



HAL
open science

Montag(n)es magiques : Artavazd Pelechian

Ada Ackerman, Loïc Millot

► **To cite this version:**

Ada Ackerman, Loïc Millot. Montag(n)es magiques : Artavazd Pelechian. Positif , 2021, pp.40-43. hal-03154156

HAL Id: hal-03154156

<https://hal.science/hal-03154156>

Submitted on 22 Dec 2021

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.

MONTAG(N)ES MAGIQUES par Ada Ackerman & Loïc Millot

Voilà presque trente années que nous étions sans nouvelles d'Artavazd Pelechian. Au point que beaucoup pensaient que son œuvre s'était définitivement refermé avec la réalisation du diptyque *Fin* (1992) et *Vie* (1993), où la couleur faisait *in extremis* une entrée parturiente dans sa filmographie. Avec l'effondrement de l'Union soviétique, le public put découvrir pour la première fois en France la grandeur de ses films courts à la Galerie Nationale du Jeu de Paume en 1992. Trois autres projets furent par la suite envisagés aux côtés de Serge Avedikian lors de ses passages en France (*L'Endroit*, *Planète Terre*, *La Cène*). C'est dire l'événement que représente la parution d'un nouvel opus – qui plus est un long-métrage (1h02) – intitulé *La Nature* (2020), issu d'une commande initiée par le ZKM de Karlsruhe et la Fondation Cartier, qui accueille actuellement *La Nature*, *Les Saisons*, une exposition dédiée au cinéaste. Cette collaboration entre l'institution française et Pelechian fait suite à deux précédents : la tenue d'*Un Art populaire* (2001) tout d'abord, dans laquelle était programmé *Les Saisons* (1975) ; puis la présentation, l'année suivante, de *Notre siècle* (1982) à l'exposition *Ce qui arrive* conçue par Paul Virilio, durant laquelle les directeurs du ZKM Filminstitut et de la Fondation Cartier, respectivement Andrej Ujica (2003-2009) et Hervé Chandès, proposèrent au cinéaste arménien de financer un film. Trois ans plus tard, en 2005, le projet est finalement engagé. Mais il fallut attendre encore quinze années – et le soutien décisif d'un troisième partenaire, la Folks Arts Hub Foundation (Erevan) – pour que le projet se concrétise enfin. Depuis, quatre films de Pelechian ont intégré la collection de la Fondation Cartier : *Les Habitants* (1970), *Notre siècle*, ainsi que *Les Saisons* et *La Nature*, ces deux derniers films étant mis en miroir au sein de l'exposition.

Sur place, deux pages manuscrites des mémoires (à paraître) de Pelechian sont consultables au côté du synopsis bilingue (russe-français) que ce dernier a rédigé en 2005. Soit quatre pages énumérant des catastrophes naturelles – ouragans, inondations, incendies, avalanches, etc. – qui se présentent, dans le film, sous la forme d'une longue et éprouvante parataxe d'images se déversant sur le spectateur. Il s'agit d'un matériau visuel préexistant, puisé à différentes sources (banques d'images, chaînes TV, YouTube, archives d'instituts géographiques) et rassemblé par une équipe de documentalistes au service de Pelechian et de sa femme, Aïda Galstian, avec laquelle il travaille au montage de ses films. Y figurent par exemple les tsunamis de Thaïlande et du Japon survenus en 2004 et 2011, qui comptent parmi les séquences les plus marquantes de ce cataclysme universel. Au milieu de ces enregistrements souvent amateurs, une invocation s'élève (« *Oh my God, oh my God !* »), déchirante, et s'avère d'autant plus significative qu'elle constitue l'une des rares intrusions de la parole dans le cinéma de Pelechian. On songe, face à tant de désastres agencés au moyen du réemploi, à *Koyaanisqatsi* (1982) de Godfrey Reggio, ou à certains passages de l'unique film télévisuel de Debord (*Guy Debord, son art et son temps*, 1994). Tout au long de la filmographie de Pelechian, les hommes n'ont cessé d'être à la fois en proie et en prise avec les éléments naturels. Ainsi des voltigeurs qui arpentent des falaises pour sécuriser les voies ferrées dans *La Patrouille de la montagne* (1964), son premier film tourné durant sa formation de cinq années au VGIK de Moscou (1963-1968). C'est aussi dans *La Patrouille de la montagne* que l'on assiste à un bref mais programmatique déchaînement des éléments naturels, ce dont rend compte un montage vif où se succèdent la foudre, un éboulement de pierre, une coulée de boue sous une pluie battante. Il en est de même dans *Les Saisons*, où bergers et troupeau sont pris ensemble dans l'aventure périlleuse d'une transhumance arménienne ; la pluie, la traversée des torrents et de la montagne sont autant d'écueils face auxquels les hommes doivent lutter ensemble malgré la fatigue. Si la nature n'a jamais été un lieu idyllique chez Pelechian, l'Homme pouvait tout de même établir avec elle une relation

saine et harmonieuse. Or, c'est précisément cette possibilité de communion qui semble s'effondrer avec *La Nature*. La présence humaine y est devenue marginale, presque invisible, face à l'ampleur du cataclysme. L'extinction de notre espèce semble plus que jamais imminente. A la grande unification du vivant dont *Les Saisons* était malgré tout le chant succède la séparation de l'humain et de son environnement. Un glissement paradigmatique qui se traduit aussi techniquement, puisqu'à l'usage lyrique de l'écriture argentique se substituent désormais des coulées d'images pixellisées en noir et blanc. Soit des images dégradées pour exposer un monde en proie à une dégradation généralisée. Ces différences confortent *La Nature* dans un statut d'exception, comme un film de rupture au sein de la filmographie de Pelechian. Et le dispositif consistant à convoquer *Les Saisons* au côté de ce long-métrage ne fait qu'accentuer ce contraste.

Ce serait oublier qu'un même mythe biblique hante les images du cinéaste. Celui du Déluge et de l'Arche de Noé (*Genèse*), si important pour les Arméniens, qui se manifeste par l'eau et la montagne, deux figures à l'aide desquelles le cinéma dialectique de Pelechian vient unifier le séparé. Quitte, pour cela, à créer de toutes pièces des situations qui convoquent ces éléments, comme par exemple l'immersion des bergers et de leurs bêtes lors de l'ouverture baroque des *Saisons*. Plus avant, au moment où reparaît le deuxième concerto des *Quatre saisons* de Vivaldi, l'immersion se poursuit sous une averse lors de l'embourbement d'un camion. Dans *Nous* (1969), une foule arménienne endeillée est travaillée par des mouvements ondulatoires. De façon générale, le montage tend à fondre les différents matériaux utilisés (prises de vue, archives, citations prélevées de films soviétiques et occidentaux), à relier l'humain et le non-humain, ou encore à user des textures noires ou blanches de l'image pour y opérer des coupes invisibles, en vue de faire communiquer le tout : autre façon peut-être, avec la circularité faisant converger le commencement et la fin de ses films, de parvenir à un « montage qui démolit le montage » (cf. *Positif* n° 431, Artavazd Pelechian, « *Le temps contre moi, mon cinéma contre le temps* »). Ces conditions diluviennes, aussi bien que ces différentes façons de fluidifier un matériau hétérogène, sont inséparables de la montagne, qui est l'autre figure principale, et récurrente, de ses films ancrés dans la réalité arménienne (*La Patrouille de la montagne* ; *Nous* ; *Les Saisons*). Omniprésente en Arménie, dans les paysages et l'héraldique, la montagne fédère autour d'elle un peuple que l'on sait dispersé à travers le monde. Elle est au principe et à la fin de *Nous* (1969), où figurent en outre des plans du mont Ararat qui, se dressant depuis la Turquie, hante la mémoire du peuple arménien déporté. Ce n'est pas un hasard si Pelechian choisit, pour son ouvrage théorique *Moë Kino* (1988), un exergue placé sous le signe de ce mont mythique et associé à l'épisode du Déluge : « *Sans le mont Ararat, les colombes de Noé auraient pu devenir corneilles.* ») À la dispersion du peuple arménien, Pelechian répond par une poétique génétique et unitaire qui le rassemble autour de sa terre (comme le rappelle le troisième et dernier intertitre des *Saisons* : « *C'est ta terre* »), fonction à laquelle répond la présence des montagnes à chaque extrémité de *Nous*. La structure dialectique du film y participe également en suivant un double mouvement, négatif (deuil et effondrement d'une nation) puis positif (retrouvailles-érection d'une nation autour du mont Ararat). Il en est de même, semble-t-il, de la langue arménienne, altérée par l'annexion par l'URSS de début des années 1920, qui est peut-être à mettre en relation avec le choix de Pelechian d'évacuer de son cinéma toutes langues pour en revenir à un stade pré-linguistique : un langage d'avant les hommes, physique, visuel et musical, qu'il rattache à la tour de Babel comme il le confie dans un entretien avec Jean-Luc Godard. Formes ondulatoires, peur apocalyptique des catastrophes naturelles, hauteur de regard sur les phénomènes physique et historique : tout rappelle ici l'œuvre de Léonard de Vinci comme celui d'Andreï Tarkovski. Dans *La Nature*, l'eau se manifeste violemment et sous diverses formes par le biais de cataclysmes qui s'abattent sur la Terre. Parmi ces images terribles retenues par le cinéaste, certaines d'entre elles n'ont d'autre finalité que de décliner le

thème du déluge : hommes et femmes emportés par les eaux, ou contraints de se réfugier sur les toits d'un immeuble ou de leurs maisons inondées, assistant impuissants au désastre qui les encercle. La catastrophe qui affectait jusque-là le peuple arménien s'étend dorénavant à la planète tout entière ; dans ces conditions, l'unique refuge et source de paix pour l'humanité réside, une fois de plus, sur les montagnes enneigées – avatar du mont Ararat – sur lesquelles s'ouvre et se clôt *La Nature*. À elles seules revient poétiquement le soin de protéger et de rassembler une humanité en proie à la dispersion et à un naufrage annoncé. Ainsi que le rappelle Pelechian au terme du synopsis de *La Nature* : « (...) *c'est un appel imagé pour que les gens ne soient pas seulement occupés à lutter les uns contre les autres ou, disons, à s'armer les uns contre les autres, mais à l'inverse, un appel à la nécessité de s'unir afin de résister d'un commun effort aux différentes menaces de la nature, au nom de la défense et de la sauvegarde de toute la civilisation.* »

Deux avant la réalisation de *La Nature*, Pelechian achève un ouvrage théorique à la visée tout aussi totalisante, *Mon Univers et ma théorie du champ unifié* (2017), uniquement disponible en russe et en anglais. Si, dans ce dernier film, il dresse un état du monde et se départit donc de l'ancrage arménien qui caractérisait en partie ses productions précédentes, dans *Mon Univers et ma théorie du champ unifié*, le cinéaste lance dans une entreprise physique générale — voire métaphysique — d'envergure : surmonter la grande aporie qui agite le milieu de la physique contemporaine, à savoir trouver un point de conciliation entre ses deux théories centrales, la théorie de la relativité générale einsteinienne et celle de la mécanique quantique, qui bien que vérifiées expérimentalement chacune, sont incompatibles entre elles. Il s'agit donc de dépasser les erreurs de physiciens aussi éminents qu'Albert Einstein ou Niels Bohr (!), pour proposer une nouvelle conception de l'espace-temps et, partant, pour aborder à nouveaux frais des problématiques cosmogoniques.

Pelechian s'estime légitime, en tant que cinéaste, pour le faire, car l'art est investi, selon lui, du rôle de « *découvrir les secrets et les lois de la nature qui nous entoure* ». En outre, comme il le revendique, « *la science, à l'instar de l'art cinématographique, mobilise trois mêmes notions fondamentales : L'ESPACE, LE TEMPS et LE MOUVEMENT.* » Dans ce recueil rédigé entre 1972 et 2011, il développe ce qu'il appelle « la matrice Pelechian », qui énonce que l'Univers doit sa stabilité à une chaîne d'attractions-répulsions entre des éléments à charge positive et négative et que cette chaîne constitue une loi universelle gouvernant toute structure. Ce livre représente ainsi un geste tout aussi ambitieux, sur le plan de la physique et de la cosmogonie, que celui qu'il établissait en 1971 sur le plan de la théorie cinématographique avec son fameux « montage à distance », avec lequel il n'aspirait à rien d'autre que de dépasser les piliers du cinéma soviétique que sont Eisenstein et Vertov, dont les théories sur le montage ne concerneraient « que » des éléments se jouxtant : « *le montage à distance, qui s'appuie sur des formes complexes d'interaction entre différents processus à distance, dépasse les limites au-delà desquelles nos représentations et nos lois du temps et de l'espace ne sont plus en vigueur, des limites au-delà desquelles elles ignorent ce qu'elles anéantissent, lorsqu'elles sont engendrées et ce qu'elles engendrent en s'anéantissant* ». Pelechian accompagne son excursus physique d'un volet mythologique et cosmogonique en consignant dans un chapitre du livre des mythes du monde entier relatifs aux origines. Le cinéaste considère en effet que ces récits primordiaux détiennent des vérités que les contemporains gagneraient à étudier, voire à redécouvrir, car il s'agit de vérités qui rejoignent et complètent celles découvertes par les physiciens. Comme il l'écrit, certaines des civilisations les plus avancées du lointain passé « *en savaient bien plus que nous* » et « *ont hélas disparu de la surface de la terre à cause d'une catastrophe ou d'un cataclysme naturel, emportant avec eux tous les secrets de leur connaissance du monde* ». Un message qu'il réitère dans *La Nature*. Non seulement le cinéaste en appelle dans son livre à une rencontre entre science et culture, mais aussi à une collaboration entre passé et présent pour avancer

dans la connaissance du monde. Car l'homme est, selon lui, lié à l'univers par une relation d'homologie : « *si l'humanité s'est dotée d'une archive, alors le cosmos lui aussi possède son archive* ». Qui d'autre qu'un cinéaste est mieux placé pour explorer, ou pour donner accès à l'homme à cette archive? C'est ce que Pelechian réaffirme, lorsqu'il conclut son ouvrage de la sorte : « *L'Univers est absolu. Le temps y a engendré la distance. La distance a engendré la gravitation. Et la gravitation a engendré les étoiles, les planètes et les autres corps matériels. Voilà quel est MON UNIVERS. Et à toutes ces conclusions, je suis parvenu grâce au langage du cinéma.* »