

LES SAISONS

de Artavazd PELECHIAN

FICHE TECHNIQUE

Titre original : Vremiena goda
 Pays : Arménie
 Durée : 30 min
 Année : 1972
 Genre : Documentaire
 Image : M. VARTANOV, B. HOVSEPIAN, G. TCHAVOUCHIAN
 Son : V. KHARLAMENKO
 Production : Studio Erevan



SYNOPSIS

Artavazd Pelechian met en scène les éléments de la nature dans un poème cinématographique : scènes de la vie campagnarde, scènes de travaux des champs, de transhumances, de fêtes. Des meules glissent vertigineusement vers le bas d'une colline, accompagnées, retenues, autant que tirées par des paysans. Des bergers glissent à toute allure sur une pente enneigée, faisant corps avec leurs moutons. La caméra de Pelechian saisit et accompagne cette drôle, cette émouvante symbiose comme une météorite en chute libre.

Ce que nous dit Pelechian dans *Les Saisons*, c'est que, même s'il tente de vivre par lui-même, l'homme fait partie de la nature. Ses costumes de peau sont des morceaux d'animaux, les meules de foin dévalent les collines avec des humains dans leurs entrailles, l'écume des torrents et la neige dévorent les corps dans leur force immaculée, pendant que *Les Quatre Saisons* de Vivaldi retrouvent toute leur profondeur.

AUTOUR DU FILM

Le réalisateur

Né en 1943, Pelechian fut découvert après 1980, et salué comme l'un des grands du cinéma soviétique, bien qu'il n'ait réalisé pour la télévision que quelques courts-métrages. Il illustre un aspect rare du film documentaire, ce qui fait que lorsqu'on parle de lui, on met toujours le mot entre guillemets. Il ne propose pas une vision de l'intérieur d'une communauté restreinte, ni une réflexion critique, ni un regard historique. Son champ à lui, c'est le cosmos, l'humanité, la totalité. Il conte l'épopée de l'humanité, la nature, les forces qui organisent de loin la contingence. Desnos aurait peut-être reconnu en lui un cinéaste de l'éternité. Ses odes, ou ses symphonies (il représente à lui seul un « genre » du documentaire) parlent, avec un souffle romantique, de l'homme en symbiose avec la nature. Héritier d'une certaine façon du grand cinéaste soviétique de montage (Eisenstein, Vertov), il ne se réclame de l'un ou de l'autre que pour affirmer sa différence. Ne l'intéressent que les grandes épopées et les rapports avec la nature.

Extrait de Guy Gauthier – *Le documentaire, un autre cinéma*

PISTES PÉDAGOGIQUES

Avant la projection :

- Permettre aux élèves d'approcher, à partir d'exemples précis, des phénomènes de « déconstruction » dans plusieurs disciplines artistiques au XX^e siècle ; par exemple en peinture, la non figuration ; en littérature, la poésie surréaliste, le nouveau roman, avec sa mise à distance du récit ou du personnage, le théâtre de l'absurde ; en danse, les chorégraphies contemporaines (comme celle de Bouvier et Obadia) ; au cinéma, le cinéma surréaliste de Buñuel, les films de Godard après 1968, etc.
- A partir de là, s'interroger sur ce qui reste : la signification devient incertaine, le rapport avec la réalité n'est plus évident ; l'attention se porte non plus sur ce que représente l'œuvre, mais sur le matériau artistique qui la constitue ; il n'y a plus transparence, mais opacité de l'expression, et les constituants du

« langage » utilisés prennent la première place : c'est la fonction poétique de la langue, le formalisme de la peinture, l'organisation intrinsèque du spectacle, ses conventions, qui attirent l'attention.

- S'interroger ensuite sur les raisons de cette évolution : par exemple, le XX^e siècle, époque marquée par deux guerres mondiales qui ont atteint des sommets de l'horreur et de l'absurde ; une humanité qui doute du sens de son histoire, qui se demande si son destin peut avoir une autre signification qu'un combat aveugle de forces antagonistes et destructrices ; d'autre part, absence de consensus sur une façon unique de se représenter le monde : la vision chrétienne remise en cause par Copernic, Darwin, Marx, Freud, de grandes idéologies contradictoires qui brouillent l'idée selon laquelle il pourrait y avoir une représentation vraie de la réalité ; enfin, l'existence de régimes totalitaires introduisant aux artistes de faire des œuvres qui ne chantent pas la gloire du pouvoir en place, leur permettant parfois seulement de dire qu'ils sont des artistes, et les conduisant à se réfugier dans un certain formalisme.

Après la projection :

- Dégager le caractère abstrait du film *Les Saisons* : absence de repères spatio-temporels précis (pas d'indications de lieu, pas de date ; seulement le caractère rudimentaire de l'équipement de ces hommes, qui fait penser à une civilisation paysanne relativement archaïque ; cf. *Le Chant du monde* de Jean Giono) ; absence d'histoire : seulement des micro-récits, par exemple le passage du troupeau dans le tunnel, avec le moment d'inquiétude dans l'obscurité et le soulagement qui suit ; l'absence d'informations : nous n'apprenons rien de précis sur cette communauté, ses mentalités, ses coutumes ; l'appartenance de cette œuvre à un genre traditionnel est problématique : ce n'est pas une fiction, ni non plus un documentaire (indice du dispositif documentaire : la caméra, l'instance énonciatrice devrait se situer dans le même monde que celui qui est montré, le monde de la réalité ; ce n'est pas le cas ici).

- Que reste-t-il ?

- L'évocation générale des rapports entre l'homme et la nature ; ils se présentent sous plusieurs formes : disproportion dans le rapport de forces (hommes ballotés par l'eau, cf. Ulysse dans la tempête), difficultés à maîtriser le monde qui les entoure (hommes paraissant noyés au milieu de leur troupeau), mais aussi utilisation de ses lois (la pesanteur qui permet de faire glisser des meules de foin), jeu avec ses forces (plaisir ludique de la glissade dans l'eau, sur les pentes) ; alternance de passivité et activité ; en outre, proximité sans aucune médiation, fusion, intimité, relation dans l'enveloppement (l'eau, les bêtes, le foin, la neige) ; l'homme n'est qu'un élément de la nature, il en fait partie.
- Une esthétique, fondée sur le pouvoir créateur du montage : la succession des plans n'est pas commandée par la logique d'un récit, ni par le développement d'un point de vue, avec des découvertes successives ; quel rapport entre le plan sur les hommes dans l'eau et celui sur les descentes des meules de foin ? Cela devient une logique de la pensée ; le plan des hommes dans l'eau revient beaucoup plus tard : c'est « un montage à distance » (expression de Pelechian), que l'on appelle aussi montage par contrepoint (allusion à l'expression musicale) : plusieurs lignes (semblables à des mélodies) se superposent, se mélangent par l'alternance des thèmes ; et certains plans sont répétés, d'autres subissent des ralentissements : la logique des plans ne répond pas à une nécessité externe, mais à une construction intérieure, avec un rythme propre à l'œuvre ; à cela s'ajoute la bande son, avec la musique de Vivaldi : il en résulte une signification abstraite, complexe, reconstruite ; ce n'est plus la représentation d'une expérience vécue par d'autres que soi, ressentie comme extérieure ; on en arrive à une composition intérieure, évoquant la force et la faiblesse de l'homme, ses joies et ses peines, dans un temps imaginaire ; le spectateur n'est plus le témoin d'une aventure, il contemple les images primitives de sa propre humanité.

BIBLIOGRAPHIE

- ▶ Revue Cahiers du cinéma « Spécial URSS », 1990.
- ▶ *Le cinéma arménien*, Centre Pompidou, 1993.
- ▶ Gauthier Guy, *Le documentaire, un autre cinéma*, Coll. Nathan Cinéma, Ed. Armand Colin, 2000.

[Voir toutes nos fiches pédagogiques de films](#)