**

Photos disponibles sur [www.films-sans-frontieres.fr/pelechian](http://www.films-sans-frontieres.fr/pelechian)

Distribution  
FILMS SANS FRONTIÈRES   
70, Boulevard de Sébastopol  
75003 Paris  
Tél. 01 42 77 01 24 / Fax 01 42 77 42 66  
[fsf.distrib@tree.fr](mailto:fsf.distrib@tree.fr)

Presse  
François VILA  
64, rue de Seine  
4140 Alfortville  
Tél. 01 43 96 04 04  
[francoisvila@aol.com](mailto:francoisvila@aol.com)

# FICHES TECHNIQUES



**NOUS (MENK) 1969**

**Réalisation** : Artavazd Pelechian

**Image** : Laert Porossian, Elisbar Karavaev, Karen Messian

**Son** : F. Amirkhanian

**Musique** : F. Amirkhanian, Bellini (La Norma)

**Montage** : L. Volkova

**Production** : Studio Erevan

**N/B - Durée** : 25 min

**GRAND PRIX AU FESTIVAL D'OBERHAUSEN, 1970**

Un montage alternant images préexistantes et fabriquées, qui composent une lyrique inquiète, d'un humanisme vibrant, où les regards succèdent aux visages, où le peuple arménien semble résister à toutes les blessures, à toutes les épreuves dont le quotidien rappelle symboliquement la teneur : dramatique avec un enterrement, comique et tragique à la fois, lorsque le conducteur d'un triporteur disparaît dans les gaz d'échappement du véhicule qui le précède, bouleversante lors de la séquence des retrouvailles, où hommes et femmes s'embrassent, s'enlacent, jusqu'au vertige. Sous le regard d'un visage d'enfant, visage primitif, visage douloureux dont la répétition souligne une volonté farouche de partage, de reconnaissance, et de paix universelle.

« Comment oublier ce peuple arménien en larmes dans les images d'archives des rapatriements successifs (de 1946 à 1950) : retour au pays, étreintes, retrouvailles, corps déportés par l'émotion et le montage qui, au sein de ces images, vrille comme un tourbillon, un vertige, une défaillance ? »

**Serge Daney, Libération, 11 août 1983**

« C'est lors de mon travail sur le film *NOUS* que j'ai acquis la certitude que mon intérêt était attiré ailleurs, que l'essence même et l'accent principal du montage résidait pour moi moins dans l'assemblage des scènes que dans la possibilité de les disjoindre, non dans leur juxtaposition mais dans leur séparation. Il m'apparut clairement que ce qui m'intéressait avant tout ce n'était pas de réunir deux éléments de montage, mais bien plutôt de les séparer en insérant entre eux un troisième, cinquième, voire dixième élément. En présence de deux plans importants, porteurs de sens, je m'efforce non pas de les rapprocher, ni de les confronter, mais plutôt de créer une distance entre eux. Ce n'est pas par la juxtaposition de deux plans mais bien par leur interaction par l'intermédiaire de nombreux maillons que je parviens à exprimer l'idée de façon optimale. L'expression du sens acquiert alors une portée bien plus forte et plus profonde que par collage direct. L'expressivité devient alors plus intense et la capacité informative du film prend des proportions colossales. C'est ce type de montage que je nomme montage à contrepoint. »

**Artavazd Pelechian**





### LES SAISONS (TARVA YEGHANAKNERE), 1972

**Réalisation :** Artavazd Pelechian  
**Image :** M. Vartanov, ww B. Hovsepien, G. Tchavouchian  
**Montage :** Aida Galstian  
**Musique :** Vivaldi, V. Kharlamenko  
**Production :** Studio Erevan  
**N/B - Durée :** 29 min

Glissades à flanc de montagne sur des traîneaux de paille, brebis égarées dans un torrent bouillonnant, Pelechian et sa caméra se laissent emporter par une ronde de la vie menée par les bergers arméniens. Moissons, transhumances, les saisons se suivent, prolongeant les rites de ces éleveurs dans un éternel recommencement.

« Peut-être l'un des plus beaux films du cinéaste, c'est en tout cas celui qui lui assure aujourd'hui une reconnaissance internationale. LES SAISONS est un très beau poème où sont évoqués, en une vaste parabole, les moments déterminants de l'histoire arménienne, depuis les origines volcaniques, jusqu'à la période industrielle. Mais au-delà de cette symbolique où l'on peut lire aussi l'histoire des migrations du peuple arménien, demeurent des séquences étonnantes et inoubliables : l'inertie lente et aventureuse d'une transhumance, des corps en apesanteur, comme passant, infiniment, par-dessus les terres, ou par-dessus les flots, méprisant tous les ancrages, une vision ludique, apaisée, de la moisson et de la fenaison, et ce rythme, surtout, ce rythme qui nourrit l'émotion, sans discours et sans commentaire, et qui fait de toute épreuve le témoignage d'un humanisme salutaire et sublime. »

**Pierre Arbus**

### NOTRE SIÈCLE (NACH VEK), 1982

**Réalisation :** Artavazd Pelechian  
**Image :** O. Savin, L. Porossian, R. Voronov, A. Choumilov  
**Son :** O. Polissonov  
**Montage :** Aida Galstian  
**Production :** Studio Erevan

Une méditation sur la conquête de l'espace, les mises à feu qui ne vont nulle part, le rêve d'Icare encapsulé par les Russes et les Américains, le visage des cosmonautes déformés par l'accélération, la catastrophe imminente... Pelechian procède à la mise en orbite d'un corps désorienté, pris dans la turbulence de la matière. Là, il n'y a plus rien d'humain, ce n'est plus l'homme dans le cosmos, mais le cosmos dans l'homme.

« Toujours des processions, à la gloire de NOTRE SIÈCLE, toujours cette impression d'une menace qui ne se dit pas, d'une rumeur qui se manifeste, mais ne s'incarne pas ; notre siècle, on ne l'oubliera pas, c'est le siècle des conquêtes et des génocides, le siècle de toutes les vanités aussi : les hommes vont y faire l'épreuve de toutes leurs prétentions. Ils lutteront contre les déterminismes de la nature, fabriqueront leur légende à coup de travestissements, de protocoles intimidants, d'audaces et d'entêtements, pour ne laisser en guise de témoignage que quelques images qui redisent, inlassablement, l'absurdité de cette vocation instinctive et totalitaire à la colonisation et à l'occupation des mondes. »

**Pierre Arbus**

« Longue méditation sur la conquête de l'espace, les mises à feu qui ne vont nulle part, le rêve d'Icare encapsulé par les Russes et les Américains, le visage défait par l'apesanteur des cosmonautes accélérés, la catastrophe qui n'en finit pas de venir. »

**Serge Daney, Libération, 11 août 1983**



# BIOGRAPHIE DE ARTAVAZD PELECHIAN



Artavazd Pelechian est né en 1938, à Leninakan, ville d'Arménie soviétique, en partie détruite lors du tremblement de terre de 1988, et rebaptisée Gumri, depuis l'indépendance de septembre 1991.

Pelechian a grandi à Kirovakan. Il a d'abord suivi une formation technique qui l'amène à exercer le métier d'ouvrier dans un atelier de fabrication d'outils, de 1959 à 1963, puis celui de dessinateur industriel, avant de devenir constructeur technique.

La relation de Pelechian avec le cinéma commence, comme souvent, par une expérience de spectateur. Très vite, des partis pris affirmés lors de discussions avec ses camarades de projection laissent présager un engagement singulier dans la création cinématographique : c'est en 1963 qu'il entre au VGIK, l'école de cinéma de Moscou, dans la section « Mise en scène », afin de vérifier, en un sens, des hypothèses qu'il était le seul à défendre : « Ça venait de mon être profond, de mon regard sur le monde. Ce n'est que plus tard que j'ai pu écrire ces textes sur le montage à distance qui exposent ma manière de voir le cinéma. Je savais que ce que je sentais, je n'arriverais à l'exprimer avec des mots mais qu'un des moyens serait le cinéma ». Il y aura notamment, pour camarade de promotion, Andreï Tarkovski. Durant ses études, il réalise entre autre LA PATROUILLE DE MONTAGNE, en 1964, et LA TERRE DES HOMMES, en 1966. En 1967, soit un an avant l'obtention de son diplôme de fin d'études, il réalise AU DÉBUT, qu'il dédie précisément au 50<sup>ème</sup> anniversaire de la Révolution d'Octobre.

C'est surtout avec LES SAISONS, réalisé en 1972, qu'il accèdera bien plus tard à une certaine notoriété hors des frontières de l'URSS. Car jusqu'en 1985, date de la Perestroïka de Mikhaïl Gorbatchev, les films de Pelechian n'ont que très rarement accédé aux rencontres ou festivals internationaux organisés à l'étranger. Quelques spectateurs convaincus, parmi lesquels on trouve Jean-Luc Godard et Serge Daney, ont permis au cinéma de Pelechian d'être peu à peu découvert, diffusé et apprécié en Occident : « Un cinéaste, un vrai. Inclassable, sauf dans la catégorie à tout faire du « documentaire ». Pauvre catégorie ! Il s'agit en fait d'un travail sur le montage comme j'avais fini par croire qu'il ne s'en faisait plus en URSS depuis Dziga Vertov. Sur, avec, et contre le montage. J'ai soudain le sentiment (agréable) de me trouver face à un chaînon manquant de la véritable histoire du cinéma. » (Serge Daney, Libération, 11 août 1983).

C'est en mars 1992 que la Galerie Nationale du Jeu de Paume, à Paris, consacre à Pelechian une première rétrospective. Récompensé en 2000 par le prix SCAM (Société des Auteurs Multimédia) de Télévision pour l'ensemble de son oeuvre, Artavazd Pelechian vit et travaille aujourd'hui à Moscou.

Toutefois, le cinéma d'Artavazd Pelechian reste encore aujourd'hui assez peu connu en Occident. L'oeuvre de Pelechian, qui se construit film après film, dans un souci, manifesté par ailleurs, de recherche et d'expérimentation, suppose qu'on la découvre, paliers par paliers, dans le mouvement de son évolution. Pelechian tourne peu et court. La densité de tout nouvel opus en fait à chaque fois une oeuvre rare.

Pierre Arbus

## FILMOGRAPHIE

- 1964** PATROUILLE DE MONTAGNE (Gornyj patrol)
- 1965** LE CHEVAL BLANC co-réalisé avec R. Tsourtsoumi
- 1966** LA TERRE DES HOMMES (Zemlja ljudej)
- 1967** AU DÉBUT (Nacalo ou Skisb)
- 1968** VOTRE ACTE D'HÉROÏSME EST ÉTERNEL (Ich podvig bessmertn).
- 1968** LE RÊVE (Metschta)
- 1969** NOUS (Menk)
- 1970** LES HABITANTS (Obibateli)
- 1972** LES SAISONS (Tarva Yeghanaknere ou Vremena goda)
- 1982** NOTRE SIÈCLE (Nach Vek)
- 1984** DIEU EN RUSSIE (Bog v Rossii)
- 1992** FIN (Konec ou Vertch)
- 1993** VIE (Kiank ou Zizn')

« Dans mes films, il n'y a pas de travail d'acteur, et ils ne présentent pas de destins individuels. C'est là le résultat d'une option dramaturgique et de mise en scène consciente. Le film repose pour sa structure compositionnelle sur un principe précis, sur le montage audiovisuel sans aucun commentaire verbal.

L'une des principales difficultés de mon travail fut le montage de l'image et du son. Je me suis efforcé de trouver un équilibre organique permettant l'expression unifiée simultanément de la forme, de l'idée, et de la charge émotionnelle par le son et par l'image. Il fallait que le son soit indissociable de l'image, et l'image indissociable du son. Je me fondais, et me fonde encore sur le fait que, dans mes films, le son se justifie uniquement par son rôle au niveau de l'idée et de l'image. Même les bruits les plus élémentaires doivent être porteurs d'une expressivité maximale et, dans ce but, il est nécessaire de transformer leur registre. C'est pour cette raison que, pour l'instant, il n'y a pas de son synchrone ni de commentaire dans mes films.

Artavazd Pelechian, extraits de Mon Cinéma

# ENTRETIEN AVEC ARTAVAZD PELECHIAN

*François Niney : Ce qui caractérise vos films, c'est qu'ils sont composés comme de la musique...*

Artavazd Pelechian : Je considère que ce que tu vois, tu dois l'entendre. Et ce que tu es censé entendre, tu dois le voir. Ce sont deux processus harmoniques différents. Les pionniers du muet, comme Griffith ou Chaplin, ont eu peur que l'avènement du parlant ne détruise le cinéma tel qu'ils l'avaient élaboré. Mais ils avaient tort, je crois. Et ceux qui n'ont pas eu peur avaient tort aussi, car ils ont mal utilisé le son : ils se sont contentés d'un cinéma synchrone, comme dans la vie, de l'illusion sonore. Personne n'a remarqué que le son pouvait prendre la place de l'image, et qu'alors celle-ci pouvait fondre dans celui-là.

*Votre cinéma, c'est aussi un cinéma sans acteurs et sans paroles...*

Je suis convaincu que le cinéma peut véhiculer certaines choses qu'aucune langue au monde ne peut traduire. On peut parler des choses mais il y a un seuil au-delà duquel les mots ne suffisent pas pour entrer dans le vif du sujet. Le fait que le mot en appelle à une pensée, à une analyse ou à la psychologie est en contradiction avec ma conception du cinéma comme intuition, émotion, comme saisie de ce qu'on voit. L'existence du mot vient des rapports humains, alors que notre existence en tant qu'être humain vient de la nature. Et moi je tiens à avoir affaire avec notre être naturel.

*Pouvez-vous expliciter votre théorie du montage à distance, qui repose non sur le rapprochement des plans mais sur leur écart ?*

L'originalité de cette théorie tient peut être dans ceci : a contrario du montage selon Koulechov ou Eisenstein -pour qui mettre deux plans en rapport leur donnent un sens- le montage à distance, en tenant éloignés deux plans qui se parlent et font sens, communique leur tension et fait qu'ils se parlent à travers toute la chaîne des plans qui les relient. Par exemple : le montage à la Koulechov, ce serait un coup de canon suivi de l'explosion ; le montage à distance, ce serait une réaction en chaîne. Mais il y a quelque chose dans le montage à distance qui va plus loin qu'une explosion atomique, c'est la rétroaction, l'effet en retour qui boucle la séquence ou le film sur lui-même. Flux et reflux. Mouvement de la naissance à la mort mais aussi de la mort à la naissance : croissance-dégradation, mort-résurrection.

*Est-ce pour cela qu'une des figures centrales de vos montagnes est la répétition, magie par laquelle le même devient un autre ?*

Les étapes du sens et de l'émotion, c'est comme quand on observe une explosion atomique cadre par cadre, une progression qui monte et évolue jusqu'à une crête. J'essaye de créer ces étapes là petit à petit et pas d'un coup. L'explosion a lieu et la transformation se crée étape par

étape, à la fois évolution et involution. Une image peut être absente mais présente par son aura. Personne n'a encore fait de montage avec des images qui n'existent pas. C'est un peu ce que j'essaye de faire dans l'architecture de mes films : rendre visible au spectateur des images qui n'y sont pas. Une représentation absente peut être encore plus forte. La possibilité d'existence irréaliste d'une image absente, c'est ce qui fait le mystère d'une image à distance.

*Dans vos ciné-montages, les notions de début et de fin de plan, de cause et d'effet deviennent fluctuantes et permutable...*

Exactement. C'est pour ça que le montage à distance n'obéit pas aux règles classiques du montage : exposition, développement, fin. Le moment culminant peut-être le début, le montage peut n'obéir à aucune loi établie de progression de récit. C'est une question de circularité : d'où que tu regardes la terre, elle est circulaire, une image doit l'être aussi et le film dans son ensemble, à la manière d'une vision holographique dont chaque fragment contient le tout.

*Vos films intègrent aussi bien des prises de vue originales que des images d'archives, des sons directs que de la musique. Concrètement, comment se construit votre travail ?*

J'ai l'idée d'un scénario et avant tout je vois le film dans son entier. La musique n'est pas forcément déterminée à l'avance, mais j'en entends le rythme et les tonalités. Et quand je sens que ça tient, que ça existe, je commence à écrire le scénario. Mais le film est déjà prêt pour moi, c'est sa réalisation technique qui reste à mettre au point pour convaincre les autres qu'on peut le faire. Il s'agit de recréer étape par étape -écriture, tournage, montage- le film que j'ai déjà vu dans ma tête. Et il y a très peu de choses qui peuvent changer, des détails, mais la composition ne change pas. Le film, moi je l'ai déjà vu, mais je veux que les autres le voient aussi.

Il y a une nécessité interne, formelle, au choix et à l'agencement des différents éléments. Si tu brises ce plat en terre, avec les morceaux, tu ne peux que refaire ce plat ou alors une mosaïque, un collage. Mon but, quand j'utilise des images d'archives, ce n'est pas de les mettre en morceaux, mais de les fondre en matière première pour pouvoir recréer une nouvelle forme. Les prises de vue, les miennes ou les archives, deviennent du matériau, ce n'est plus du passé ou du présent. Une des caractéristiques de mon travail, c'est d'abolir le temps, de lutter avec le temps, de se rendre maître de le transformer. Dans un point du montage à distance, on peut faire entrer tout l'univers. Ce n'est pas réaliste de penser ça, mais c'est ce que je ressens. Le sucre se dissout dans le thé, on voit le thé et on ne voit plus le sucre ; mais imaginons l'inverse, ne dirait-on pas que c'est le sucre qui contient le thé. C'est pour ça que je dis que chaque point du montage à distance peut contenir l'absolu. Les trente minutes que dure la nouvelle version de NOTRE SIÈCLE, c'est le temps de la visionner mais ce n'est pas le temps du film. Notre corps est lié à cette durée-là, mais notre pensée, notre faculté de représentation et le cinéma ont les moyens d'y échapper.



# PELECHIAN : LE MONTAGE-MOUVEMENT



## Qu'est ce que le mouvement ?

C'est le sujet du cinéma de Pelechian : l'individu pris dans un Mouvement qui l'emporte, qui le dépasse. Toute son œuvre est une subtile variation autour de ce thème. NOUS est le documentaire qui aborde cette question sous la forme la plus directement politique : Pelechian choisit de filmer un deuil national, moment intense de douleur où se manifeste le mouvement intime du peuple arménien. A propos des Saisons, il déclare : « *LES SAISONS ne porte pas un regard de touriste sur ce monde. C'est l'enfant qui vu, qui a grandi avec et qui le transforme en une sorte de monde irréel comme les contes* ». LES SAISONS oppose au drame de NOUS, de ces foules désespérées, perdues dans le mouvement de l'Histoire, la sérénité de l'univers qui, depuis des millénaires, a appris à se composer avec la nature, à en tirer profit. Mais avec NOTRE SIÈCLE, qui retrace l'histoire de la conquête spatiale, il suit avec angoisse le piège du mouvement du progrès qui, après avoir éloigné l'homme de la terre, se referme définitivement sur lui.

Tous les films de Pelechian interrogent le fondement même du cinéma : qu'est ce que le mouvement ? Question que se sont posée tous les grands innovateurs du montage. C'est en opposition au montage américain qui ne prenait pas en compte le mouvement qui résulte de la lutte des classes que Eisenstein a créé une nouvelle forme de montage à même de signifier le sens de l'Histoire. Mais pour Pelechian, d'où vient le mouvement ? Cette impulsion mystérieuse à l'origine du mouvement, ce n'est pas l'homme et encore moins Dieu, mais tout simplement la vie. Celle de la matière, du cosmos.

## Le montage à distance

Il y a chez Pelechian, cette volonté scientifique, commune à tous les grands du montage, de se servir du cinéma comme d'un scalpel pour déceler le mouvement intime de l'univers. Le cinéaste filme la foule exactement comme un fleuve : l'expression mer humaine, avec les ondulations imprimées par le montage, prend ici tout son sens. Car ce qui traverse l'Histoire, le progrès ou la nature est pour lui-même un unique et même flux. D'où la nécessité d'inventer un montage qui soit en mesure d'exprimer le continuum d'un flux. D'où le désir de dépasser la conception eisensteinienne schématique du mouvement et

d'accéder à une perception plus complexe de la réalité du mouvement. C'est la théorie du montage à distance : « *Il m'apparut clairement que ce qui m'intéressait avant tout ce n'était pas de réunir deux éléments du montage, mais bien plutôt de les séparer en insérant un troisième, cinquième, voire dixième élément. En présence de deux plans importants, porteurs de sens, je m'efforce non pas de les rapprocher, ni de les confronter, mais plutôt de créer une distance entre eux. Ce n'est pas par la juxtaposition de deux plans mais bien par leur interaction par l'intermédiaire et de nombreux maillons que je parviens à exprimer l'idée optimale. L'expression du sens acquiert alors une portée bien plus forte et bien plus profonde que par collage direct. L'expressivité devient alors plus intense et la capacité informative prend des proportions colossales...* ».

## Le Flux d'images

Ce flux d'images, c'est le scénario de la plupart des films de Pelechian : un homme, emporté dans un flux, tente de se maintenir, de sauver sa vie. Mais sans pour autant, en récompense de ses efforts, parvenir à fusionner avec ces forces qui le dominent. Pelechian n'est pas un mystique. Non, la religion est plutôt présentée comme un fait social, constitutif de l'identité du peuple arménien. En fait, le cinéma, se méfie de l'absolu. Dans NOTRE SIÈCLE qui représente tout ce qui se passe dans le cerveau du cosmonaute pendant les quelques semaines du décollage, le voyage du cosmonaute rappelle celui du héros de 2001 ODYSSEE DE L'ESPACE, de Kubrick. Une fois arrachée à l'attraction terrestre, règne moins l'euphorie de l'apesanteur que l'angoisse, le dérèglement du temps : le cosmonaute entrevoit sa propre mort. On pense, non pas au mythe de Prométhée, mais à celui d'Icare : cette dernière image d'un soleil avec en voix off un battement de cœur très inquiétant, évoque quelque chose de cette régression face à l'absolu que met en scène Kubrick. A l'inverse, l'individu, en tant que tel, n'est qu'une utopie. Point de salut hors du groupe (le montage qui fonctionne par blocs d'images, obéit à la même logique). La situation de l'individu est donc de se trouver dans un entre-deux : entre terre et ciel dans NOTRE SIÈCLE, ou au contraire entre montagne et vallée dans Les Saisons. La vie, ou plutôt la survie, se résume à un problème de vitesse : comment s'intégrer à la vitesse d'un flux sans être désintégré ? C'est autour de cette question que se construit la géographie des sentiments du cinéma de Pelechian.

## La tragi-comédie du mouvement

Et d'abord par le comique qui naît toujours lorsque ne maîtrise plus le mouvement qu'il a lui-même engendré. Comme cette scène dans LES SAISONS où des paysans font glisser d'énormes meules de foin qu'ils acheminent vers les fonds des vallées. Mais, inexorablement, le poids aidant, la vitesse des meules commence à les gagner, jusqu'à ce qu'ils en perdent totalement le contrôle. De même dans NOTRE SIÈCLE, avec cette série ahurissante d'engins de tout poil qui finissent leur course en se désintégrant en plein vol ou en s'écrabouillant. Ou encore, ce chauffeur d'un triporteur, complètement enfumé par un camion derrière lequel il stationne, qui disparaît, comme par enchantement, sous la pression des gaz. Là encore, le comique relève du burlesque. Ensuite, intervient le tragique, sentiment dominant dont la scène emblématique est l'ouverture des SAISONS : un homme, qui tente de sauver de

la noyade un mouton, est submergé par les flots d'un rapide. Il refait surface mais chaque fois le débit trop puissant l'engloutit sans jamais lui faire lâcher l'animal. Aucune révolte de la part de Pelechian. S'élève plutôt une admiration envers cette situation immémoriale de l'homme aux prises avec la nature. En revanche, le tragique de NOTRE SIÈCLE est quelque peu grinçant avec ces pilotes qui, ne pouvant pas résister à la vitesse des véhicules, sont chacun à leur tour expulsés, éjectés dans les airs. Enfin, se manifeste, plus rarement, le lyrisme : brefs instants où l'homme surfe sur le flux, semble enfin le contrôler. Comme ces bergers qui, un mouton sur les genoux, dévalent les montagnes sur la neige dans une glissade infinie. Grands moments de liberté. Mais comme le souligne Kundera, le lyrisme est un enivrement, une forme d'oubli. Si bien que Pelechian, juste après une courte séance de bonheur, conclut LES SAISONS, contraste terrible, par l'image de cet homme que les flots engloutissent.

Rarement un cinéaste aura aussi bien exprimé le tragique du mouvement. A la vitesse du mouvement répond l'immobilité du temps. Le temps, chez Pelechian, est comme en apesanteur. Semblable à celui du cosmos. Un temps qui donne l'impression étrange, à un moment précis, de se plier sur lui-même. Les deux films semblent obéir à ce « flux et reflux » : de la cime des montagnes jusqu'aux vallées et aux villes, telle est la trajectoire qui, dans un premier temps, se dessine et qui s'interrompt vers le milieu du film : c'est le moment le plus sensuel où s'exprime toute la sagesse des coutumes pastorales, où la chaleur écrase la foule. Puis le cercle se referme : s'accomplit alors en sens inverse le même mouvement. Au creux du film, le social fait une rapide et unique incursion dans un flux temporel dont l'apparente immobilité le rend, comme ces montagnes, inaccessible. L'espace-temps de Pelechian est une gifle donnée à l'idée cartésienne de l'homme, maître et possesseur de la nature.

### Une symphonie visuelle

La musique, chez le réalisateur arménien, est le mouvement même, ce qui ralentit ou accélère les images, qui peut en modifier le sens. Par opposition, le son (la parole est toujours absente), appartient à la sphère humaine. Le couple image/musique semble reproduire dans une certaine mesure le rapport entre l'individu et le monde. Et Pelechian de s'expliquer : « *L'image se trouve dans le territoire du son, et la musique est passée dans le territoire de l'image. Ils s'interpénètrent l'un l'autre. Parfois, ce que tu vois dans mes films, tu l'entends et ce que tu entends tu le vois* ». On croirait entendre Godard à propos de PASSION. A ceci près que Pelechian fait exactement le contraire : « *Cela demande une concentration d'énergie et de sueur, de temps pour arriver à un moment de fusion du son et de l'image qui fait que ça fonctionne et que ça ramasse tout. C'est comme si tu passais ton temps et ton énergie à faire fondre ce petit verre, à le faire fusionner. Tu ne montes pas, il faut que ça fonde, ça fusionne, ça rentre dedans* ». S'il y a un absolu, pour lui, c'est bien sûr le cinéma dans la mesure où s'y réalise tout ce qu'empêche le destin : embrasser, intégrer le cosmos, telle est la prétention démesurée que prête Pelechian au cinéma. Ainsi permet-il à un petit peuple de prendre sa revanche, d'accéder parfois à l'universel.

### Le temps et le cosmos

Revenons un instant à la scène d'ouverture du film LES SAISONS qui me semble la quintessence de son art : en plan rapproché, avec un bruit assourdissant, un homme tenant un mouton est pris dans les roulis d'un torrent. Sa chute semble sans fin. Puis la caméra s'éloigne : l'image de cet homme au bord de la noyade est alors au ralenti et une musique s'installe : on passe le plus simplement du monde du suspens au tragique. Rarement un homme aura donné l'impression d'être pris aussi littéralement dans les plis de la matière. Cette image est en fait toujours la même, montée astucieusement en boucle : une annihilation du temps qui prive le mouvement de toute réalité. Cette séquence est comme expulsée du film, propulsée dans le cosmos (comme le son dans PUISSANCE DE LA PAROLE de Godard) et après une révolution autour de la terre, retrouve sa place juste à la fin du film. Sauf qu'ici, il n'y a aucune déperdition : au contraire les multiples significations de l'image, en gestation pendant tout le film, éclatent enfin, lui donnent une force exceptionnelle. Voilà une bien belle leçon de cinéma que l'on peut appeler, en souvenir de Koulechov et de Vertov, l'expérience Pelechian.

Ainsi peut-on dire du cinéma de Pelechian qu'il est un mouvement vers le montage, vers ce que, selon Godard, le cinéma a cherché en vain.

Jean-François Pigoullié  
Cahiers du cinéma, n° 454





# NOTES



