

L'observatoire - projections recherches
cinéma

Les travaux et les jours (Pelechian)

séance impromptue du 17 janvier 2009



Artavazd Pelechian... ????????? ?????????... né en 1938, à Léninakan (Gumri depuis l'indépendance), en Arménie soviétique... ouvrier, puis étudiant au Vgik, l'école de cinéma moscovite, de 1963 à 1968... camarade de promotion de Tarkovski... auteur d'un livre, *Mon cinéma*, paru à Erevan en 1988... auteur d'une douzaine de films, dont le dernier, *Vie*, date d'il y a 17 ans... d'autres projets évoqués, mais restés inachevés... cinéma sans acteurs, cinéma sans mots (presque sans parole, sans commentaire en tous cas)... (seul véritable) héritier des cinéastes russes de l'époque du muet, de Vertov plus encore que d'Eisenstein ou Koulechov... théoricien du "montage à distance" (détaillé dans l'entretien avec François Niney, reproduit ci-dessous)... vit et travaille aujourd'hui à Moscou... énergique... lyrique... expérimental... et finalement fondamental...

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. (...) J'essaye de m'adresser à ce domaine commun qui liait l'humanité avant cette séparation, celui de l'émotion. Il ne s'agit pas de prétention ; je crois que le cinéma en tant que tel, pas seulement le mien, possède les moyens de cette ambition.

La question lyrique Cette seconde séance "impromptue" depuis la rentrée est la continuation directe de la précédente, consacrée à *D'Est* (voir ici). Dans le texte consécutif à la projection du film de Chantal Akerman (encore merci aux participants), quelques notions importantes avaient été soulevées - et c'est l'exploration de ces notions, au fond le même programme, qu'il s'agit de poursuivre, sur un versant plus lyrique, avec les films de Pelechian.

D'Est et l'œuvre de Pelechian présentent quelques traits communs, dont le plus évident est le refus du mot, du langage, recalés au profit de la charge expressive/imaginaire des images ; on pourrait encore joindre au chapitre des points communs la circularité du montage (reprise des images ou des séquences, dispositifs).

Pelechian applique radicalement ces données élémentaires mais creuse un sillon très particulier, d'inspiration lyrique. On parlera de ses films comme de "compositions" filmiques, manière de mettre en exergue la "musicalité" de son cinéma. Soyons clair, le lyrisme n'est pas produit simplement par les œuvres musicales classiques placées par Pelechian dans ses bandes-son ; il s'agit surtout d'un certain rapport à l'affectivité des images, à leur puissance sensible - j'ai parlé plus haut de « charge ».



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 irréelle d'une image absente, c'est ce qui fait le mystère d'une image à distance.

Les montages de Pelechian, s'ils sont dénués de commentaires, ne sont pas dénués de signification, et parfois jusqu'à l'excès lourdement humaniste ; la musique, électivement, charrie son lot d'interprétations, mais ce sens n'est jamais absolument réductible, il demeure constamment suspendu, indéterminé, ambigu - il faut parvenir, lors de la séance, à mesurer le travail, proprement titanesque, de connotation réciproque de la bande son et de la bande image, la façon dont Pelechian distribue de manière indiscernable et presque indécidable, par une sorte de relai entre ces deux flux parallèles, des effets tout à la fois sensibles et sensés : « J'utilise ce que j'appelle les images absentes. Je pense qu'on peut entendre les images et voir le son. Dans mes films, l'image se trouve du côté du son et le son du côté de l'image. » La nature *imagée* de ses constructions fait qu'elles s'imposent à nous de manière toujours relative, et peut-être même insidieuse.

Sans doute que l'homme est plus grand que la langue, plus grand que ses mots. Je crois plus l'homme que son langage.

Voilà ce qui réunit les travaux d'Akerman et de Pelechian par delà les disparités formelles. Un conception

particulière du cinéma comme flux ou comme manière de brancher la psyché du spectateur sur une manière imaginaire, obscure, mouvante et constitutive.



Et sur ce point Pelechian pousse la tentative jusqu'à ses limites : là où Akerman tentait de faire lever les échos imaginaires entre le réel post-soviétique et l'horreur représentable des camps nazis, convoquant pour ce faire la mémoire brumeuse du XXe siècle, Pelechian ne vise rien moins qu'atteindre l'« être naturel » des hommes (je cite, voir plus bas¹). En usant des mêmes ressources imaginaires, cette fois non plus seulement envisagées à l'échelle historique mais référant directement à des élaborations mythiques.

L'essai aboutit à une pure construction cinématographique (pas documentaire du tout le cinéma de Pelechian, fût-il construit à partir de fragments de réels : images d'archives ou prises de vue documentaires), une véritable projection imaginaire.

Une histoire mythique de l'humanité (la migration, la violence, la naissance, la mort, les jours et les jours etc., sont ainsi passés en revue et artificiellement - lyriquement - recréés).

(J'insiste sur cette dimension "construite" ; la remarque vaut jusqu'au tournage - ce qui est un autre point commun avec *D'est* : l'image est conçue pour entrer en résonance avec le substrat imaginaire dès avant le filmage. "L'important, c'est de créer la situation". Particulièrement intrigante la réponse apportée par Pelechian à la question posée par François Niney, "Etes-vous proche de Vertov ?" : "Oui. Mais je suis aussi loin de Vertov parce qu'il ne voulait rien organiser, il ne voulait pas créer de situation, il prétendait saisir la réalité telle quelle, sur le vif : *kino-pravda*, cinéma-vérité. Au contraire, dans mes films, c'est (...) "la réalité démontée", une version de la réalité, absente de la réalité, mais qui a sa propre force de réalité." Voir l'entretien joint.)

Je cherche un montage qui créerait autour de lui un champ magnétique émotionnel.

C'est cette conception bien particulière du flux d'images et de leur assemblage sensible qui justifie, à mes yeux, cette séance - urgente dans tous les sens du terme. Ni plus ni moins que la nécessité de refonder la question lyrique² - ce qui n'est pas autre chose que s'opposer à toute force au rationalisme régnant (et visiblement aveugle).

Voici quelques pistes préparatoires, à discuter au terme d'une véritable expérience cinématographique, l'enchaînement de trois œuvres : *Après* (1969), *Les Saisons* (1972), *Notre siècle* (1982), aux génériques détaillés ci-dessous³.



Nous (1969)

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.

Les Saisons (1972)

Image : M. Vartanov, B. Hovsepian, G. Tchavouchian
 Montage : Aida Galstian
 Musique : Vivaldi, V. Kharlamenko
 Production : Studio Erevan
 N/B - Durée : 29 min

Notre siècle (1982)

Image : O. Savin, L. Porossian, R. Voronov, A. Choumilov
 Son : O. Polissonov
 Montage : Aida Galstian
 Production : Studio Erevan Monochrome - Durée : 50 mn

Selon l'avidité et les réactions des spectateurs présents, on pourra visionner [Américains](#) et [Les Habitants](#)

Pour préparer cette séance, il est plus que conseillé de faire une petite visite à l'un des deux sites ci-dessous, très complets (bio, biblio, filmo, textes) :

- Cinéastes / Pelechian (Colas Ricard)
- Cadrage / Artavazd Pelechian (Pierre Arbus, dont on lira avec profit le texte analytique.)

Sur ce site, ne pas manquer l'échange Pelechian / Godard reproduit au billet précédent.



« Entretien avec Artavazd Pelechian »

Réalisé par François Niney, à Paris en mai 1991, paru initialement dans le *Catalogue de la deuxième Biennale Européenne du Documentaire* Marseille, juin 1991. Repris dans *Charles du cinéma* avril 1992, n° 454, pp. 35-37¹.

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.



Cela veut-il dire que vous croyez que, dans nos formes de représentations, l'image précède le mot ?

Je ne veux pas entrer en conflit avec la Bible (*Genèse*). La Bible a donné une certaine réponse à ces questions. Mais il y a eu la Tour de Babel : pour punir les hommes, Dieu a séparé les peuples en différentes langues. Moi, j'essaye de m'adresser à ce domaine commun qui liait l'humanité avant cette séparation, celui de l'émotion. Il ne s'agit pas de prétention ; je crois que le cinéma en tant que tel, pas seulement le mien, possède les moyens de cette ambition.

Le paradoxe, c'est qu'en voyant vos films, on découvre cette possibilité comme une évidence oubliée depuis les pionniers.

Je n'y peux rien si les autres ne l'ont pas approfondie. Un vieux diction grec dit : « Regarder la chose n'est pas forcément la voir. » C'est ce qui s'est passé avec l'apparition du son : on l'a pris comme tel, accompagnement de l'image, sans se rendre compte qu'il pouvait se substituer à l'image. C'est ce que j'ai essayé de mettre en œuvre dans mes films.

Par rapport aux cinéastes contemporains, avec lesquels vous sentez-vous des affinités ? Ou vous sentez-vous isolé ?

Non, je ne me sens pas seul, j'aime le cinéma de Pasolini, Resnais, Godard, Antonioni, Fellini... Je me sens plutôt unique dans ma voie. Un seul autre cinéaste est très proche de cette voie Godfrey Reggio, le réalisateur de *Koyaanisqatsi*. Sinon, je n'ai rien vu dans le cinéma récent qui se rapproche de ce que j'appelle le montage à distance.

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 ce ~~cas~~ *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 montages 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.

Voyez-vous un lien entre votre cinéma et la physique moderne dont le déterminisme n'est plus absolu mais relatif, probabiliste ?

Le montage à distance offre des probabilités sans fin. On sait que des savants comme Einstein ont été très influencés par la musique, ou par la peinture, pour découvrir certaines choses. L'existence du cinéma est encore courte et je suis assez convaincu que si l'art cinématographique évolue dans le bon sens, il inspirera des scientifiques pour l'explication même de l'univers et de l'organisation de la vie.

Ce sont des considérations qui étaient très prisées à l'époque d'Epstein ou des Surréalistes par exemple, mais qui semblent aujourd'hui archaïques au regard de l'évolution presque exclusivement distractive du cinéma ?

Quand je disais que la musique avait inspiré des savants, il s'agit de la belle musique, la vraie musique, pas de la musique de bazar. Pour le cinéma c'est la même chose. C'est devenu une industrie commerciale, mais il y a des

joyaux du cinéma qui peuvent ou pourront être des sources d'inspiration et de connaissance. Les films qui prennent le cinéma au sérieux peuvent inspirer les savants sérieux. Mais il y a aussi le marché de la science... Moi aussi je suis tributaire du marché du cinéma, mais il y aura toujours des gens pour se battre pour le vrai cinéma. Qu'est-ce qu'on demande au cinéma aujourd'hui : de la psychologie, de l'amour, des histoires, parce qu'on imagine pas que le cinéma puisse aller au-delà de ça.



Pour aller au-delà de ça, est-ce pour vous une condition sine qua non de faire du cinéma sans acteurs et sans paroles ?

C'est important mais ce n'est pas obligatoire. Disons que je ne fais pas confiance aux mots, je veux aller en deçà. Et un acteur connu me gêne, comment en faire un être commun ? Je parle de tout le monde et à tout le monde ; le sujet de mon film, c'est l'homme, c'est toi, si c'est un acteur connu, il va faire écran.

Cela veut dire privilégier une approche documentaire, quitte à faire jouer aux gens leur propre rôle ?

Oui. Il n'y a pas besoin de leur faire jouer autre chose. L'important, c'est de créer la situation, et qu'ils s'y trouvent intégrés naturellement.

En cela, vous êtes proche de Vertov contre le théâtre filmé...

Oui. Mais je suis aussi loin de Vertov parce qu'il ne voulait rien organiser, il ne voulait pas créer de situation, il prétendait saisir la réalité telle quelle, sur le *vifkino-pravda*, cinéma-vérité. Au contraire, dans mes films, c'est, comme vous l'avez écrit, "la réalité démontée", une version de la réalité, absente de la réalité, mais qui a sa propre force de réalité.

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 *Notre siècle* (1990), 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.

Comment expliquez-vous qu'on ait mis si longtemps à découvrir vos films ?

Il faut croire que certains de ceux qui, en Union Soviétique, avaient vu mes films, n'avaient pas très envie qu'ils soient vus ailleurs. Peut-être qu'en voyant mes enfants, les médecins patentés du réalisme socialiste les ont jugés anormaux. Alors il les ont mis dans un tiroir. Il y ont vieilli. Et puis il y a des visiteurs qui sont venus voir ces enfants et ils les ont trouvés normaux, utiles à l'humanité. Il ne me reste qu'à dire que le pathologiste s'était trompé.

Est-ce que les pathologistes en question sont encore en fonction ?

Ils changent parce que le temps justement à raison d'eux.

Votre dernier film, *Notre Siècle*, dans sa version initiale, date de 1982. Pouvez-vous parler de votre prochain film *Homo sapiens*, dont le projet remonte à 1987 ? Est-ce qu'il ressemblera aux autres ?

C'est encore trop tôt. Il y aura un air de famille, il n'y aura pas non plus de paroles, mais il ne ressemblera pas aux autres. C'est peut-être parce qu'on en a trop parlé qu'il ne s'est pas encore fait (*fires*). Je peux dire une chose : pour sa réalisation, il nécessite des moyens autres que ceux disponibles en ex-Union Soviétique, coproduction et effets spéciaux.



Filmographie

- 1964 *Patrouille de montagne* (*Gornyj patrol*, film réalisé au Vgik)
- 1965 *Le cheval blanc* (*Belyj kon*), co-réalisé avec R. Tsourtsoumi
- 1966 *Terre des hommes* (*Zemlja ljudej*, film réalisé au Vgik)
- 1967 *Au début* (*Nacalo*)
- 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*)
- 1982 *Notre siècle* (*Nach Vek*)

1984 *Dieu en Russie (Bog v Rossii)*, commande de la TV ouest-allemande)

1992 *Fin (Konec)*

1993 *Vie (Kiank)*

Soulignés, les films qu'on projettera dimanche !

Textes

- *Mon Cinéma (Moe Kino)*, Erevan, Sovetakan Grogh, 1988, 256 p. Livre rassemblant les textes théoriques de Pelechian.

- En français, *Le Montage à contrepoint, ou la théorie du montage à distance* (mars 1971/janvier 1972) in *Catalogue de la rétrospective consacrée aux documentaires arméniens du 21ème festival de Nyon*, octobre 1989, traduction Barbara Balmer-stutz.

Reprint *Trafic* n°2, printemps 1992, pp. 90-105.



Considérations pratiques

La séance se tiendra chez Claire et Pierre-Olivier (merci à eux).

Moyrand-Dittmar

198, quai de Jemmapes, 75010 Paris

Notes

[1] Remarque prégnante de Pierre Arbus : « On ne parlera pas de montage : Pelechian l'a trop fait, ses commentateurs aussi. Au risque d'anéantir tout discours sur son ?uvre. Ou alors, seulement, pour dire que le montage n'est pas seul à l'origine de cette plurivocité ; il la suggère, loin du montage des attractions dont le montage à distance n'est, somme toute, qu'une variante. »

[2] On se référera à l'article de Pierre Arbus sur le site dédié à Pelechian et particulièrement au chapitre "Résonances du fragment" : « Pelechian se livre dans son ?uvre à une exégèse des fragments. Convoqués pour certains au titre de fragments préexistants, fabriqués (par) d'autres dans la perspective d'un "faire image d'archive", non original, au point de n'utiliser que des interpositifs de plans mis en scène et tournés par lui, la sacralité du fragment s'impose (...) par cette apparence révélatrice du support (rayures, poussières, crépitements, haut contrastes) (...). On pourrait appeler (la pratique de Pelechian) une mise en résonance des fragments. Une très grande plurivocité caractérise ces éléments associés, une résonance symbolique qui, au gré des illusions, des expériences culturelles, des psychologies, oriente les perceptions ; des masses en mouvement, fragmentées, jusqu'à l'abstraction dans *Les Habitants* jusqu'aux formes des montagnes, au vertige des embrassades dans, aux ondulations des troupeaux, aux champs de meules dans *Les Saisons*. (...) Ce remodelage concerne également

certaines extraits musicaux, lourdement patrimoniaux (le *Concerto des Quatre Saisons*, de Vivaldi (...)), mais dont le recentrage du spectre des fréquences et la réduction dans les extrêmes, les superpositions, les interruptions, confirment le principe de l'exégèse des fragments (...). »

β] Citation extraite de l'entretien Godard / Pelechian (1992), et joint.

¶] « Notre existence en tant qu'être humain vient de la nature. Et moi je tiens à avoir affaire avec notre être naturel. »

§] Puisqu'il faudra bien trouver à expliquer l'œuvre actuelle, complètement fascinante de ce point de vue, de Terrence Malick : REVOYEZ *Le Nouveau Monde*! Ceci est un appel : quelqu'un se sent-il d'organiser la séance ?

β] Trois films qui sortent du lot et sont généralement assemblés dans les rétrospectives consacrées au cinéaste.

∏] Reproduit ici avec l'accord de François Niney (janvier 2010).

β] François Niney, *Cahiers du cinéma* juin 1989.

Copyright : appareil simple - 2010-01-12 17:03:44