

**Armenia**



**SPECIAL CINEMA**

**UNE CO-PRODUCTION  
A.A.A. - ARMENIA**

N° 84  
JUIN 84

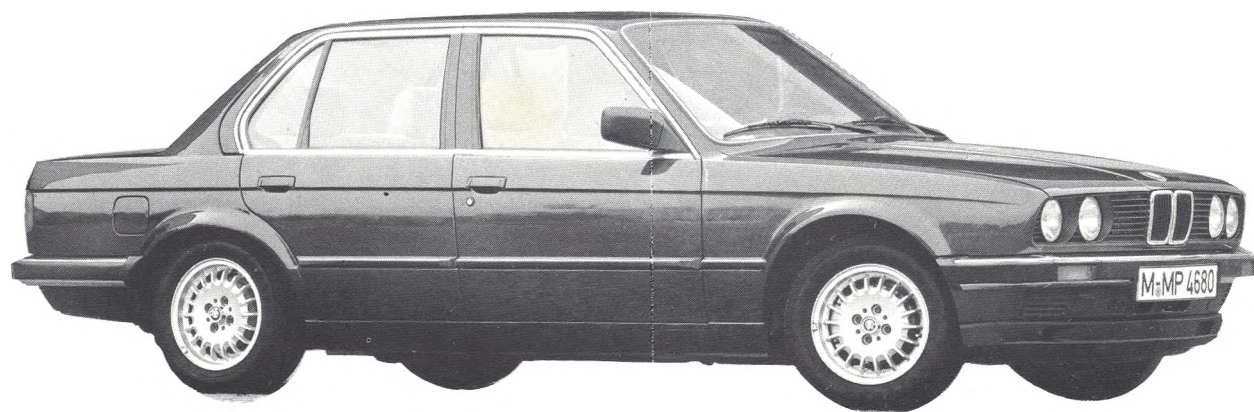
17 F

Fonds A.R.A.M





Le plaisir de conduire



## **BMW Série 3, 4 portes : la nouvelle grande compacte.**

Venez la découvrir chez votre concessionnaire.

**4 MODÈLES À PARTIR DE 8 CV : 316, 318i, 320i, 323i.**

---

**GARAGE CONTINENTAL ALBERT DEPOYAN : CONCESSIONNAIRE EXCLUSIF BMW**

*COMMERCIAL*  
• 8, av. de Lattre de Tassigny

**(42) 23.24.33**

*SERVICE APRES-VENTE*  
• Les Platrières Celony

**(42) 21.19.14**

*PIECES DETACHEES*  
• Les Platrières Celony

**(42) 21.05.04**

**13090 AIX-EN-PROVENCE**



## sommaire



page 20



page 36



page 54

Avant-propos.....	4
Hamo Bek-Nazarian.....	6
« Que l'image parlante ne tombe pas ».....	11
Une interview de Frounzé Dovlatian.....	18
Henrik Malian et ses œuvres.....	20
Le monde de Sayat-Nova et Paradjanov.....	22
« Sayat-Nova, couleur de la grenade ».....	27
A la recherche d'Artavazd Pelechian.....	32
L'éboulis et le soleil.....	33
Le montage à distance.....	36
Une interview de Rouben Mamoulian.....	41
Le cinéma arménien aux États-Unis.....	44
« The Good Job » de William Saroyan.....	48
A propos d'Arby Ovanessian.....	50
Le cinéma arménien en France.....	54
Pas de direct pour Erevan.....	56
A propos de « Sans retour possible ».....	57



## bulletin d'abonnement

A découper et à retourner à : ARMENIA — BP 2116 — 13204 Marseille Cédex 01

Je désire recevoir 10 numéros d'Arménia pendant 1 an

NOM \_\_\_\_\_ Prénom \_\_\_\_\_

Adresse \_\_\_\_\_

Code Postal \_\_\_\_\_ Ville \_\_\_\_\_

Ci-joint mon règlement par  
chèque bancaire \* ou postal \*  
à l'ordre d'Arménia.

\* Rayer les mentions inutiles

France et DOM-TOM : \_\_\_\_\_ 170,00 F.

Etranger : \_\_\_\_\_ 250,00 FF. par avion



## L'AVENIR DU SOUVENIR

De tous les ciments d'un peuple – ses luttes, sa langue, ses mythes –, la mémoire n'est pas la moindre. Mais c'est un matériau fragile, soumis aux inflexions de la parole, aux déformations de l'écriture. Le psychanalyste et l'historien sont également confrontés à cette question des traces : qu'est-ce qui reste, d'une expérience, d'une enfance, du passé d'un groupe, d'une classe ou d'une nation ?

Pour ceux que menacent l'oubli, la dispersion ou l'anéantissement, l'urgence est grande de porter témoignage, d'inscrire, d'enregistrer : hier la diaspora juive, aujourd'hui la dissémination palestinienne, l'archipel arménien.

Le film n'est pas seulement un document de plus au trésor des souvenirs et de la culture d'une nation. La pellicule semble contenir une double copie, négative et positive, de ce qu'elle décrit. D'un côté, elle donne à voir une part de la réalité, de l'autre elle dénonce sa représentation commune, les habitudes mentales, les stéréotypes, les idées reçues, les images d'Epinal. Des communautés en sursis trouvent dans ces documents beaucoup plus que des miroirs. Messages et moyens de communication, les films, comme la religion ou le sentiment national, tissent des trames solides entre les groupes dispersés. Mais là où la foi se sert des rituels immuables de la communion, le film fait circuler des gestes, des objets, des décors, des mots, des chants et des mimiques, des sentiments et des passions, l'amour, la haine, les larmes. Le cinéaste n'est pas seulement témoin, ou huissier. Son regard choisit et sépare, au-delà d'un portrait-robot ou d'un "état des lieux", les traits, les couleurs, les sons et les mots d'un personnage ou d'un évènement singuliers. Il intervient, interprète et modifie.

Non seulement miroir et mémoire, le film tente d'élaborer, par pièces et morceaux, un territoire mental collectif, un repère mobile où l'Arménie peut déchiffrer à la fois ses traditions et ses changements, ses racines et ses devenirs, le spécifique et l'universel. Car il n'est pas seulement question d'une terre perdue et promise, mais de ce que ce peuple, là où il vit, transforme et subit ; des changements qui le travaillent au cours du lent cheminement de la migration et du labeur fécond du métissage. Les vieux qui parlent confrontent les deux visages éloignés de l'Arménie vivante : celui de l'honneur et celui de l'oubli. Avenir et souvenir ne sont pas synonymes. Les images sont là, tendues entre les générations, pour assurer seulement une continuité, une persistance, une vocation. Pour qu'un peuple dure.

J.-C. POLACK



**L'ASSOCIATION  
AUDIOVISUELLE  
ARMENIENNE**

**PRESENTE**  
**du 6 juin au 19 juin 1984**  
**à l'OLYMPIC**

10, rue Boyer-Barret  
75014 Paris



**LE FESTIVAL  
DU FILM ARMENIEN**



**avec la participation**  
**du ministère de la Culture, du CNC et de l'UCFAF**

Les films non sous-titrés seront traduits simultanément



# HAMO BEK-NAZARIAN

## SON ART ET SES PRINCIPES

« Créateur d'une base fondamentale »

« Hamo Bek-Nazarian est le fondateur du cinéma national arménien ». Voilà une assertion que bien peu de gens mettent en doute, mais combien en comprennent la nécessité profonde ? En la répétant automatiquement, on lui donne en quelque sorte le caractère d'une tournure ferme, avec le contenu « général » et le sens « gelé » d'un cliché. C'est ce que vous voyez aussitôt s'élever devant vous, figure colossale et grandeur authentique, quand vous pénétrez dans l'expression « fondateur du cinéma national ».

Eveiller, animer le sens qui, inconsciemment, sommeille dans cette expression, voilà le problème, non seulement pour cet article mais pour tout examen des questions concernant le cinéma, quand il s'agit de notre cinéma, de ses caractéristiques nationales et de son fondateur.

Le fondateur, ce n'est pas seulement celui qui établit les fondements. Bien sûr, il a découvert, il a créé, il a été le premier. Mais la base, le fondement, c'est surtout ce qu'il y a d'essentiel, et il ne s'agit pas seulement du fait évident d'être le premier ; il s'agit de savoir en quoi consiste ce fondement, cette racine, cet établissement intangible, voire l'existence même.

Apprécier la création d'un artiste, cela signifie montrer tout d'abord ce qu'il a apporté à la culture et en quoi il a contribué à son développement. S'il nous apparaît évident que Bek-Nazarian est le fondateur du cinéma national, donc le premier à avoir utilisé ce langage nouveau de l'activité spirituelle du peuple, alors nous devons aussi naturellement montrer les caractères originaux de ce langage. Rien de plus facile, semble-t-il, puisque la langue de Bek-Nazarian est identique à la langue nationale, et donc en éclairant la première, on trouvera automatiquement la seconde. Mais le fait est que le national, tout comme l'universel, n'est jamais

identique au véritable individuel, bien que celui-ci ne s'exprime qu'au moyen de celui-là et qu'il soit présent dans chacune de ses expressions.

En tant que créateur de tel ou tel modèle idéologico-formel, l'artiste éclaire l'expression des trois degrés de la conscience liés ensemble par l'assujettissement : l'universel, le national et l'individuel. Chaque degré ultérieur est lié au précédent comme le particulier au général. Les caractéristiques spécifiques de Bek-Nazarian metteur en scène peuvent s'éclairer sur le fond des caractéristiques nationales.

L'artiste exprime non seulement l'âme et la conscience de son peuple avec un maximum d'ardeur et intégralement, mais encore il ressent plus que quiconque en lui la conscience nationale. On ne peut par conséquent pas étudier la création d'un artiste donné sans prendre en compte ces facteurs, car l'étude alors serait incomplète et déficiente. En outre, les questions concernant les spécificités nationales au cinéma sont étudiées de façon notablement insuffisante. Quant à leurs aspects théoriques, on peut dire qu'ils ont été absolument ignorés.

C'est pourquoi, il ne nous semble ni absurde ni inutile d'aborder une question à laquelle, toutefois, ce n'est pas aujourd'hui qu'une réponse exhaustive pourra être donnée.

Le premier film de fiction arménien, *Namous* (1925), a connu un succès inouï et il est considéré aujourd'hui encore comme l'une des meilleures œuvres de notre cinéma. Par son thème, il ne diffère guère des films précédents de la catégorie dite « exotique ». Par sa réalisation, cependant, il est de qualité, mais au niveau moyen atteint par le cinéma de l'époque. Il y a toutefois dans *Namous* une spécificité factorielle qui le sort du contexte cinématographique du temps, qui lui donne un étonnant projet autonome, un ton d'exécution nou-



H. Bek-Nazarian

veau avec un mode différent se dégageant de l'ensemble.

Ce qui frappe avant tout dans ce film, c'est la simplicité et le naturel des formes extérieures, depuis les décors et les costumes jusqu'au jeu des acteurs. En même temps, il se distingue par le soin du détail, l'élaboration minutieuse du sujet, la riche coloration du jeu, la délicate réserve des opérateurs et du metteur en scène, sans oublier la frappante incarnation de la conception dramatique.

Le film nous montre des moments tragiques avec des intonations tranquilles, modérées. Tcherkesskas, cavaliers au galop, poignard qui frappe la poitrine nue d'une femme, mais le tout sans effort mélodramatique, sans ardeur



aveugle et irréfléchie, plutôt avec la sensation tragique d'être fermement soumis au devoir et à l'honneur.

Observez comment ils se lèvent, s'asseyent, boivent leur thé, comment le redoutable père de famille frappe la fille qui a « fauté », comment pleure la mère, comment les voisins cancanent, comment le jeune couple se dirige vers l'église pour la cérémonie du mariage, et vous verrez une multitude de détails pris dans la réalité quotidienne qui métamorphosent le sujet vivant et l'emènent dans une autre voie. Image objective de la vie, formée avec des concepts et des usages historiquement objectifs de la domination desquels il est impossible, ni même imaginable pour aucun des personnages du film d'essayer de sortir. L'action apparente de l'image, le sujet et la fable ne touchent pas les zones profondes de l'âme et ne contribuent ni à leur développement ni à leur organisation dans le temps. Ils se présentent à nous dans un état figé, absolument défini, distinct de l'esprit humain, qui cependant ne nous empêche absolument pas de vivre profondément et de nous inspirer d'eux, de sentir presque sur notre épiderme la force oppressante du cercle étroit du « monde du *namous* ».

Nous retournerons à la généralisation de ces observations, mais pour l'instant, considérons les films ultérieurs de Bek-Nazarian.

*Zaré* (1926), qui est consacré à la vie des nomades kurdes, est chargé de qualités remarquables. Avec une attention particulièrement intense, la caméra « observe » les mœurs, les caractères, les rites des nomades, en un mot leur milieu vivant.

Tout comme la poésie « libère les mots de leurs liens prosaïques », comme dit M. Dufresne, le détail, détaché de la vision d'ensemble de la vie, offre assez de profondeur et de significations diverses en tant que forme artistique autonome de l'œuvre. De la sorte, la certitude se dégage des cadres de la limitation et de la définition propres et de la signification unique. Ainsi, dans la réalité « dégagée », nous voyons non seulement le réel, mais le possible, ce qui s'y dissimule, tout ce qu'on n'aurait pu discerner sans l'intervention de l'artiste. L'objet « dégagé » de la vue d'ensemble perd aussitôt sa définition précise, il produit un sens multiple et désormais ne correspond plus à un concept durablement établi. L'objet ne peut exprimer la totalité qu'il renferme que s'il s'épa-

nouit librement et indépendamment des influences du monde extérieur.

Cette animation du texte poétique, ce mécanisme mis en œuvre par Bek-Nazarian, nous l'avons en son temps qualifié de « stylistique dégagée », mais il aurait été plus exact de parler de sa *mutation formelle* dans les limites d'un affermissement physique du sensitif réel.

La force qui émane de la réalité « dégagée » dans *Zaré* est telle que les éléments qui semblent des détails documentaires ethnographiques donnent en réalité l'impression de retourner à leurs sources, aux types génériques du rite.

*Chor et Chorchor* (1926) est le seul film de Bek-Nazarian où le héros « romantique » est complètement absent, où on ne trouve pas la moindre trace de la marque tristement célèbre du cinéma « oriental ». La raison en est, selon toute apparence, le genre du film : la comédie burlesque.

*Chor et Chorchor* se caractérise tout d'abord par la réalité sociale et l'habileté exceptionnelle d'excentrique ubi-quité. « Les incroyables aventures du héros, en dépit de leur nature fantastique, portent la marque réaliste de la vie même, elles plongent dans cette vie », écrit K. Kalantar, spécialiste de l'œuvre de Bek-Nazarian. Il nous rappelle involontairement les deux personnages classiques du théâtre traditionnel arménien venus du fond des temps : le funambule et le bouffon. Pendant que le premier fait ses tours au péril de sa vie, le second, en bas, le mime, se moque de lui en reproduisant exactement ses mouvements. *Chor et Chorchor* est une vraie comédie populaire filmée avec toute l'improvisation d'un esprit libre où se reflète, comme dans la salle des miroirs déformants, authentique et déformé à la fois, le village arménien. Le film révèle le talent impressionnant de H. Khatchatrian, acteur sensible et intelligent, qui imite les villageois avec une étonnante exactitude alors que le subtil metteur en scène traitait tout son film en fonction d'un robuste humour paysan.

En 1927, Bek-Nazarian a réalisé *Khaspouch*, une œuvre qu'il avait préparée de longue date. Le thème de la révolte des *khaspouch*, pauvres parias persans de la fin du siècle dernier, constitue la trame du film.

Dans *La maison sur le volcan* (1928), le thème de l'agitation sociale prend une forme complètement nouvelle. Les héros du film, qui nous montre la lutte



Namous



David-Bek

des prolétaires de Bakou, sont des ouvriers appartenant à des peuples divers : il y a là l'Arménien Petros, le Russe Volodia, le Géorgien Gueorgui, l'Azerbaïdjanais Hassan. Leur unité est due à la communauté des objectifs et des tendances.

Le style de Bek-Nazarian qui, semblait-il, était déjà fixé dans son ensemble, présente de sensibles nouveautés dans *La maison sur le volcan*. Il ne pouvait d'ailleurs en être autrement. On trouve dans ce film une unité très recherchée, mais qui a exigé des « sacrifices » considérables de part et d'autre. Le principe lyrique et poétique dans la construction du texte a été mis de côté pour renaître trente ans après seulement dans le cinéma arménien. Et de même, le héros « romantique » a cédé la place au héros « littéraire ».

L'organisation fondamentale du texte de *La maison sur le volcan* repose sur la longueur des plans et sur le jeu des acteurs, psychologiquement exact,



conçu de façon globale et rigoureusement en accord avec la réalisation. De telles caractéristiques rapprochent très sérieusement le film de l'esthétique du parlant. L'absence du son, qu'on ne ressent pas du tout dans les précédents films de Bek-Nazarian, commence à être perçue comme absence d'un des paramètres de la réalité, d'un des éléments essentiels de la vie.

*Zaré, Khaspouch, La maison sur le volcan* sont des films profondément arméniens. D'autre part, la communauté kurde, les parias persans, les prolétaires de Bakou sont si bien représentés dans ces œuvres qu'elles sont devenues partie intégrante de leur vie culturelle.

Mais dans les films de Bek-Nazarian, l'exactitude ethnographique n'est ni de l'« exotisme » ni un témoignage mais l'image concrète de l'âme populaire. L'attention fixée sur des détails ethnographiques (objets ou rites) est un des caractères propres des réalisations de ce cinéaste. Tellé un rayon-X, la caméra pénètre le voile visible des choses et nous livre la profondeur et le sens vivant de l'événement. L'étude poussée et globale de la vie des peuples et de leurs activités a aidé Bek-Nazarian à atteindre l'exacte sonorité populaire et un réalisme essentiel auxquels sont étrangères toutes les expressions de l'« orientalisme ».

Son œuvre atteint son apogée avec *Pepo* (1935), dans lequel tous les principes fondamentaux se sont concrétisés d'une manière parfaite, à laquelle d'ailleurs la naissance du son a beaucoup contribué.

Depuis, et jusqu'au milieu des années 60, l'art du cinéma en Arménie s'est développé suivant l'exemple de *Pepo*. Cependant, ce développement a suivi non pas le chemin emprunté par les recherches existentielles de la pensée nationale, mais ce qui était déjà définitivement admis dans le cadre polymorphe des modes culturels. Il n'est donc pas surprenant que, pendant toute cette période, les cinéastes arméniens, y compris Bek-Nazarian lui-même, n'aient pas créé d'œuvres réellement marquantes, et *Pepo* reste un incomparable critère, un modèle indiscutable.

Le succès de *Pepo* peut sans conteste être comparé à celui de *Namous*, même aujourd'hui, près de cinquante ans après. D'ailleurs, retournons à *Namous* dans la problématique qui nous intéresse.

En général, à ses débuts, une nouvelle création artistique n'arrive pas à se faire

reconnaître et apprécier par le plus grand nombre ; pour qu'on l'accepte telle quelle, un certain temps est nécessaire, un temps pour que le public puisse se familiariser avec les nouveaux moyens et formes d'expression modernes et assimile leur monde formel à l'ensemble des valeurs culturelles acquises. D'autre part, une œuvre qui correspond tout à fait à notre expérience culturelle ne peut connaître un grand succès du fait qu'elle n'est pas propre à nous proposer quelque chose de nouveau. Une œuvre n'obtient un succès de masse que si elle offre une nouveauté portée par le passé. Le monde exposé sous un éclairage nouveau et inattendu (acceptable cependant dans notre univers imaginaire et ne sortant pas de ses limites par principe) peut surprendre par la fraîcheur des sensations et des idées. Le schéma général du développement d'un succès populaire est tel qu'il ne peut évidemment pas s'allier dans une signification unique avec les critères d'appréciation des valeurs idéologico-artistiques de l'œuvre.

Dans les années 20, *Namous* se caractérise justement, immédiatement, comme « l'Orient sans la coloration ». Pour la première fois dans l'histoire du cinéma, les imitations orientalistes faisaient place à un modèle original et authentique. Et maintenant, essayons de voir d'où est venue cette nouveauté et pourquoi justement dans *Namous*.

Il est hors de doute que le réalisme de Chirvanzadé, et celui des acteurs du théâtre arménien, et surtout celui de Bek-Nazarian, avec sa personnalité créatrice, ont joué un rôle déterminant dans le fait que *Namous* devait apparaître en Orient comme la première œuvre cinématographique à la fois réaliste et fondamentalement nationale.

Le cinéma n'est pas seulement le fruit de l'esprit scientifico-technique européen ; il résulte aussi de la logique naturelle du développement de la culture artistique. Naturellement, ses caractéristiques essentielles (par exemple sa nature photographique) qui étaient par plusieurs côtés étrangères aux autres formes culturelles, font que le cinéma, en tout cas dans la période initiale de son développement, devait être « redevable » à toutes les cultures propres et indépendantes européennes qui se tournaient vers lui comme vers une nouvelle forme d'activité spirituelle. Cependant, le cinéma de son côté s'adressait à la vie, d'après lui exotique, de l'Orient, domaine qui offrait en outre de fortes



incitations financières. C'est ainsi que naquit le cinéma orientaliste. L'apparence des films orientalistes rendait avec assez d'exactitude les modes particuliers des cultures locales. Cependant, le fond et le contenu exact de la réalité des peuples d'Orient, leurs formes culturelles traditionnelles, leur vie réelle même restaient à l'écart du champ visuel des orientalistes européens et de leurs imitateurs locaux. Pour les premiers, la vision de l'Orient se limitait à une lecture superficielle d'Hafiz et d'Omar Khayam (bien entendu dans le contexte des valeurs culturelles européennes) et dans la reproduction de miniatures persanes (costumes, décors) avec quelques observations pratiques. Quant aux seconds, au contraire, ils n'arrivaient pas à se dégager des limites de leurs codes culturels propres et se cantonnaient dans les normes strictes de l'art





Pepo

cinématographique conçues comme des contraintes.

Bek-Nazarian a fait ses débuts de metteur en scène en Géorgie, où s'étaient déjà formées à cette époque des traditions orientalistes déterminées. La plupart des réalisateurs des studios géorgiens, se contentant d'une coloration extérieure, ne pensaient pas le moins du monde à créer d'authentiques films nationaux, et ces futurs maîtres du cinéma soviétique, comme K. Mardjanichvili et son disciple N. Chengueylan, en étaient encore à faire leurs premiers pas.

Deux circonstances très favorables ont accompagné *Namous*. D'abord l'Arménie des années 20 se présentait, dans le domaine du cinéma, comme un terrain vierge, peut-on dire, et ce « terrain » s'est volontiers offert à un homme riche déjà d'une expérience mul-

tiplé. Ensuite, de 1914 à 1922, Bek-Nazarian avait été un acteur très connu du cinéma russe pré-révolutionnaire. En 1921, il avait organisé et dirigé la section cinéma du commissariat du peuple à l'Instruction publique de Géorgie. Après la réorganisation de ce dernier, en 1923, il était devenu directeur du cinéma d'Etat de Géorgie et il le resta jusqu'à son installation définitive en Arménie, en 1926. C'est en 1923, avec *Hairaspan* (Le parricide) qu'il commence sa carrière de metteur en scène. En 1924, c'est *Kortsvats Gandzer* (Trésors perdus) et en 1925 *Natella*, le deuxième de ces trois films étant d'ordre culturo-existential.

Hamo Bek-Nazarian est né en Arménie et y a vécu jusqu'à l'âge de sept ans. A trente-cinq ans, il y est retourné pour y rester. « Mes souvenirs d'enfance se sont particulièrement ranimés quand,

après une longue absence, je suis retourné en Arménie. Je suis entré dans cette maison qu'habitaient encore mon frère et ma sœur, j'ai vu notre grand jardin qui s'étendait sur les rives du torrentueux Hrazdan. Et moi, j'ai « vu » *Namous* avant même que les acteurs ne soient devant la caméra, avant de donner le premier tour de manivelle de ce premier film de fiction arménien. » Voilà ce qu'il écrit dans ses *Notes d'un acteur et d'un metteur en scène*. Et l'inévitable s'est produit : posséder « cette inappréciable et royale richesse, le trésor des souvenirs » (comme dit Rilke) de l'enfance et s'en rendre compte a peut-être fait naître en lui le véritable artiste en ouvrant ses yeux devant les exemples originels des formes culturelles nationales. La forme lyrico-poétique de l'expression qu'objectivement il a fui, exigeait certaines conditions isomorphes d'étendue et de durée : il fallait que l'action change avec la situation. Et puis il fallait trouver un compromis susceptible de satisfaire également et les exigences spécifiques du cinéma et celles de l'expression lyrique si proche de la conscience nationale arménienne.

Par la suite, un autre réalisateur arménien, Artavazd Pelechian, apporta à ce problème une excellente solution, mais il lui fallut pour cela une dizaine d'années de développement du cinéma. Quant à Bek-Nazarian lui-même, il eut recours au compromis qui était le seul possible en son temps, entre la situation et l'action, entre l'expression et la concordance mécanique du récit, et ce n'est que dans *La maison sur le volcan* qu'il renonça à cet éclectisme, renonçant du même coup aux recherches tendant à trouver des formes existentielles de la conscience nationale dans le domaine du cinéma.

Dans l'art, les expressions les plus diverses des formes spécifiques nationales de la conscience sont possibles. Dégageons-en trois qui sont fondamentales :

1) Le plan existentiel. Il se manifeste au moyen de la « forme intérieure », pour reprendre l'expression de Potebnia, qui éclaire les couches profondes de la conscience nationale.

2) Le plan culturel. Il se manifeste dans les cas où l'on souscrit aux formes traditionnelles de la culture spirituelle nationale.

3) Le plan physique. Il se manifeste dans la référence à la vie matérielle



nationale, qui fournit l'image et physique et spirituelle de la vie concrète du peuple.

Dans la pratique réelle de la création, ces types peuvent clairement se rencontrer aussi bien dans diverses combinaisons qu'isolément. Toutefois, le troisième apparaît – à de rares exceptions près – dans tous les accords en tant que condition indispensable, lié à la nature photographique du cinéma.

En arrivant au niveau existentiel, l'artiste ravive par là même ces formes qui s'affermiront dans la conscience commune comme des formes culturelles normatives et deviendront expression uniforme de la conscience collective. En d'autres termes, en accédant au niveau existentiel, l'artiste donne naissance à quelque chose qui, dans l'avenir, se situera au niveau culturel (culturo-esthétique), puis au niveau physique (de culture et de mœurs). En tenant compte de ce lien de cause à effet, il est possible de conclure que pour exprimer la conscience nationale, le fait de se placer au niveau culturel et physique est non seulement insuffisant, mais encore constitue une démarche inadaptée au but car elle concerne plus l'épuisement des valeurs culturelles que leur création. Il en va exactement ainsi dans le cas des œuvres considérées isolément. Cependant, la chose est tout autre quand la culture spirituelle – qu'elle soit universelle, régionale ou nationale – est considérée non pas comme un recueil d'œuvres d'auteurs isolés mais comme « des ensembles organiques, comme des systèmes qui, par leurs relations (et seulement par leurs relations) créent une valeur certaine » (T. Eliot).

Toute utilisation mécanique des formes qui réalise des actions au niveau culturel et physique n'est rien d'autre que leur automatisation. Et c'est cette automatisation que réalise l'art de second rang, enracinant néanmoins et consolidant dans la conscience collective les formes du niveau existentiel dues aux vrais créateurs. Et une telle automatisation est nécessaire au développement progressif de la culture nationale. Une telle dialectique du développement s'arrête au point où elle rencontre ce qui est déjà installé dans la conscience.

Ainsi, les formes « traditionnelles » continuent de manière ininterrompue à s'enrichir de plus en plus d'un contenu qui, à son tour, continue à influencer la forme dans telle ou telle mesure en la modifiant. Par conséquent, l'approche

non seulement créatrice mais mécanique de la part de l'artiste n'est pas seulement en accord avec la forme déjà médiane de la conscience collective mais elle est aussi adaptée au but et se présente à nous en tant que facteur indispensable et naturel de l'activité culturelle, facteur sans lequel des concepts tels que les traditions culturelles, le patrimoine et l'universalité sont inimaginables. Tout cela cependant n'est justifiable que dans les conditions de déroulement harmonieux des cycles d'automatisation. Dans ce déroulement, les rythmes prolongés hors mesure mènent à la crise culturelle et les rythmes trop rapides mènent à l'« élitisation ».

Pour une réanimation artistique nationale, il est indispensable de trou-



Pepo

ver un mode où la conscience collective puisse s'exprimer avec tous ses états culturo-historiques. Présenter l'objet de telle sorte qu'il puisse dépasser ses limites propres, mais sur la base de son existence même, signifie précisément créer de nouvelles formes et figures sur le plan existentiel.

L'activité de Bek-Nazarian pendant la période du muet avait contribué aussi à la solution objective de ce problème d'ensemble. C'est lui qui a mis en lumière les modes nationaux du langage cinématographique, mais il n'a pas pu créer une structure complète exactement adaptée au but, et cela en raison de l'inertie qui poussait à continuer à penser dans les limites du cinéma traditionnel, auquel il resta absolument fidèle dans *La maison sur le volcan*, et sa sphère d'activité, maintenue dans la voie spécifique nationale, devint un plan culturel. Ce plan cependant (déjà consolidé et devenu normatif et traditionnel dans

cette période de la conscience collective) sur lequel se plaça Bek-Nazarian n'avait pu donner naissance qu'à ce seul metteur en scène.

Grâce aux conditions historiques et à son talent, il put être le premier à « parler » arménien dans le langage de l'écran, donc à appliquer pour la première fois dans le cercle de son activité spirituelle les pensées de tout un peuple. Après lui se sont manifestés et se manifesteront encore beaucoup de brillants « stylistes » et des artistes qui ont développé et continueront de développer la langue que Bek-Nazarian a mise au point. Ce cadre du développement connaîtra encore de nouvelles volutes et naturellement, le premier cycle qu'a bouclé Bek-Nazarian restera le moins élevé, mais le moins élevé en ce sens qu'il était une base, et une base fondamentale. Et tous ceux qui construiront leur art sur son héritage créatif « parleront » arménien, par conséquent dans un certain sens avec la langue de Bek-Nazarian puisque l'art véritable est toujours national.

La voie vivante de la création de Bek-Nazarian dans l'art cinématographique pour arriver au réalisme était une tendance sans déviation qu'il n'imaginait pas sans les modes spécifiques nationaux d'expression. En Arménie, dès le début de son activité, il a réfléchi très sérieusement aux problèmes particuliers de la langue nationale cinématographique. Cet artiste humaniste était convaincu que ce n'est que grâce à une conception claire des modes nationaux spécifiques de la conscience, et en les pénétrant profondément, que l'art peut servir au développement spirituel de l'humanité.

Chaque conscience nationale est un aspect particulier, un raccourci particulier de la compréhension du monde, et seule la somme de tous les aspects peut nous rapprocher de la vraie compréhension des réalités. Eclairer les modes nationaux de conscience et les appliquer est un devoir et une obligation pour chaque artiste puisque la pratique de la conscience nationale dans les cadres culturels contemporains signifie emprunter le chemin le plus direct et le plus exact vers la compréhension mutuelle entre les peuples, vers une culture universelle inimaginable sans une élévation indépendante, dans une libre auto-conscience de chaque culture nationale.

Garéguine ZAKOYAN  
Soviétakan Arvest 1-1983





Couleur de la grenade

## « QUE L'IMAGE PARLANTE NE TOMBE PAS »

*Chaque collectivité, chaque « corps/ensemble », a son existence interne et externe, unie ou divisée. Ce corps a son propre souffle, son propre mouvement en fonction de ses coutumes intérieures ou extérieures. Le style national émerge de la manière et du souffle d'une nation et c'est pourquoi ce style se crée lui-même.*

Malgré le passé séculaire de sa culture, le cinéma arménien n'a encore pas pu trouver sa colonne dorsale, son style global.

Les Arméniens se classent parmi les rares peuples qui ont tenté de se faire l'écho de l'art cinématographique à ses tout débuts, ainsi qu'ils l'avaient fait auparavant lors de l'invention de l'imprimerie.

De l'Orient en Occident tant dans les

milieux nationaux que dans ceux plus larges du cinéma international, les Arméniens ont créé une série d'œuvres de cinéma, ont eu des œuvres réussies et d'autres moins réussies, ont développé et enrichi les possibilités d'expression du 7<sup>e</sup> art : et quelquefois seulement ils ont touché à ce « cœur » sensible qui a donné naissance à quelques instants enrichis du style et du souffle...

Le cinéma arménien considéré

comme un phénomène d'ensemble a aujourd'hui soixante-treize ans. Le premier film offrant des images arméniennes a été réalisé à Vagharchabad, à la Cathédrale d'Etchmiadzine, en 1911 et montrait les cérémonies religieuses de l'enterrement du catholicos Matheus II ; il a été projeté sur les écrans internationaux et portait le titre de *Pathé Journal n° 93*.

Il nous faut établir les distinctions sui-



vantes afin de pouvoir parler du cinéma arménien dans son mouvement global :

I - Le cinéma documentaire (courts et longs métrages), les périodes du muet et du parlant.

II - Le cinéma artistique (courts et longs métrages), les périodes du muet et du parlant.

De par sa condition nationale particulière, nous devons considérer le cinéma arménien comme suit :

- a) en général
- b) en union Soviétique
- c) dans la Diaspora

d) les productions et créations d'artistes arméniens dans le cinéma international.

Dans cet article, nous traiterons uniquement le point a.

### Le style et le mouvement

Toutes les cultures prennent corps dans le mouvement. Le cinéma appartient à ces formes d'expression qui permettent d'inscrire et de répéter, dans leurs nuances, les mouvements issus des sources internes et externes.

L'ensemble bâti et cultivé par l'Arménien a d'abord son « cœur », ou il a résumé et façonné des lettres symbolisant 36 mouvements. Ces lettres ont avec notre corps des liens propres, et sont capables par leurs vibrations d'exprimer tout un monde intérieur que nous appelons *haikakan* et que les étrangers appellent *arménien*.

Ce mouvement commence par la voyelle **Ա** (a) et se termine par la consonne **Է** (k). C'est l'Alpha et l'Omega internes, la pierre de fondation de la culture arménienne, qui a trouvé sa forme et son style définitifs dans les *khatchkars* (pierres sculptées portant le signe de la croix).

Les *khatchkars*, ces symboles uniques, simples et modestes, de l'âme et de l'art arméniens, tournant le dos à l'Orient, se dressent au dessus des tombeaux et monuments séculaires, déclarent et extériorisent le deuxième mouvement effectué par l'esprit collectif, celui qui a pour conséquence l'extension de la série des lettres à deux nouveaux signes. **Օ**, **Ֆ** (O et F).

Le mouvement de l'homme arménien vers l'Occident, vers l'extérieur et vers l'autre, ont transformé cet Alpha et Omega, puisqu'il s'agit désormais de **Ա** (a) et de **Ֆ** (f). C'est grâce à ce signe de **Ֆ** (f) qu'il peut aujourd'hui écrire le mot film.

Ainsi donc, l'Arménien peut s'expri-

mer avec 38 vibrations sonores, 38 nuances de prononciation, de couleurs et d'accents.

Peuvent être qualifiées d'arméniennes toutes les formes d'expression qui ont en elles ces 38 vibrations globales avec leur classification particulières. Ces vibrations grâce à leur trame et à leur construction spécifiques ont créé la culture arménienne et son style, lesquels résument la démarche de l'âme arménienne depuis l'Orient vers l'Occident.

C'est donc à partir de la fusion de nos deux mouvements : l'Orient et l'Occident, que s'est développé et façonné historiquement le noyau de sa culture. L'approche binaire est cette caractéristique sur laquelle se fonde la totalité de l'art arménien, et le style arménien est le résultat de cette unité.

Les circonstances historiques ont fait du style arménien une expression extrêmement sobre et simple, une forme qui est d'abord fonctionnelle dans sa structure et qui atteint ensuite une finesse d'orfèvre.

Paradoxalement, ces expressions, simples et ordinaires dans la forme, exigent une très grande concentration, et par-là même sont capables d'éveiller un monde lyrique et poétique spécifique dans lequel le souffle d'un peuple est reconnaissable.

Une des caractéristiques de ce style est cette trame statique, répétitive et lente, qui l'est seulement en apparence, car elle est repue d'une force séculaire accumulée et centralisée. Le phénomène mouvant en apparence, même s'il est vif et alerte, garde en lui une autre dimension plus fondamentale due à des données radicales et traditionnelles qui soutiennent le rythme.

### Pathé-journal n° 93

Lorsqu'on parle du développement propre et du style du cinéma arménien, c'est à ce film au caractère symbolique qu'il faut d'abord se référer.

Pour pouvoir étudier en profondeur et comprendre l'expression de « l'âme arménienne » dans le cinéma, il est nécessaire de réussir, de voir et de comprendre en parallèle les œuvres complètes de deux artistes issus du même milieu, mais ayant vécu à des milliers de lieues de distance : le fondateur du cinéma national arménien, Hamo Bek-Nazarian, et le premier artiste arménien du cinéma international, Rouben Mamoulian.

On saisira mieux les difficultés et les



Namous



Chor et Chorchor



Pepo

complexes stylistiques du cinéma arménien contemporain en admettant ces deux pierres de fondation comme des phénomènes historiques significatifs.

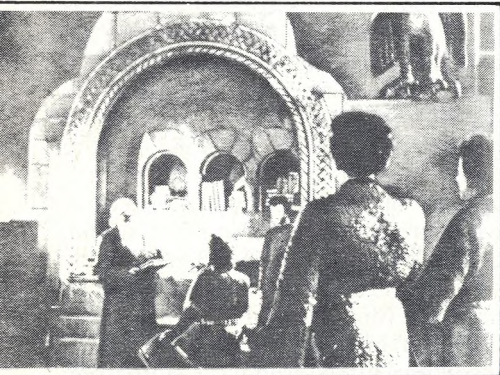
### Hamo Bek-Nazarian

Le premier créateur qui, dans ses films, réussit à saisir et exprimer l'esprit est Hamo Bek-Nazarian avec *Namous*





Pepo



David-Bek



Pour l'honneur

(l'honneur, 1925) et *Chor yev Chor-Chor* (Chor et Chor-Chor, 1926). Ces deux films muets rendent des réalités qui, à l'époque, se manifestaient encore à l'état naturel et dans lesquelles le rythme et le souffle de la vie étaient les mêmes que pour le réalisateur. Il n'y a dans ses films aucun effort pour « être » ou « faire arménien », et tout y est naturellement spécifique car les éléments qui les constituent échappent encore à des directives autoritaires extérieures. *Namous* conduit les principes

sacrés et traditionnels jusqu'au drame et *Cho yev Chor-Chor* expose la supersaturation sous un jour dérisoire et comique. Tournés en l'espace d'un an seulement, ces deux films muets ont sauvé beaucoup de choses en nous transmettant l'image de notre mode de vie traditionnel.

Բէկ-Նագարեանը այդ նոյն ժամանակաշրջանում ստեղծում է **ԶԱՐԷ** (1926)՝ քրդերի կենցաղին նուիրուած, **ԽԱՍԹՈՒՆ** (1928)՝ պարսկաստանի սահմանադրութեան (1905-11) յեղափոխական շարժումներն ներկայացնող, **ՏՈՒՆԸ ՀՐԱՔԽԻ ՎՐԱՅ** (1929)՝ վրացիների, հայերի եւ ազարիների միասնական բանուորական կապերն արտացոլող երեք յատկանշական շարժանկարներ, որոնք մեծ արժէք են ներկայացնում: Յիշուած ժողովուրդների մասին ստեղծուած առաջին խորապէս արեւելիան այս պատկերներում, Բէկ-Նագարեանը ներկայանում է իր բազմակողմանի ընդունակութիւններով: Այդ շրջանում նա հայկական շարժանկարի համար հիմնադրում, զարգացնում ու իր խօսուն շրջանին է հասցնում (1935) որոշակի աւանդներ:

**Խօսք et couleur**

Dans la période du parlant, on citera évidemment *Pepo* de Bek-Nazarian (1935), qui décrit les mœurs arméniennes en quelque sorte à leur apogée, avec la famille orientale, le bain, l'église et le marché, qu'on nous montre non comme des ornements mais comme des réalités bien vivantes.

**ՊԷՊՕ-ի** մէջ յատկանշական է կծիկի մէջ թագցրուած *պարտաթիղթի* շարժանկարաչին լուծումը, որ ներկայացնում է պարզ՝ միեւնոյն ժամանակ խօսուն, թատրոնից շարժանկարին անցնելու թարգմանչական ստեղծագործ կեցումաձքը:

C'est au cours de cette même année 1935 qu'à Hollywood, Rouben Mamoulian tourne *Becky Sharp*, premier film réalisé en technicolor (par la combinaison des trois couleurs primaires). C'est la première des rares œuvres où la couleur est utilisé comme un langage « parlant ».

La scène où on apprend la déclaration de guerre pendant un bal et où, au lieu que ce soit les hommes qui s'en aillent pour aller vers leur destin, ce sont les femmes qui les laissent seuls dans la

salle, est devenue une scène classique de l'histoire du cinéma : le spectacle des uniformes rouges fait qu'elle « parle » par le langage de la couleur.

Իր կեանքի վերջին տարիներին, Բէկ-Նագարեանը աշխատում է **Թաշքենթի** եւ **Տանիկեստանի** ստուդիոներում ուր 1959-ին նկարահանում է (Է. Քարամեանի հետ) «Նասրեղղինը Խոջենթում» շարժանկարը, «Կախարդուած արքայազնը» վէպի հիման վրայ: Այս կապակցութեամբ նա իր լուշերում գրում է.-

«Լինելով «խելքով խորամանկ ու արտով առաքինի» մի մարդ, որոնցով հարուստ է Արեւելքը, Նասրեղղինը իր մէջ կրում է հասարակ մարդու *խմաստաթիւնը*...»

Նասրեղղինը յայտնի մարդ է, որովհետեւ նրան ճանաչում է ամբողջ ժողովուրդը: Նասրեղղինը հարուստ է ոչինչ չունենալով, նա միշտ պատրաստ է...

Նասրեղղինը պատկանում է ամբողջ Արեւելքին:

Ֆիլմը կարծէք, որպէս մի նոր զինուոր կը մտնի մեծ իմաստունի նկատմամբ եղած ժողովրդական սիրոյ բանակի հզոր տողանը:

Սիրոս ի է հրճուանքով ու տագնապով... Տեսնես ինչպէս կրկնուցի հանդիսատար մեր աշխատանքը: Արդեօք արժանի՞ կը լինի այդ աշխատանքը Նասրեղղինի լիշատակին:

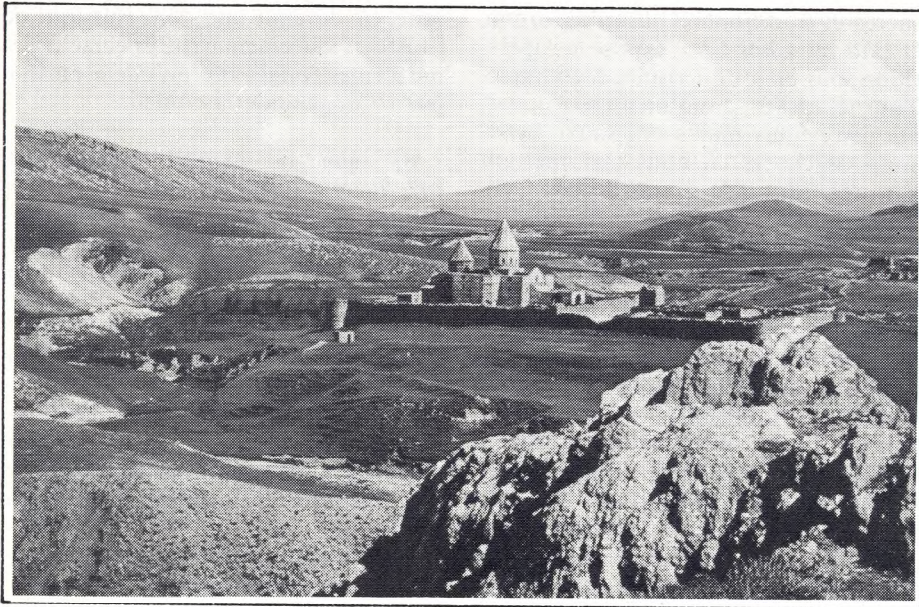
**ՆԱՍՐԵՂՂԻՆԸ ԽՈՋԵՆԹՈՒՄ** նկարը իմ երեսուներորդ ֆիլմն է, միեւնոյն ժամանակ առաջին գունատոր ֆիլմը: Ես սկսեցի իմ ռեժիսորական աշխատանքը, երբ կինեմատոգրաֆը դեռ համը էր, երբ գոյնի մասին նոր-նոր սկսում էին երագել, իսկ աւարտում եմ իմ գործունէութիւնն այդ ասպարեզում արդէն գունատոր կինոյով, որն իր մէջ պարունակում է հսկայական իրապէս շուտունասիրուած հնարարութիւններ:

... Հաւանաբար, դա այնքան էլ վատ չէ՛ վերջակէտ դնել գործողութեան վերջում արեւելիան իմաստունի մասին ֆիլմ բեմադրելուց յետոյ»:

Մամուլեանը Հալիվուդում արդէն դրել էր իր վերջակէտը 1957 թուին, նկարելով՝ **ՆԻՆՈՉԿԱ**-ի հիման վրայ վերաստեղծուած երաժշտական-գունատոր-սինեմատոգրի նկարը՝ **ՄԵՏԱՔՍԷ ԳՈՒԼՊԱՆԵՐ**-ը ներկայացնելով՝ Խորհրդային Միութիւնից արեւմուտք ճամբորդած մէկ պատգամատուտու, որը կախարդուած է **ՄԵՏԱՔՍԷ ԳՈՒԼՊԱՆԵՐ**ով:

Արեւելքի շարժանկարի այս երկու հիմնաքարերը՝ **ԲԷԿ-ՆԱԶԱՐԵԱՆ, ՄԱՍՈՒԼԵԱՆ**, 50-ական թուական-





Lebbaeus que l'on appelle Thaddée

ներին աչապես են իմաստաորում իրենց ներկայությունը շարժանկարի սապարկում:

**26 ans**

De *Pepo* à *Tejvejik* (1961), il est difficile de trouver un autre film arménien dans lequel les mœurs décrites ne nous donnent pas l'image d'une vie artificiellement vécue. *Tejvejik* (c'est le nom d'une sorte de ragoût de foie) s'efforce de recréer le passé et ne fait en réalité que répéter ce qui dans *Pepo* est encore naturel et vraiment vécu. En fait, ce court métrage de A. Manarian est une tentative pour retrouver les traditions et il est typique de cette interprétation de la nature et de la psychologie nationale qui se manifeste dans le cinéma arménien des années 60, interprétation à laquelle se sont manifestement raliés les réalisateurs dans leur conception du passé de leur peuple. Dans cette phase du développement du cinéma, ce mode d'expression artistique était inconcevable sans un regard en arrière et il s'appuie là sur le lien indissoluble entre le passé et le présent. A ce sujet, il faut se garder de confondre cette conception avec l'interprétation actuelle des questions historiques.

**ԳԱԻԻԹ-ԲԷԿ (1944)** պատմահերոսական դրաման հայ շարժանկարի միակ մասամբ յաջողած փորձն է պատմական անցեալի հիման վրայ հերոսական նկար ստեղծելու գործում: ԲԷԿ-Նագարեանը թերևս շարժանկարով ստեղ-

ծում է իր ազգային կարապի երգը եւ մինչեւ իր մանր՝ 1965 թուի Ապրիլ 26, համարիա չունի իր տաղանդին համահասար մի ուրիշ գործ:

1956 թուին Ա. Հաչարտեանը նկարահանում է Երրանգաղի **ՊԱՏՈՒԻ ՀԱՄԱՐ** թատերիկը, այս շարժանկարը մնում է արժևքատը պարզաբանելու համար հայ թատրոնի որոշակի մակարդակը: Սա մի ուրիշ երկ է ուր կրկին արժարժում է մի *պարտաբանություն*, որն այս անգամ կրակին է չանձնում բնականիքի հոր կողմից եւ պատճառ դառնում երիտասարդ

սիրող աղջկայ՝ **ՄԱՐԳԱՐԻՏ**-ի անձնապան լինելուն:

26 տարուայ բնթացքում հայ շարժանկարում առօրեայ կեանքը **ԱՐԱՐԱՏԵԱՆ ԳԱՇՏԻ ԱՂՋԻԿԸ (1949)**, **ՍԻՐՏՆ Է ԵՐԳՈՒՄ (1956)**, բաղաբական, գաղափարական՝ **ԱՆՉԱՄԲ ԺԱՆԱՀՈՒՄ ԷՄ -ԿԱՄՕ- (1957)**, ներքաթը, ժողովրդական սաանդը՝ **ՔԱՋ ՆԱՉԱՐ (1940)**, **ԱՆԱՀԻՏ (1947)** բնդհանրապև պատկերում են շինծու կեցուածք եւ հեռու են սաեղծագործ շնչից:

**BAREV YES EM**

c'est avec *Barev yes em* (Bonjour, c'est moi, 1965 Festival de Cannes), qu'intervient dans une approche moderne, la première tentative pour retrouver un consensus spirituel et social et un contact avec les racines. Ce film audacieux de Frounzé Dovlatian, aujourd'hui généralement négligé et oublié, montre dans ses premières images, les regards ardents, impatients, fascinés de la foule pendant un championnat international d'échecs auquel participe Tigran Petrossian, des regards qui suivent la quête du héros du film, se combinent avec cette quête en un faisceau qui nous mène jusqu'aux ruines d'un monastère isolé. Là, le religieux et le savant se trouvent de nouveau réunis et le premier invite le second, qui erre et a gâché sa jeunesse, à se joindre à eux (lui le prêtre, et un sacristain son compagnon) autour d'une pauvre table. « C'est la fin de

Le triangle





tout ! » répond le savant qui fait cet aveu dans la lumière du crépuscule, face à un horizon qui annonce l'infini et il se met en marche dans la plaine où s'élève des ruines de monastères.

**Saint-Thaddée et Le Triangle**

En 1967, c'est en Iran qu'est tourné un film sur le pèlerinage au vénérable monastère de Saint-Thaddée dans ses manifestations intérieures et extérieures, films où se trouvent fixées les premières images que le cinéma arménien ait consacrées au *matagh*, le sacrifice traditionnel.

**Ս. ԹԱԳԷՈՍ**-ը՝ 12 առաքյալներից մեկը, աւանդութեան համաձայն առաջին քրիստոնէական նահատակն է հայկական հողի վրայ: Այդ նոյն շրջակայ դաշտում է, որ հայերը ինքնագիտակից ՄԱՀ ԻՄՄՅԵԱԼ ԱՆՄՍՀՈՒԹԻՒՆ է որդեգրելով պատերազմում են Սասանեան Պարսկաստանի դէմ 451 թուին. տառերի գիտից ընդամենը 45 տարի յետոյ, արձանագրելով 1036 մարտիրոսներ՝ Վարդան Մամիկոնեանի գլխատրութեամբ:

**ՂԵԲԷՆՈՍ ՈՐ ԱՆՈՒԱՆԵՅՑԱԻ ԹԱԳԷՆՈՍ** (1967) առաջին եւ միակ փաստանկարն է հայ շարժանկարի պատմութեան մէջ ուր գրաբարն ու ժողովրդական բարբառային լեզուն կազմում են շարժանկարի ձայներիզը:

La même année est produit en Arménie, à partir d'un texte d'Aghassi Aïvazian, *Yerankiun* (Le triangle) d'Henrik Malian ; là, un candide adolescent voit revivre les antiques mystères des forgerons « Mekertitch » (Baptiste).

**ԵՌԱՆԿԻՒՆ**-ու ձայներիզը օգտագործում է հետեւեալ տողերը:

«Հայրս դարբին էր: Հօրս հայրն էլ էր դարբին: Ասում են՝ նրա հայրն էլ էր դարբին եղել: Բայց հիմա միայն հայրս էր եւ նրա դարբին ընկերները:

Նրանց ոչ ոք դարբին չէր ասում: Նրանք իրենք էլ անւանում էին իրար «դամբշի», իսկ դարբնոցը՝ «դամբշնոց»:

Երբ դպրոցում շարադրութեան մէջ գրեցի, որ հայրս «դամբշի» է, սխալ համարեցին եւ նշանակեցին «երկու»: Ու այդ օրուանից եւս իմացայ, որ «դամբշի» եւ «դամբշնոց» սխալ են հայերէն չեն:

... Մի երգ յատկապէս, որը հիմնի պէս մի բան էր հինգ Մկրտչի համար, հայրս երգում էր շատ մորմոքիչ ձայնով, շեշտելով ամեն տողի վերջին վանկը: Այդ երգը Մկրտչիները լսում

էին յատուկ ուշադրութեամբ, կարծես մերկացնելով իրենց զգայարանները:

... Մտքիս ինչ որ հեռու անկիւնում գիտէի, որ ես սկսում եմ աղտեղից, բայց միեւնոյն ժամանակ մի ներքին համոզածութիւն կար, որ պետք է գնամ մի այլ ձեռի աշխարհ:

**ԱՇԽԱՐԸՍ ՄԷ ՓԱՆՋԱՐԱՒ Է  
Mon monde est une fenêtre**

Cette série traditionnelle atteint un sommet éclatant avec *Sayat-Nova - Couleur de la grenade* de Paradjanov, folle création qui fait appel aux premières images du cinéma arménien, celles de 1911, cette fois-ci pour évoquer les funérailles du catholicos Lazare (1751).

Quel est le mystère de ce film et pourquoi la relique religieuse arménienne la plus vénérée, la dextre de Saint Grégoire l'Illuminateur, devait-elle apparaître comme dans un rêve de poète ? C'est peut-être le premier long métrage artistique dans lequel on voit sous un jour poétique une relique sacrée, ce qui donne au film sa profondeur, sa force et son mystère.

**ՀԵՂՆԱՐ... որ նշանակում է՝  
ՆՈՒԱՆ Է/ույթին  
L'essence de Grenade**

**ՆՈՒԱՆ ԳՈՅՆԸ** շարժանկարում, երեք կայուն մնացած նոշների տակ տարածում է նշան «հիւթ»-ը եւ միաժամանակ լսում է երգի որսորդ՝ ՍԱՅԱԹ-ՆՈՎԱ-ի **ԱՇԽԱՐԸՍ ՄԷ ՓԱՆՋԱՐԱՒ** է՝ երգը: Այս երկրորդ շարժանկարն է հայ իրականութեան մէջ, ուր լսելի է գրաբարին զուգահեռ աշխարհաբարը:

Փարսջանովի այս բանաստեղծութիւնը մեզ է հասնում պատառ-պատառ եղած: Տարօրինակ է, որ փարս-ջանի իր արմատական կազմութեամբ նշանակում է պատառոտում մարմին եւ ՍԱՅԱԹ-ՆՈՎԱ/ՆՈՒԱՆ ԳՈՅՆ-ը արտապատում է հէնց այդ իր-ականութիւնը:

**ՀԵՂՆԱՐ ԱՂԲԻՒՐ**-ը Մանարեանի՝ (նկարում Խորհրդային Հայաստանում) շարժանկարի վերջին մասում պատկերում է մեռնող Ուստա Մկրտչին, որ հարսի միջոցով, կտակ է թողնում երիտասարդ որդուն (համաձայն Մ. Արմէնի վիպակին) չբանդել մօր գերեզմանի վրայ կառուցում աղբիւրը:

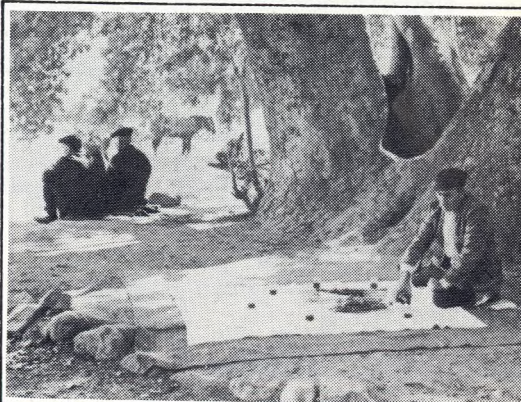
**ԱՂԲԻՒՐ**-ը Ա. Յովհաննիսեանի՝ (նկարում Իրան) մեռնող վարպետը, շարժանկարի առաջին բաժնում, աւանդ է թողնում ինքնը տարեկան որդուն մի խորհորդ՝ հարցնելով ժամը



*Couleur de la grenade*



*La source*



*Les saisons*





աեկացնում է... «գիտեմ, միայն երեք վայրկեան է մնացել» ու անհետանում է լուսթեան մէջ...

... ու յետոյ երբ չիշուած երկու շարժանկարներում, քաղաքի վարպետները գետի ափին կատարում են Ռատա Մկրտչի չիշատակին նուիրում աւանդական ուխտի ձէսը, մէկում նրանք նստած են, որ շատ հաստարուն մի ծառի հովանում իսկ միտում՝ ծառը մի հսկայ շինարի է:

70ական թուի սկզբի այս չատկանշական երեւոյթը լատագոյնս կարող է բնորոշել հայ շարժանկարի լետագայ զարգացման ընթացքը:

## Les années 70

Avec les années 70, le cinéma de long métrage paraît entrer dans une période de répétition et de monotonie. On perd alors l'audace de la décennie précédente. Dans l'ensemble, les films présentent un caractère uniforme mais on remarque aussi des progrès vers l'harmonie et une plus grande maîtrise de la qualité.

**ՄԵՆԹ ԵՆՔ ՄԵՐ ՍԱՐԵՐԸ (1970)** բնագիրը՝ Հրանտ Մաթեոսեանի եւ **ՀԱՅՐԻԿ (1972)** բնագիրը՝ Աղասի Այազեանի- Հենրիկ Մալեանի երկու միա աշխատանքներն են, որ գալիս



Nahapet



Soleil d'automne



## "La Retraite sans Flambeaux" Chahan Chahnour

Sans retour possible

են իրացնելու նրա պարզ ու զգալուն ոճին իրապատու ստեղծագործ շրջանը: Մալեանը իր չիշատակում երեք շարժանկարներով հայ շարժանկարին է վերադարձնում ՀԱՅՆԿԱՐԱՊԵՐԸ:

ՀԱՅՐԻԿ-ը ներկայացնում է բնատանիի պատիկ, որ գիտում վերագտնում է մի առեղծուածային սնդուկ ու նրա մէջ մի պատկեր՝ ուր լուսանկարում են, իր աստիճանը, բնուանիքի երեք առաջակ-բարաան կորոդնախահայրերը, որոնցով հպարտ է ինքը եւ մի կորած ԵՐԳ, որն ինքը գիտէ միայն ու երգում է բոլորի համար: Վերագտնում է ԵՐԳ-ը մեզ հասցնում է մինչեւ ՆԱՀԱՊԵՏ-ը...

*Nahapet* (prénom qui signifie aussi « chef de famille ») de Malian (1977) d'après les récits d'E. Kotchar, dans lequel le drame de la déportation prend un tour poétique et, en dépit de l'insuffisance de l'image, réussit à rendre quelques instants authentiques de la réalité arménienne comme par exemple la rencontre du frère et de la sœur, épisode dans lequel revit « le chant ».

C'est avec la même simplicité sensible qu'est réalisé *Achnan arev* (Soleil d'automne, 1977) de Bagrat Hovhannesian, film tiré d'un récit de Hrand Matévossian et dans lequel l'Arménien de l'Arménie d'aujourd'hui est observé en plein jour et sans détour superflu.

## Le court métrage

Au cours des années 70, c'est la production de courts métrages de qualité qui retient l'attention. Parmi ceux-ci, on remarque les films de Vahouni, de Vardanov et de Pelechian. Chez ce dernier, la structure du montage permet à l'image de nous montrer, en l'ornant, l'émotion populaire dans toute son intensité.

Parmi les films de Pelechian, *Menk* (Nous, 1970) est digne de mention car on y trouve un élan poétique que produit la combinaison du cœur et de l'esprit. Il suffit de prendre les deux dernières images du film pour avoir un condensé de *Menk enk mer sarere* (Nous sommes nos montagnes, 1970) d'Henrik Malian et Hrand Matévossian.

En 1973, Pelechian crée *Skizb* (Au début), un film de dix minutes à la puissance ravageuse. C'est dans la même période que *Couleur de la Grenade* devient un fruit défendu en Arménie soviétique et, dans la diaspora, dévie de son objectif initial.

En 1975 sort *Yeghanaknere* (Les saisons), peut être le meilleur film de Pelechian, dans lequel le mouvement s'unit à l'image pour donner l'exemple harmonieux d'un tableau collectif de l'âme nationale. Les bergers poussent le trou-





Couleur de la grenade

peau de moutons pour lui faire franchir une obscure passe de montagne, ils luttent contre les éléments, assistent à une noce traditionnelle, et finalement, chacun tenant un mouton, ils glissent sur une étendue de neige qu'on appelle « notre terre », descendent une pente raide à travers un éboulis de rochers et essayent de sauver leurs moutons tombés dans le torrent. Le film s'achève sur l'image d'un jeune pâtre luttant contre le courant, une brebis dans les bras.

Il est opportun de préciser à propos de ce film qu'un des sens du mot *yeghanak* est « façon d'être, exister en étant lié à un point à un œil, à un joyau, à une source », dans une brève individualisation.

A la même série de courts métrages appartient *Ararman outerord ore* (Le

huitième jour de la création, 1979) de Souren Babayan, film de science-fiction basé sur le récit de Ray Bradbury, qui tente de franchir les frontières du cosmos et ouvre de nouvelles perspectives au cinéma arménien.

#### Les années 80

Au cours des années 80, le cinéma arménien pose de nouvelles questions. Où et à quoi aboutiront ces images qui doivent s'unir dans le cours des créations de l'âme nationale ?

Dans la diaspora, c'est avec l'aide de la télévision française qu'a été réalisé *Sans retour possible* de Jacques Kébadian et Serge Avédikian, et qui pose aux Arméniens en général des questions intéressantes...

#### « Retraite sans flambeaux »... ?

Empêche que les fenêtres de mes yeux, ne se ferment et que la lumière n'y pénètre plus,

Protège l'image parlante de mon expression et,

Qu'elle ne soit pas effacée.

(chap. LXXXVII, c) NAREK

ՆԱՀԱՆՁ ԱՌԱՆՑ ԵՐԳԻ՞...  
 ՄԻ՞ ՃԱՃԱՆՁ ՆՐՇՈՒԼԻՆ ՔԱՂԵԱԼ,  
 ՄԻ՞ ՊԱՏՈՒՀԱՆՔ ԱԶՅՐՍ ՓԱԿԵԱԼ,  
 ՄԻ՞ ԼՈՒՍԱԻՈՐՈՒԹԻՒՆՆԵՐԻՆ

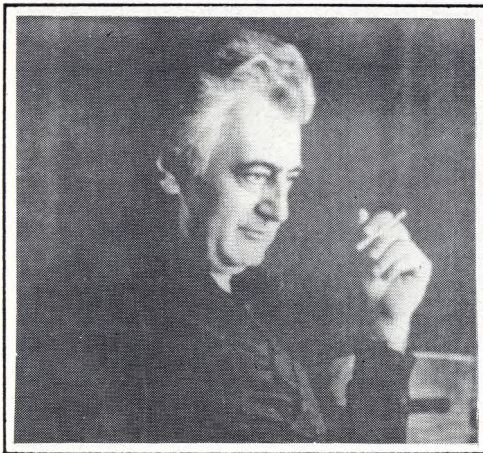
ԽԱՓԱՆԵԱԼ,

ՄԻ՞ ՊԱՏԿԵՐԸՆ ԽՕՍՈՒՆ ԱՆԿԵԱԼ:

(ԳԼ. ԶԼ/Գ.)ԳՐԻԳՈՐ ՆԱՐԵԿԱՅԻ

Arby OVANESSIAN  
 Արքի ՅՈՎՀԱՆՆԻՍԵԱՆ





## FROUNZE DOVLATIAN :

# “MES FILMS, C’EST LA VIE QUE J’AI VECUE”

Un entretien avec Rouzan Zakarian

— Qui je suis ? Voilà une question que chacun se pose de temps à autre, un peu pour voir ce qu’il a fait et n’a pas fait, et peut-être aussi pour essayer de définir sa place et son rôle. Et il est possible qu’au moment où cette question est posée et où on y répond, on vive une véritable heure de vérité. Aujourd’hui, ce sera la première fois que je parlerai de cela à haute voix, bien que “jusqu’au bout ma sincérité me laissera sans défense”. Mais donnons à la question son complément si fondamental pour l’homme en général et l’artiste en particulier : “D’où viens-tu ?”, étant donné que le début est la période des fermentations et des formations intérieures qui, par la suite, se refléteront, parfois de façon limpide, parfois de façon chaotique, dans les créations.

“Nor Bayazet — aujourd’hui Kamo — est à mon avis un des plus beaux coins d’Arménie, un coin que l’homme n’a pas abîmé mais embelli, complété par ses khatchkars et son architecture. Et là est né un Arménien qui essaye de mettre ses capacités intérieures au service de l’art de son peuple. (Je voulais dire “au progrès de cet art” mais j’ai corrigé le terme car ce n’est pas à moi de parler de cela).”

Cette conversation avec le metteur en scène Frounzé Dovlatian n’a pas lieu aux studios “Haïfilm” dont il dirige une des trois divisions, et pas non plus sur le plateau puisqu’il ne tourne pas en ce moment, mais chez lui. (Il a quelques ennuis de santé). Et pour le sauver d’une défaite — car il est en train de jouer aux échecs avec David, son fils de quatorze ans — je lui pose la question suivante :

— Quelles sont vos racines cinématographiques ?

— Vous savez, c’est radicalement

qu’il faut penser aux racines, et voilà qui nous fait faire un peu d’histoire, d’histoire de ma vie. Mon père, Vaghinak Dovlatian, était fonctionnaire des Postes. C’était un révolutionnaire et aussi un des fondateurs du théâtre populaire de Nor Bayazet. Et il m’emmenait toujours au théâtre. Je me souviens d’avoir vu *Anouche*, *Archin mal ala*, *Le Revizor*. Et quand des amis et des parents, en costume de scène, devenaient des représentants d’un autre monde, j’avais l’impression d’assister à un miracle.

“Et puis un beau jour, j’ai abandonné la maison paternelle pour aller jouer dans un vrai théâtre. Je suis allé à Yeghegnadzor. C’était dans les années quarante et il y avait un théâtre d’Etat dans presque toutes les régions d’Arménie. Et puis, comme c’était la guerre et que la plupart des acteurs étaient mobilisés, on me confiait des rôles assez importants et assez difficiles. Mais je jouais en dilettante en imitant Hratchia Nersissian et Vagharch Vagharchian, c’est-à-dire les grands que j’avais vus. Une fois seulement, dans le rôle de Mourad du *Tchar vogui* (L’esprit malin) de Chirvanzadé, oubliant tous les styles de jeu que j’avais vus, j’en ai créé un à moi.

“Et je suis allé à Erevan trouver Djambékián qui m’a dit : “Hamo Bek-Nhazarian est en train de tourner *David Bek* et il cherche quelqu’un pour le rôle du prince Mansour. Va voir, ça ne coûte rien d’essayer.” J’y suis allé. On m’a vu, on m’a dit “Tu es trop jeune”, et on a oublié mon existence. Et de ce jour-là, je n’ai plus eu de cesse... Le cinéma était devenu mon obsession. Je passais mon temps à imaginer Bek-Nazarian sous les sunlights, David Malian en armure, Hratchia Nersissian coiffé d’une superbe perruque, et dix autres,

connus et inconnus. J’étais fort malheureux, et prêt à tout. Il fallait seulement retourner là-bas : passer du côté des studios était devenu un rite quotidien. “Ils vont peut-être me voir, m’appeler...” Et ils m’ont vu et ils m’ont appelé... “Attends là”, m’a dit un jeune assistant metteur en scène. Je ne sais plus comment il est parti ni quand il est revenu, mais je me rappelle le regard scrutateur de Bek-Nazarian qui a conclu : “Maquillez-le et habillez-le.” J’étais au septième ciel. Et pour le rôle du prince Mansour, j’ai été inscrit au tableau d’honneur du Soviet suprême de la RSSA...

“Voilà comment ça s’est passé. Par la suite, quand j’ai été acteur au Théâtre Soundoukian, j’avais toujours la “maladie du cinéma”. D’un côté, je ne voulais pas abandonner le théâtre, mais le cinéma a fini par l’emporter et je suis allé à Moscou. J’ai été reçu au cours de mise en scène dirigé par Sergueï Guérasimov à l’Institut cinématographique de l’Union. Ce furent des années très difficiles mais enrichissantes.”

— De tous vos films, *Aravotian Gnatskner* (Les trains du matin), *Dima Gorini arkatsner* (Les aventures de Dima Gorine), *Barev yes em* (Bonjour, c’est moi), *Saroyan yeghbairner* (Les frères Saroyan), *Yérevanian oreri khronika* (Chronique des journées d’Erevan), *Yerkounk* (La souffrance), *Apretsek yerkar* (Vivez longtemps), y en a-t-il que vous aimez et d’autres que vous n’aimez pas ?

— Ils me sont tous chers. Ils sont la vie que j’ai vécue. La joie et l’amertume se sont succédées. Il y a des films au destin heureux et d’autres qu’on démolit. De tous, celui qui a le plus souffert est peut-être *Yerevani oreri khronika* qui a été mal accueilli dès le départ. Il avait pourtant quelque chose à dire et il aurait



pu avoir du succès s'il n'avait pas été démolé dès le début. Il y aura peut-être des gens pour dire le contraire, en tout cas, c'est ma conviction.

— Certains pensent que l'art de Frounzé Dovlatian est le résultat de quelques influences.

— Vous excuserez mon manque de modestie, mais je pense qu'on peut considérer chaque œuvre de la Renaissance, et même peut-être de périodes antérieures, comme le résultat de certaines influences. Personne, aucun artiste n'arrive comme ça devant une page blanche. Et puis il est certain que ce n'est pas par une imitation fidèle des prédécesseurs que l'art progresse. Mais on est fort de ce qu'on nous a légué. Comment peut-on sortir sur une grand-route sans avoir



Bonjour, c'est moi

un moi et quelque chose à dire ? Il y a, c'est vrai, des artistes dont le goût et le style créatif sont tellement appréciables qu'on les prend comme critères et qu'on essaie de créer comme eux. Je précise : je fais comme eux mais je ne les imite pas. Il n'y a pas d'art par copie, et en imitant, on ne résiste pas longtemps. Beaucoup de peintres ont voulu imiter Martiros Sarian, mais ni la même palette, ni la reproduction des thèmes n'ont apparemment suffi à produire des toiles égales à celles de Sarian. Toute œuvre authentique est dictée par ce que l'artiste a, disons, dans les veines ou dans les cellules. Mais il faut aborder le travail avec la conscience pure, de l'audace et un bon niveau professionnel, c'est-à-dire comme ceux dont l'art peut servir de critère. Et si c'est ce qu'on appelle influence, alors oui, mes films sont le résultat d'influences.

— Dans l'histoire de vos créations, on peut dire que vous n'avez pas franchi les frontières de la littérature, à l'exception cependant de *Aprèsek yerkar*, qui, d'ailleurs n'avait pas été publié avant d'être porté à l'écran. Comment faut-il comprendre cela : une intention ou une crainte ?

— Selon moi, pour respirer librement, le cinéma doit rester à l'écart de la littérature. Mais pour moi, c'est vrai, ce n'est pas facile. La seule issue valable consiste peut-être à donner à l'œuvre une qualité nouvelle par les moyens d'expression propres au cinéma mais en préservant le rythme intérieur de la création littéraire.

— Imaginez la pauvreté de notre histoire, même de notre littérature et de notre art dramatique, si Eghiché, témoin oculaire, n'avait pas écrit sa *Guerre de Vardan et des Arméniens*. C'est l'expression de la littérature, de toute création artistique de la vie d'un peuple, de la pensée, de l'histoire et par conséquent de l'art national. Tout artiste témoigne de son temps.

— Il est incontestable qu'aujourd'hui le plus jeune des arts, le cinéma, a des moyens d'expression très élargis. Une boîte de métal renfermant une année de travail peut tracer le méridien de votre choix et parler sur l'écran, dans la langue de votre choix, de vos soucis et de vos joies.

— Mais qu'ils traitent du passé ou du présent, les films doivent se faire suivant les exigences de la langue cinématographique d'aujourd'hui, au niveau convenable et avec une conscience sûre de la dignité nationale.

— Pendant un tournage, est-ce que vous vous préoccupez de l'effet que le film aura sur les spectateurs, sur un public de masse ?

— Avant, je m'en préoccupais, maintenant je n'y pense plus. Les spectateurs, ce sont des gens qui ont des goûts et des intérêts divers. Imaginez un peu ce que cela donnerait, à quel genre d'éclectisme on aboutirait si le metteur en scène se mettait mentalement à négocier avec chacun ! Et puis, à qui est-il désagréable de voir son œuvre représentée dans une salle comble ?

— On sait que vous avez fait vos débuts dans la mise en scène au cinéma avec des documentaires. Pendant vos années d'études à Moscou, votre documentaire réalisé en collaboration avec Mirsky, *Mer kaghaki aravote (Le matin de notre ville)*, a remporté le grand prix au festival international de la jeunesse de Vienne. Par la suite, dans presque tous vos films de fiction, vous avez utilisé des séquences documentaires. Est-ce qu'il

faut voir là un principe de création ou la nostalgie de documentaire ?

— Probablement l'un et l'autre. L'utilisation de séquences documentaires dans des films de fiction vient de plusieurs considérations, et bien sûr des exigences propres du film que l'on fait. Ainsi par exemple, dans *Barev yes em*, je voulais laisser à un film de fiction toute la tension et tout l'enthousiasme que notre peuple éprouvait comme un seul homme quand Tigran Pétrossian participait au championnat du monde d'échecs. Soyez persuadé que si, ces jours-là, notre équipe de tournage n'avait pas été à Moscou, ce phénomène serait devenu pour moi le sujet d'un film.

— D'ailleurs, d'une façon générale, j'aime et j'apprécie ce genre du documentaire, non seulement dans le cinéma, mais aussi dans la littérature. Je recherche et je lis avec passion les textes documentaires dans les périodiques et dans les livres. J'avouerai à ce sujet que la fin de *Yerevani oreri khronika* a été faite sous l'influence de la littérature documentaire. (Vous voyez, encore l'influence...). Il était clair pour moi que le héros du film ne pouvait, ne devait pas vivre, il fallait qu'il fasse ses adieux à la vie. Mais comment ? Aucun des moyens qu'on me proposait ou que j'avais envisagés ne me satisfaisait. Puis j'ai remarqué alors avec surprise que la littérature documentaire regorgeait littéralement d'innombrables histoires de tueries insensées, absurdes. Et la fin du film m'est apparue : "Hé, l'oncle ! tés mort !" dit le petit garçon à notre héros et le "tue" avec son arme en bois. Est-ce sans raison ? Est-ce dû à une influence ? En tout cas, c'est le cri de ces jours-là, c'est dicté par l'époque.

— Si j'avais eu assez de temps, c'est avec beaucoup de plaisir que je me serais consacré au documentaire. Et c'est avec plaisir que je mentionnerai que mon opérateur permanent Albert Yavourian et moi avons tourné récemment un documentaire sur l'histoire des mekhitaristes. Et comme il est dit au début du film : "Depuis l'enfance, nous rêvions d'ouvrir ces portes, de voir ce reliques qui ont conservé le souffle des siècles et qui se trouvent ici... Il est probable que chacun aurait de lui-même ouvert ces portes. Essayons de les ouvrir à notre façon." Ce film, qui est déjà sorti sur les écrans, est la première œuvre réalisée aux studios "Haifilm" et il s'intitule d'ailleurs *Mekhitarianer*.

Sovetakan ARVEST 6/1983



# HENRIK MALIAN ET SES OEUVRES



Le triangle

On connaît peu ou mal le cinéma arménien en France et à fortiori ses réalisateurs. Lorsqu'on se penche plus particulièrement sur un cinéaste d'Arménie Soviétique, force est de constater qu'à part un petit filet de phrases retraçant une biographie et une filmographie succincte, on est loin de trouver la documentation abondante qui fait l'apanage des cinéastes occidentaux.

Une des raisons souvent évoquée est que le cinéma arménien, et plus largement le cinéma soviétique, n'intéresse pas les distributeurs français. Ces derniers ne sont pas dépourvus de toute psychologie puisque c'est à eux qu'incombe la rude tâche de prévoir si tel ou tel film suscitera l'intérêt du public et donc s'il faut oui ou non envisager de le sortir sur les écrans. A partir de là, nul doute que toutes les raisons qui peuvent contribuer au succès d'un film, et l'impact de l'écriture en reste une dans la mesure où il peut focaliser l'intérêt d'un spectateur potentiel, est sérieusement compromis. Pas de

film distribué, pas d'article et encore moins de dossier. Sans pour autant oublier l'action des Films Cosmos, seul distributeur des films soviétiques et qui ont ainsi permis à des films arméniens de paraître en France, il convient donc de saluer au passage l'initiative méritante de l'A.A.A. qui est à l'origine de ce festival du cinéma arménien. Une belle occasion de voir ou de revoir des films qui ont jalonné l'histoire de ce cinéma. Mais venons-en à Henrik Malian.

## Le réalisateur

Henrik Malian est né le 30 novembre 1925. Tout comme le jeune Henrik, le cinéma arménien n'en est à l'époque qu'à ses premiers balbutiements. Malian fait ses études à l'Institut d'art dramatique d'Erevan et depuis une vingtaine d'années il travaille aux studios d'Armenfilm où il a exercé divers métiers. Son premier long métrage date de 1959 *Les gars de la fanfare* qu'il a coréalisé

avec Henrik Markarian. Puis vient ensuite *La route vers l'arène* en 1963, *Le faux mouchard* en 1965. Ces films sont essentiellement des comédies. En 1967 il réalise *Le triangle*, une œuvre qui puise sa force dans sa simplicité et dans son humour. En 1969, il réalise *Nous sommes nos montagnes*, un film qui relate la vie quotidienne des bergers d'un petit village. Dans *Le père*, réalisé en 1972, Malian met en scène un chef de famille et son influence auprès des membres qui la compose. *Nahapet*, réalisé en 1977, est l'histoire d'un paysan qui, traumatisé par le génocide, survit dans le mutisme.

En 1980, il réalise *La gifle* et *Guikor* en 1982. A l'heure actuelle, Malian a à son actif neuf films. Dans cette production on retiendra ici deux œuvres (*Le triangle* et *Nahapet*), qui ont manifestement contribué, grâce au talent du réalisateur et à la prestance des acteurs, à dynamiser un cinéma qui, malgré des réussites indéniables, n'en est pourtant pas arrivé à son apogée. Il est cependant difficile de juger de la qualité d'un cinéma qui ne compte pas plus de dix films par an, ce qui le relègue à la septième place en URSS pour la quantité des films produits.

**Le triangle ou l'amour-amitié :  
une comédie drôle, tendre,  
et pleine de vivacité**

H. Malian a sans doute produit avec *Le triangle* l'une de ses œuvres les plus sensibles et la plus achevée. Pourtant, ici rien n'excelle et surtout pas le thème du film, qui n'a rien d'ambitieux. C'est justement de cette simplicité, de cette tendresse que le film tire sa vigueur. *Le triangle*, c'est la forge de forme triangulaire dans laquelle vivent et travaillent cinq forgerons : Mekertitch, Mguo, Vasso, Gaspar et Moukouch, tous unis comme les doigts de la main. Le témoin de cette équipe n'est autre que le jeune Hovik, un petit garçon sensible et aimant la musique (il joue du violon) et il passe toute son enfance auprès de son père Mekertitch et des quatre autres forgerons. Hovik sera le narrateur du film et il nous présentera tour à tour dans une courte scène les forgerons qui aiment ce fameux *Triangle*. On assiste donc à plusieurs épisodes de la vie d'un groupe qui, selon les étapes, rit ou pleure. Comme un mouvement de balancier, le film oscille entre le drame et la comédie. Ainsi Hovik nous apprend comment Gaspar est devenu un



mythe depuis qu'il a été contraint à accomplir un exploit légendaire : traverser la mer Noire à la nage pour fuir la Turquie et échapper aux massacres. On découvrira plus tard que la légende de Gaspar est cousue de fil blanc... En fait il ne sait pas nager... Appelé par des horizons différents, Gaspar quittera la forge à bord d'un avion qui n'arrivera jamais à destination. Mguo, le plus jeune des cinq forgerons, rentre un jour en compagnie d'une jeune Russe prénommée Liouba, et lorsqu'il fait part de son intention d'épouser la jeune fille, ses amis surpris de ce choix se montrent d'abord réticents puis sont ravis par cette présence féminine. Liouba s'occupe des travaux quotidiens, ce qui fait l'enchantement du petit groupe. Mais bientôt la guerre éclate, Hovik, une fois de plus, assiste au départ d'un des leurs. Mguo décide de partir pour le front suivi de Liouba. Hovik lit fébrilement à ses amis les lettres envoyées par le couple qui témoignent des violences de la guerre... Soudain le courrier s'interrompt. Le temps passe, Hovik grandit, il doit songer à son tour au départ pour aller poursuivre ses études ailleurs. Les trois derniers forgerons l'accompagnent à la gare. En route il s'arrête une dernière fois sous le balcon où son ami le colleur d'affiche d'habitude fait d'un sifflement surgir une jeune femme souriante. Mais cette fois, le balcon reste vide.

Malian construit son film à partir

d'une technique de narration, sous la forme d'un journal tenu par Hovik et qu'il nous confierait. Le récit se divise en plusieurs thèmes particuliers qui tous sont associés à la forge. (Le triangle et l'amour, le triangle et la guerre, etc). La progression des épisodes s'enchaîne dans le temps et occasionne peu à peu le démembrement du groupe ainsi que la désagrégation de ce cocon protecteur que constitue la forge. Drôle et poignant, *Le triangle*, grâce à sa simplicité et à sa sincérité, échappe au conventionnel. Malian nous donne là un film sur l'enfance, le regard d'un jeune garçon sur le monde des adultes.

**Nahapet : le destin de l'Arménie lié à l'histoire d'un paysan. Un film d'une grande sobriété**

Nous sommes au début des années 20, l'Arménie récemment annexée à l'Union Soviétique offre la vision d'un pays complètement ruiné par les massacres et l'exode, un pays désertique, dévasté, mort, comme ce paysan qui, traumatisé par le souvenir du génocide, tente de survivre. Après un long périple, il retrouve son village, sa maison. Assis sur le seuil de sa porte, il regarde et voit apparaître sa femme, ses enfants, sa famille, toute sa famille qui a été massacrée. Il n'arriva pas à se défaire de ces images obsessionnelles qui le hantent. (Le récit est souvent entrecoupé par des flash-backs où le passé surgit). Les

enfants l'épient, autour de lui les gens s'interrogent, cependant des villageois le reconnaissent : c'est le malheureux Nahapet (Sos Sarkissian) qui a perdu tous les siens durant les massacres. Les commissaires soviétiques arrivent pour procéder au partage des terres, Nahapet, lui, ne demande qu'un seul lopin. A quoi bon en effet lui donner plus puisqu'il est seul ?

Ce sont finalement les retrouvailles avec sa sœur, la présence de son neveu qui vont peu à peu animer Nahapet et modifier son comportement. Sur les conseils de son beau-frère, il accepte d'épouser Noubar, une jeune veuve qui comme lui est meurtrie. Par un long chemin, il rentre chez eux. Autour d'eux c'est le silence. Dans un coin de la carriole, Noubar pleure. Nahapet lui tend furtivement sa veste : paysage, sentiments, mouvements tout dans ce film s'accorde et s'enchevêtre.

Nahapet et Noubar se mettent hardiment au travail, fermé l'un à l'autre mais unis dans le labeur. Le printemps arrive, leur peine est récompensée par l'éclosion des premières pousses de pommiers. L'un et l'autre ont réussi et tous deux s'ouvrent finalement à la vie. La naissance de leur enfant comblera Nahapet pour qui c'est la résurrection.

*Nahapet* possède la sobriété et la rigueur de ses héros. Peu de dialogues, pas de sentimentalité superflue, tout s'exprime dans le regard. Le film évolue lentement et minutieusement dans un décor austère, merveilleusement mis à profit par Malian. Constitué d'une très belle symbolique comme ses superbes images de pommes qui dévalent vers la mer, *Nahapet* cache derrière son apparence rude, un message d'espoir adressé au peuple arménien incarné par cet homme blessé, déchiré par le souvenir d'un effroyable génocide mais qui peu à peu réapprend à vivre. On peut également y déceler une allusion au pouvoir soviétique : l'annexion a sorti l'Arménie des ténèbres (souci de partager équitablement les terres par l'intermédiaire d'émissaires soviétiques, confort avec l'électrification du village).

A souligner également l'interprétation de Sos Sarkissian et la fort belle musique qui ajoute une dimension particulière à ce film profondément original. Rappelons enfin que *Nahapet* fut présenté au 31<sup>e</sup> Festival de Cannes en 1978 dans la section "Un certain regard".



Nahapet





## LE MONDE DE SAYAT-NOVA ET PARADJANOV

Plus que la vie de Sayat Nova, et même la connaissance des qualités esthétiques de sa poésie, il importe de s'initier au monde intérieur de Sayat Nova par le biais de sa poésie. Cette initiation réalisée de manière miraculeuse par Paradjanov délivre le mytique d'une existence abstraite et nous bouleverse en atteignant le mytique intime qui respire en chacun de nous. Ce que l'analyse doit découvrir, c'est l'enjeu vital qu'implique pour l'être l'état amoureux et la création artistique. Nous y arriverons progressivement.

“Je suis entré dans le creuset de l'amour pour devenir pur”. Le sens de l'amour atteint chez lui ce point poétique où tout l'être est impliqué :

“Ne lui fais pas dire du mal, la langue est une bénédiction”.

Le sentiment de totalité, de plénitude et de beauté est tel qu'il atteint un certain dogmatisme.

“D'une fontaine ne peut couler deux sortes d'eaux”.

Cet amour est d'abord un amour universel, mais particulièrement l'amour d'une femme.

“Si le monde t'appartenait, qu'en emporterais-tu à la mort ? Aime Dieu, aime l'esprit, aime une bien aimée”

La femme est la réalisation fulgurante de l'homme.

“Tu es feu, enflammée par l'amour”.

Ou encore ce vers répété plusieurs fois dans *Couleur de la Grenade*

“Tu es feu, feux tes vêtements

A quel feu résister !”

L'être aimé est le centre, le point de mire du monde intérieur, de l'univers entier. La poésie de Sayat Nova est un exemple magnifique de la cristallisation



des trois grands mouvements du transport amoureux : concentration - dilatation - fusion. Si le feu, la partie du corps traduisent la dilatation, les bijoux, les vêtements, le désir sexuel, la concentration, l'eau, élément où tout fusionne, matrice de toute vie, représente la cosmicité de l'amour. Grâce au symbole de l'eau et de ses dérivés liquides se réalise chez Sayat-Nova, avec une intensité rare, la finalité, l'essence même de l'état amoureux : porter en soi l'être aimé et être en lui.

"Tes yeux sont la mer, ton visage la lumière, mon amour y vogue sans barque. Tu m'as jeté dans une eau sans rive, tout autour de moi vagues, déluge".

Sayat Nova a été, comme on sait, dévoré par un amour secret, impossible et tragique pour la princesse Anna, sœur du roi de Géorgie Héraclé II. Chez lui, il y a une telle humilité, une telle douceur, voire pudeur envers la femme aimée qui le distinguent radicalement des autres troubadours chez qui l'érotisme, débordant, était un élément essentiel. L'intensité de cette douceur décuplée par l'inaccessibilité de l'être aimé le conduit jusqu'à s'identifier à celui-ci. Il s'instaure chez Sayat Nova une très intéressante correspondance où lui-même, sa musique et la bien-aimée sont interchangeableables.

"N'importe qui ne peut la boire, mon eau est d'une autre eau. N'importe qui ne peut la lire, mon écriture est d'une autre écriture".

Sur son instrument de musique :

"Tu es, ô kamantcha, une coupe remplie d'un vin délicieux"

De sa bien-aimée :

"Tu es l'eau immortelle, versée dans une tasse d'or, bien-aimée"

Ou encore :

"Pour cela l'homme assoiffé ne peut se rassasier de toi. C'est toi, le sirop de candi, versé dans un verre de Chiraz".

Dans certains poèmes, l'identité entre sa musique et sa bien-aimée est plus évidente :

"Tu es l'or sorti de la mer".

ou :

"Tu es un diamant sans prix, sorti d'une mer sans fond, ma bien-aimée"

A propos de sa musique, dans un autre poème :

"J'ai diamants et ors sortis de la mer sans fond"

Un de ses vers résume plus nettement ce rapport :

"Ainsi que le moulin, le troubadour a besoin d'eau pour produire"

## EXTRAITS D'UNE INTERVIEW DE S. PARADJANOV



Question : Qu'est-ce qui vous a amené à Sayat Nova ?

Réponse : La renaissance arménienne a donné au monde beaucoup de grands artistes, poètes, philosophes, et parmi eux l'étonnant et unique Sayat Nova. Il est né à Tiflis, ville dans laquelle j'ai passé moi-même mon enfance et où chaque rue, chaque maison m'est familière. C'est peut-être la raison pour laquelle je me sens aussi près de ce barde dont les chansons sont chantées par tous les gens de Transcaucasie.

Q. : Qu'est-ce que vous essayez de montrer dans votre film ?

Dans *Couleur de la Grenade*, Paradjanov pénètre profondément dans l'être de Sayat Nova en faisant interpréter les rôles de Sayat Nova musicien et de la princesse Anna par une seule et même personne, l'actrice Sofiko Tchiaourelli.

Cet amour n'est pas un amour narcissique où l'autre n'est que son miroir. Il a sa propre existence :

R. : Nous avons voulu décrire d'une façon compréhensible et particulièrement précise une période de l'histoire d'un peuple, de sa passion, et de sa pensée. Les travaux des artisans, les habits, les tapis, les ornements, les meubles, sont des éléments avec lesquels nous avons du construire une image de la période qui nous intéressait. Il n'y a pas de fiction précise et pratiquement pas de dialogues dans Sayat Nova. C'est à travers la manière dont un épisode où un thème est traité que se démontre ce qui se passe. Je suis certain qu'on peut de cette façon parler des questions essentielles.

"Tu es feu, d'amour amoureuse"

Dans *Couleur de la Grenade*, le miroir au fond duquel tourne la statuette d'Eros n'a pas de glace. L'amour va beaucoup plus loin que le désir narcissique. On fait un avec l'être aimé. L'androgynie se réalise sans accroc, par la seule force de l'amour.

Il est intéressant de remarquer que ce





véritable espace d'eau que crée la musique de Sayat Nova dans ses poèmes reconstitue l'espace de la vie intra-utérine. L'eau et ses dérivés liquides et divers contenants (verres, tasses, coupes, caisse du kamantcha) symbolisent le sexe de la femme, la communion avec le monde maternel et féminin, avec les mystères de la nature, des origines.

On peut représenter le monde affectif de Sayat Nova en un ensemble de trois cercles concentriques, qui part de lui-même, passe par la femme aimée et va vers la mère qui englobe tout. Cet aspect deviendra plus évident en nous avançant dans sa poésie.

"Comment se rassasier de toi, tu es une fontaine de lait, ma bien-aimée. Le monde est une mer et toi une barque, tu vogues, mousses, ma bien-aimée".

ou

"Tu es une délicieuse fontaine de lait, la rose éclore le matin".

Sayat Nova lui-même est surpris par la force de sa passion de musique

"Je n'ai su comment cette vocation m'est tombée sur la tête.

Elle m'a rendu fou amoureux, jeté l'huile sur mon feu

Elle m'a porté neuf mois dans son sein, paix et lumière à son âme.

Je l'ai peut-être bue avec le lait de ma mère, c'est ce lait-là que je recherche".

C'est après ces vers qu'il enchaînait le vers sur l'eau et l'achough que nous avons cité plus haut : "Ainsi que le moulin, l'achough a besoin d'eau pour produire."

On comprend ainsi mieux l'importance des liquides et de la profusion des

coquillages (symboles par excellence de la nature représentant la vie intra-utérine, du sexe de la femme, de la protection maternelle) et des tasses dans *Couleur de la Grenade*.

Le rapport oedipien entre la femme et la musique chez Sayat Nova marque également le film. Un passage en est particulièrement intéressant.

Sayat Nova enfant se trouve sur le toit du hamam et regarde depuis les lucarnes les baigneurs et les baigneuses. On voit la poitrine nue d'une femme portant sur un de ses seins un grand coquillage argenté. Un jet liquide lacté tombe sur ses seins. L'enfant se retire de la lucarne, troublé, songeur, grave. La séquence suivante le montre avec une femme tenant à bout de bras un kamantcha et qui va incarner Sayat



Nova androgyne. Sayat Nova enfant va vers elle, l'entoure de ses bras et disparaît en elle. Cette alchimie symbolique de porter l'être aimé en soi et d'être en lui recrée parfaitement le monde de Sayat Nova où se retrouve et fusionnent l'enfant, l'homme, la mère, la femme et l'artiste.

Sayat Nova est, par nature et non seulement idéologiquement, un être non-violent, pacifiste. Quelles sont les motivations, les sources intérieures de son état d'être ? De même que sa musique, il provient du monde maternel :

"Bon ou mauvais, le fils l'est de par sa mère. Au bon fils il faut aussi le lait juste, méritoire".

Sayat Nova, tout en respectant les autres religions et vivant à la cour du roi de Géorgie, a maintes fois affirmé sa fierté d'appartenir à l'église et au peuple arméniens :

"Monde pur, bonté pure, désir pur, Gagne-pain pur, par la sueur pure, Il bout pur, par feu immatériel pur, le bassin pur, Son eau est pure, pure la source, pure le chrême".

Dans un autre chant :

"Le tombeau de Saint Sion, les lieux de vie sont à nous  
Le Saint Siège d'Etchmiadzine et la race bien-aimée sont à nous"

"Sayat Nova ne sois pas mesquin, nous avons le livre d'or.

Mets le baume sans feu sur ta blessure, le chrême puissant est à nous".

Le symbolisme du baptême, un des plus fondateurs du christianisme, le bassin baptismal, le chrême et l'eau sont apparentés au sein maternel, à la vie intra-utérine. L'arménité, faite de matière maternelle, est de ce fait indélébile et source de fierté. Cet aspect est plus évident dans un poème autobiographique :

"A un an j'ai puisé la force de mon enfance dans le chrême puissant. A deux ans, ma mère-lumière me nourrissait encore de son lait".

Sayat Nova porte le cachet du monde maternel-féminin ; il est fait d'amour et de non-violence. Le monde parternel masculin semble absent. Dans *Couleur de la Grenade*, à chaque coup de pistolet, un enfant jouant avec des boules d'argent s'écroule.

Cette filiation entre l'eau, le monde maternel, le baptême, la terre-mère (arménité) a été nettement perçue par Paradjanov. Dans *Couleur de la Grenade*, on voit Sayat Nova vieux moine dans une église saisir une tasse hémis-

phérique et la porter vers la niche baptismale pour boire de l'eau. L'eau a tari. Sayat Nova, incrédule et épouvanté à la fois regarde la tasse et la coupole de l'église et pressent une catastrophe. Apparaît un archer tartare qui tire des flèches, fait tomber des fresques des saints. L'église (l'arménité) devient une ruine.

Paradjanov a également merveilleusement senti l'irréremédiable ingénuité de Sayat Nova. Celui-ci, avant d'éprouver des sentiments de révolte reste totalement incrédule devant la méchanceté et la mesquinerie. Dans la même scène que je viens de décrire, Sayat Nova moine, tout en pressentant une grande catastrophe, a un regard totalement incrédule. Dans son extrême souffrance, ses yeux androgynes expriment une incrédulité devant le fait qu'on puisse vouloir détruire cette chose la plus naturelle qu'est l'amour. Ce genre d'exemples abondent dans le film.

Il n'est pas dans notre propos d'abor-

der la philosophie de Sayat Nova. Soulignons seulement que sa vision du monde, qui puise sa sagesse aux sources populaires et religieuses millénaires et la transmet à travers son expérience, a été perçue et transposée par Paradjanov. La vision du monde dans *Couleur de la Grenade* n'était pas uniquement de son cru, mais recréait l'univers de Sayat Nova.

Le rapport amoureux au monde ambiant, quotidien et éternel, constitue également la conception ethnocinématographique de Paradjanov.

Mais la reconstitution d'une époque n'implique pas obligatoirement, encore moins uniquement, le recours à l'histoire événementielle et chronologique parce que celle-ci ne reflète que partiellement le drame et la vie intérieurs, le jeu du temporel et de l'éternel. C'est ce jeu qui est fondamental chez Paradjanov. Toute une symbolique se rapporte à cet aspect : la vie - la mort avec leurs multiples équivalents blanc - noir, ciel-



Dessin de  
Paradjanov  
pour le  
tournage de  
« Couleur de  
la grenade »



terre, enfermement-immensité du monde etc. Ces forces ne sont pas conflictuelles ou contradictoires, mais antagonistes, nullement produits d'une pensée manichéenne, mais complémentaires. C'est dans leur rapport complexe et leur transcendance que résident le jeu, la vie. Le noir est certes la couleur du deuil et de la mort, mais quelqu'un qui se vêt de noir pour porter le deuil fait acte de vie car il manifeste son amour pour le disparu, le fait vivre en lui. Il entre aussi en contact charnel et affectif avec le tissu et sa couleur qu'il finira par aimer. La nature affective du rapport au monde extérieur non-humain et humain qui est un des aspects fonda-

On a rapidement évoqué ci-dessus certains procédés cinématographiques, tels les tableaux mouvants, l'absence du dialogue, l'utilisation particulière des poèmes, chants ou prières et le pourquoi de leur rareté, le rôle du silence etc. Jusque-là, l'approche choisie assumait l'objectif de nous introduire dans le monde de Sayat Nova et de *Couleur de la Grenade*. Nous examinerons maintenant la question de la technique cinématographique proprement dite de Paradjanov. Il essaiera de dégager comment divers procédés utilisés, leur articulation, leurs fonctions multiples concourent *intrinsèquement* à l'unité organique poétique.

mouvements et mises en scène particuliers. Le temporel (le passé, le présent, le futur) y est essentiel et l'homme et le monde y sont transformés selon les secrets du désir. On concevra aisément leur rapport au mythique qui reçoit une dimension collective.

La pantomime (plus que tout autre genre théâtral), empêche en outre le mythique de rester abstraction et introduit la dimension de l'individuel en interpellant sans médiation de diverses sortes (tel le regard de profonde souffrance de Sayat Nova androgyne) notre complicité et notre participation.

**L'iconographie** où les éléments sont réduits à leurs symbolisme et cadre essentiel, fixe, ou plutôt retransmet (comme les miniatures) dans notre mémoire l'héritage de la richesse du passé (tels, miniatures, objets, cultes, et gestes multiples). Là encore, la fonction du plan statique, mais aussi de la pantomime, rejoint celle de l'iconique. Dans de nombreuses scènes, les personnages sont peu ou pas mobiles, presque hiératiques. L'accent se met ainsi aussi bien sur le statique (la perennité) que le mobile (présent, action). Véritable miniature vivante, stabilité et solidité, l'iconographie de Paradjanov est une retransmission qui résiste au temps et à l'espace.

**L'acoustique** enfin. Le son et le silence (qui le fait exister) intimement liés impriment une force particulière au message et aux rythmes obtenus par les autres procédés. Le léger décalage, constant, de la bande sonore, par rapport aux actes et gestes, la répétition fréquente des bribes de poèmes, de chants, de prières en échos est un appel des choses, de l'âme de la nation, une irrésistible voix intérieure d'aller en avant malgré toutes les souffrances et lassitudes comme on voit le faire dans le film. Ce décalage, associé à l'utilisation exclusive de la voix "off" tendent à renforcer le caractère mythique qui ne souffre pas le véniel.

Il est à souligner une autre particularité des tableaux mouvants dans *Couleur de la Grenade*. Aucun acte, aucun geste ne commence avant la prise de vue : chaque scène est un tout où nous assistons à la naissance du mouvement. Cela donne le sentiment que les choses surgissent pour nous et en nous. Cette particularité accentue une fois de plus le côté initiatique du film.

Khoren KECHICHIAN



Dessin de Paradjanov pour le tournage de « Couleur de la grenade »

mentaux du phénomène de la culture et de l'identité, trouve sa parfaite expression chez Paradjanov.

L'expression la plus parfaite et la plus belle de la symbiose pluridimensionnelle et pluritemporelle qui lie le monde arménien à l'univers, est la scène des moines sur le toit de l'église à la mort de Sayat Nova. Comme suspendu et enraciné à cette surface, point de jonction du ciel et de la terre, ils enlèvent leur capes noires de deuil et déploient leurs bras en ailes et s'immobilisent dans l'éternité avec leurs robes blanches de la renaissance.

Rappelons aussi que le prénom de Sayat Nova, Haroutioun, signifie en arménien résurrection et il est prononcé de nombreuses fois dans *Couleur de la Grenade* à l'occasion d'une prière pour un mort, pour un mariage et pour un baptême.

J'isolerais la technique du plan statique (tableaux mouvants), de la pantomime (le théâtre), de l'iconique (de l'image) et de l'acoustique (tout ce qui a trait au son).

**Le plan statique :** Ce sont des tableaux qui s'animent. Une situation qui semblait pétrifiée, bloquée bascule. Ils traduisent aussi le processus même de la naissance et de la succession des images du rêve et du souvenir. Avec leur lenteur ludique gracieuse, ils nous introduisent dans une atmosphère de réel et de rêve, propres au monde d'affection et de communion.

Le premier procédé est étroitement lié au deuxième sur de nombreux points, les deux ayant plusieurs fonctions communes. L'imagination et le rêve qui comporte une forte teinte de narcissisme sont ludiques par excellence avec leurs



# SAYAT NOVA, COULEUR DE LA GRENADE

*Cet article est extrait d'une étude d'Anahid Ter-Minassian portant sur la poésie de Sayat Nova et Couleur de la grenade.*



Les images des *Chevaux de Feu* de Paradjanov nous emportaient dans le tourbillon des grands moments et passions de la vie : fraîcheur de l'enfance, conflits moraux et sociaux, l'amour, la mort. Dans *Couleur de la grenade* ces thèmes atteignent une dimension cosmique et animiste. Paradjanov y descend

au plus profond des choses et d'actes familiers, et en vit, du dedans, le mystère. A travers l'atmosphère d'attente et le silence, le cœur même des choses bat avec des pulsations incendiaires incessantes qui sont rendues par le procédé des tableaux mouvants et les couleurs intenses. L'espace entier, murs,

sol (bien que rarement montré, et nous verrons plus tard pourquoi) dépouillé de son apparente extériorité à l'homme, réintègre son essence symbolique. Les choses sont liées les unes aux autres, déplacées par une correspondance insoupçonnée qui trouve son fondement dans un magnétisme animiste. Elles con-



vergent en une sorte d'alchimie surréaliste, en un point suprême : l'être humain, en fonction des désirs et besoins, duquel s'établit l'extension physique et la fonction des objets et des symboles : la grenade, symbole du beau nourricier, saigne en même temps qu'un peuple et dessine la carte d'Arménie. Le coq offrira le feu de son sang aux amoureux et s'immolera à la mort de Sayat Nova. L'eau, émergeant des profondeurs de la terre-mère, apaisera les brûlures des corps meurtris.

L'étonnante force issue de ces scènes rythme en fait le cri rebelle de tout un peuple, de tout un monde en lutte contre l'extermination. Une extrême tension les traverse et nous donne le sentiment d'un bouleversement imminent de l'état des choses. Comme l'a remarqué mon ami Vazken, Sayat Nova androgyne accordera son kamantcha mais ne jouera pas. Les spécialistes de la censure soviétique ont bien senti le caractère subversif du film, et l'ont mutilé de vingt minutes d'images et retiré de la circulation deux semaines après sa sortie dans les salles.

Mais cet animisme est étranger à toute métaphysique. Il est spontanéité, sensualité, le libre arbitre, gestes, pensées, matières humaines. Entre les hommes et les choses se développent toutes les réactions quotidiennes, des plus simples et des plus naïves aux plus complexes. La souffrance même se munit d'un aspect ludique et intrigant, débouchant sur une esquisse de mouvements de danse d'un androgyne, qui traduit la multiplicité des désirs et l'ultime réalisation de l'homme, sa réconciliation avec lui-même et le monde.

*Couleur de la grenade* est un film sans dialogue. Certains ont voulu y voir une ruse de la part de Paradjanov pour détourner l'attention de la censure du message qu'il ne pouvait dire par les mots. En réalité, il est aisé de comprendre que ce procédé insolite n'a fait au contraire que rendre celle-ci encore plus méfiante. L'enjeu était beaucoup plus important et profond, et dépassait de loin les petites astuces pour déjouer les censeurs chatouilleux.

On a dit à propos de *Couleur de la grenade* que c'était un film hautement symbolique. Ce qui est juste. Mais le symbolique, bien que fondamental, ne

constitue qu'un des aspects de la perception et de la communication. La sémiotique (système des signes) en constitue l'autre aspect qui est tout aussi important. En l'absence de quoi la communication et la joie de la vie ne pourraient s'effectuer qu'aveuglément, sans la conscience et la liberté. A force de chercher partout des sens mystérieux, on n'a pas remarqué que les images du film ont souvent un sens quasi-littéral et qu'il suffit de les remplacer par des mots pour comprendre leur sens. L'exemple suivant met en évidence l'imbrication du symbolique et de la sémiotique où se situe le message.

La rose blanche du film est certes belle, odorante, symbole de la beauté, de la pureté. Mais toute seule, sans se trouver dans une disposition particulière, elle n'est pas un signe (n'a pas de valeur). Elle n'est qu'un objet signe d'amour interdit (obtient la valeur d'amour interdit). Mais l'acte de la mettre dans le vase s'étant déroulé avant et jamais devant nous dans le film, ce signe n'a pas de signification. Dans la main de Sayat Nova androgyne, elle est signe (présage) de l'épanouissement de l'amour. En la prenant dans sa main, Sayat Nova lui a donné une signification : son désir de voir s'épanouir son amour. Mais le sens de ces scènes ne devient complet que dans leur ensemble, voire dans la totalité du film, avec le message qui transparait aussi des gestes et du regard de Sayat Nova, de sa souffrance, de l'attente qui traverse le film. Le sens en devient alors : j'attends et j'espère que les obstacles à la réalisation de mon amour disparaîtront et qu'il s'épanouira dans sa beauté et son innocence naturelle comme la rose blanche.

Le rôle des signes, frappeurs d'esprit et de sensations (sans doute pour beaucoup tributaires des impressions animistes qui subsistent toujours chez l'homme), occupe une place intermédiaire entre les choses et leur signification, entre le monde humain et le monde ambiant et est donc capital, surtout dans un domaine comme le cinéma. Ce qui est intéressant chez Paradjanov, c'est que le désir ingénu et la joie de vivre rend poétique et immédiate la communication, fait presque fondre dans un seul mouvement, signe, signi-

1924, 9 janvier. Naissance de Sergueï Paradjanov – de son vrai nom Sarkis Paradjanian - à Tbilissi (Tiflis) en Géorgie, de parents arméniens.

1942-1945. Sergueï Paradjanov étudie le chant au Conservatoire de Musique de Tbilissi. Il suit aussi des cours de peinture.

1946-1952. Il entre à l'Institut Cinématographique d'Etat (VGIK), section mise en scène. Il y est l'élève du réalisateur ukrainien Igor Savtchenko qu'il assiste même pour certains films (le Troisième choc, 1948 ; Tarass Chevtchenko, 1951). Une peine de prison interrompt ses études pendant un an. Il les reprend sous la direction de Mikhaïl Romm.

1952. Il obtient son diplôme de réalisateur, que paraphe Dovjenko, avec un court-métrage intitulé Conte moldave, esquisse des Chevaux de feu.

1953. Il est assistant réalisateur de Vladimir Braun, sur Maximka, entre autres. 1954-1964. Il travaille aux Studios Dovjenko à Kiev où il réalise plusieurs courts-métrages, dont Fleurs sur la pierre et Doumka, et trois longs métrages en langue ukrainienne :

1954. Andriech, co-réalisation Iakov Bazelian.

1958. Premiers gars.

1961. Rhapsodie ukrainienne.

1965. Les Chevaux de feu (Ognyenie koni) d'après la nouvelle "les Ombres des ancêtres oubliés" (1910) de l'écrivain ukrainien Mikhaïl Kotzubinsky. "A la fois poème, document, opéra, légende folklorique, c'est un film qui nous ramène aux temps anciens où le cinéma avait encore le pouvoir de nous

fication et symbole.

En dernier lieu, et c'est peut-être ce qui nous importe le plus, Paradjanov parle avec ses procédés insolites de son vécu arménien, dont les racines sont insoupçonnées. Et là il parle aussi de notre sensibilité et affectivité à nous, jeunesse arménienne diasporique. Or Paradjanov, tout comme Sayat Nova, est un Arménien de la diaspora. Il est né en Géorgie, il a passé la majeure partie de sa vie en Ukraine. Il ne connaît pratiquement pas l'arménien. C'est en 1968, à l'âge de quarante-quatre ans, qu'il fait *Couleur de la grenade* sur l'invitation des studios Armenfilm d'Ere-



# RGUEI PARADJANOV



Dessin de prison de Paradjanov :  
« Mon rêve » (Collectif S. Paradjanov)

prix internationaux en particulier au festival de Mar del Plata. Considéré comme l'un des deux plus sûrs espoirs – avec Tarkovski – du renouveau du cinéma soviétique, Paradjanov rencontre pourtant des difficultés pour travailler, difficultés sans doute dues à ses prises de position concernant l'arrestation d'un certain nombre d'intellectuels ukrainiens.

1969. Sayat Nova, Couleur de la grenade (Tsvet Granata). "Probablement le film soviétique le plus insolite que l'on ait vu depuis longtemps" (Albert Cervoni, France Nouvelle). Sorti simultanément dans plusieurs grandes villes d'Union soviétique le film est bientôt retiré de l'affiche.

A partir de cette date Paradjanov voit la plupart de ses projets refusés : "Intermezzo" (d'après Kotzubinsky encore), "la Fontaine de Bakhtchisarai" (d'après Pouchkine), "Ispovied", "Ara le magnifique", "Le Démon" (d'après Lermontov).. Son adaptation des Contes d'Andersen pour la télévision n'est pas tournée. Les rares courts-métrages qu'il parvient à réaliser – les Fresques de Kiev – et un film sur le peintre arménien "Ovnatanian, (1806-1881).

1971. Sayat Nova, amputé d'une vingtaine de minutes et remonté par Youtkevitch ressort à Moscou, puis est interdit après deux semaines d'exploitation.

"Que je vive ou disparaisse,  
Mon chant éveillera la foule  
Je m'en irai, mais dès ce jour  
Pas un cheveu de moins au monde"  
Sayat Nova

surprendre, de nous arracher à nous-mêmes, de nos entraîner très loin dans l'espace et le temps, bref, de nous émerveiller" (Jean de Baroncelli, le Monde). Le film obtient de nombreux

van. Il transforme complètement le scénario proposé. Il revit Sayat Nova en vivant les souvenirs de sa propre enfance, souvenirs les plus profondément ancrés. Que reste-t-il à Paradjanov comme éléments de la culture arménienne ? Des regards, des gestes, quelques bribes de chansons, de prières, et surtout la force des symboles. D'ailleurs, le procédé des tableaux mouvants avec sa grâce et sa lenteur particulières correspond à une revue de souvenirs ou d'images dans un rêve dont le film par ailleurs abonde. C'est pour ces raisons que la force évocatrice du film est extraordinaire ; c'est aussi pour ces rai-

sons qu'à la différence des vieux Arméniens que le film a très peu touchés, nous l'avons vécu dans nos entrailles, même si la plupart du temps nous ne l'avons pas compris.

Cette vision de la vie présente un grand intérêt de par la précision de son contenu et de sa forme exactes. Elle a trois axes principaux : les thèmes du monde infantile, le ludique et le libre arbitre, ces deux derniers étant en grande partie le prolongement du premier. On peut y entrevoir l'ébauche de ce que doit et pourra être la civilisation occidentale, voire l'orientale à venir. Le problème principal dans ce domaine est

de savoir comment on bâtit une nouvelle société. Il faudrait sans doute répondre avant tout à la question : Comment l'apprentissage de l'enfant allant à la vie adulte s'effectuera ? Question de grande acuité pour la jeunesse arménienne qui subit une répression de la part de la famille et des institutions arméniennes qui, combinée avec l'auto-culpabilisation, cause tant de désastres.

Chez Paradjanov, ces trois thèmes sont indissociablement liés et leur enjeu est la vie même. L'apprentissage de l'enfant ne se fait pas par le matraquage ou la culpabilisation affective. Sayat Nova enfant adresse un sourire narquois à ses parents lorsque ceux-ci voudront le faire participer à certains rites dont le sérieux est pour lui bizarre et l'amuse. Mais il choisira lui-même, selon sa curiosité et ses sentiments, le moment et l'espace pour s'imprégner de l'histoire et du destin de son peuple : sur le toit de l'église où se confondent le ciel et la terre et comme fusionnés avec l'éternité du monde arménien, parmi des centaines de livres de vieux manuscrits et miniatures ouverts au ciel couvrant tout le toit.

Un autre passage du film est une illustration parfaite de l'indissociation de ces thèmes. Omniprésente dans cette partie du monde, la Mort aux traits locaux, crâne de mort aux cornes de bœuf, regard vide et noir, l'esprit absent, bat le tam-tam de la mort avec des gestes solennels et une lenteur d'automate, tandis que deux adolescents dansent à contre-temps tour à tour parmi les tapis et exhibent dans une effusion infantile leur désir. Ils font éclater un rythme de percussion extrêmement rapide, invisible et venant de partout en signe de victoire sur la mort et d'affirmation de la vie. Je connais peu d'exemples aussi géniaux et éloquentes de cet amour de la vie et de la naïveté qu'ont gardé les Arméniens malgré l'enfer millénaire, et qui survit en partie au génocide et qu'il nous faudrait à tout prix développer, nous qui sommes sans doute les derniers à connaître la génération qui a vécu sur ses terres, et les derniers à nous imprégner de leurs visages, de leurs regards, de leur démarche, de leurs gestes, de leur langage.



## UN NOUVEAU FILM DE PARADJANOV



Paradjanov pendant le tournage de « La forteresse de Soukhami »

De source autorisée, on apprend que Paradjanov vient de terminer le tournage du film *La Forteresse de Soukhami*. Actuellement, le film serait en cours de montage, et si d'aucuns espéraient le voir au 37ème Festival de Cannes, on sait aujourd'hui qu'il ne sera pas possible à l'auteur de *Couleur de la gre-*

*nade* de le terminer avant le début de l'été. Le verrons-nous à la Mostra de Venise ?

C'est après avoir signé "un contrat à vie" avec la direction des studios de Tbilissi, et soutenu par la plus haute autorité politique de la République de Georgie, que Paradjanov a entrepris l'adaptation cinématographique de la légende de l'enfant Daniel Choncadza, volontaire pour bâtir une forteresse, si élevée qu'elle doit être capable d'arrêter les invasions ennemies tout en assurant la protection de tous les habitants d'une région. Son œuvre inquiète fortement son entourage et plus particulièrement sa mère qui lui demande : "Jusqu'à quand ce travail ?" L'ampleur des travaux est telle qu'une vie entière ne peut suffire à achever cette "muraille de Chine" légendaire... Quand on connaît l'œuvre de Paradjanov, on voit tout de suite le parti pris qu'il va tirer de cette allégorie, comparable pour certains au célèbre *Désert des Tartares* de Buzzati. D'après les premiers éléments que nous possédons, et qui laissent présager un film riche en couleurs, il est certain que les exégètes pourront gloser à loisir sur les symboles, apparents ou non, qu'ils découvriront dans cette œuvre nouvelle.

Paradjanov, Arménien né en Georgie, n'a rien d'un dissident, comme trop souvent on l'a entendu dire ici. Il s'est expliqué à plusieurs reprises sur ce sujet. Son œuvre est celle d'un poète qui a du mal à se plier aux canons esthétiques de la société soviétique. De surcroît, sa vie personnelle, qui n'est pas non plus celle d'un saint qui se plierait aux critères éthiques en cours dans son pays, lui a valu une détention de plusieurs mois.

Lorsqu'il en aura terminé avec *La Forteresse de Soukhami*, il travaillera à l'adaptation cinématographique (il en aurait écrit, paraît-il, une première version) du poème *Le Malheur d'avoir trop d'esprit*, œuvre maîtresse du poète-diplomate du XIX<sup>e</sup> siècle Griboédov. Adapté au théâtre, cette pièce est continuellement jouée aujourd'hui en URSS.

Robert GRELER



# MOTEL MONT ARARAT

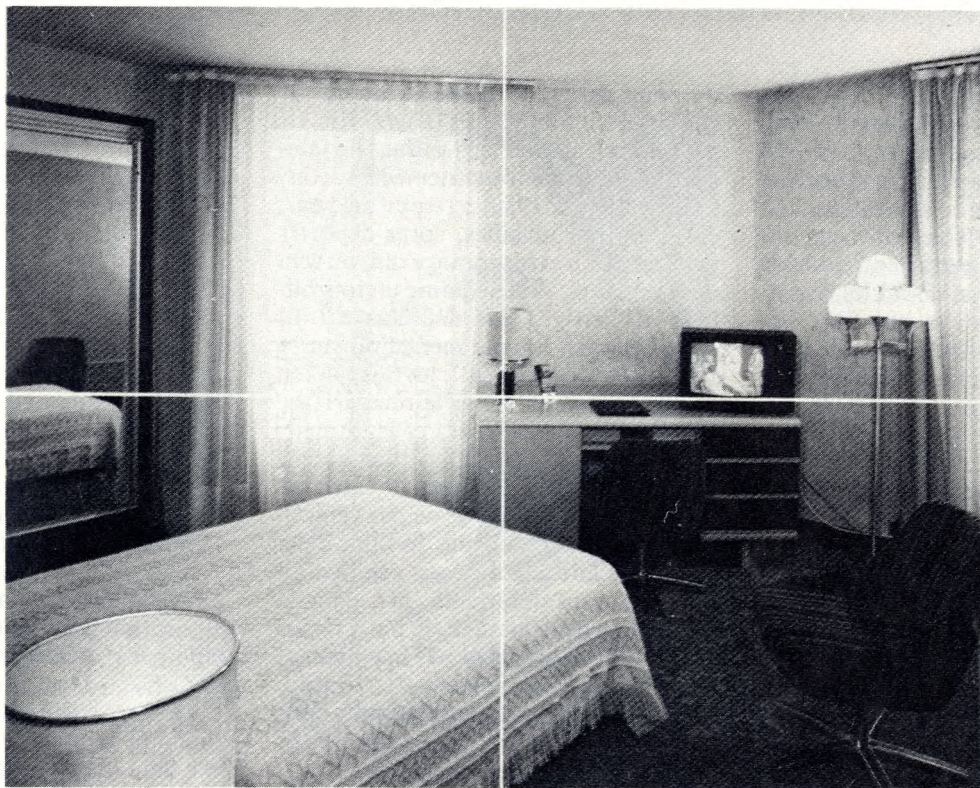
Situé sur l'Autoroute de l'Aéroport

Mr YEZEGUELIAN

ABIDJAN COTE D'IVOIRE

## LOCATIONS MEUBLEES AU MOIS

avec: Refrigerateur Televiseur Climatiseur Kitchnette Mobilier moderne Telephone



**Appartement: 3500 F (PAR MOIS)**

**Studios: 2800 F**

Electricité comprise

**2 Restaurants - Night Club -  
Banque - Pharmacie**

**TEL direct (225)35 26 13-35 49 94**

NOMBREUX VOLS QUOTIDIENS : AIR AFRIQUE - UTA - SWISSAIR - SABENA - ALITALIA

ABIDJAN LA PERLE DE L'AFRIQUE NOIRE



# A LA RECHERCHE D'ARTAVAZD PELECHIAN

*En URSS, Dieu merci, il n'y a pas que des officiels et des dissidents. Arthur Pelechian, cinéaste arménien installé à Moscou, travaille. Sur des documents, sur l'Arménie, sur le cosmos et sur la théorie du montage.*

Les cinéastes arméniens nous font bon accueil. Cognac dès le matin, amical babil, informations polies. Le cinéma fait dans les studios d'Erevan, c'est quatre films et trois téléfilms par an. C'est modeste. Nous espérons que vous aimerez notre terre, notre peuple et, qui sait, nos films, disent les cinéastes. Modestes, eux aussi. Peut-être soupçonnent-ils que leurs films ne sont pas si bons que ça (ce en quoi ils ont parfaitement raison). Et Pelechian, m'enquis-je ? Gêne légère. "Nous autres, Arméniens, nous sommes un peuple étrange et généreux : nous avons donné Mamoulian aux USA, Verneuil à la France et Pelechian au cinéma soviétique". En fait, notre homme vit à Moscou, mais nous verrons de ses films, c'est promis.

Trois films, donc (*Nous*, 1969, *Les quatre saisons*, 1975, et *Cosmos ou Notre siècle*, 1982) me persuadent sans mal qu'il s'agit d'un cinéaste, d'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.

Comment parler de ses films ? De l'image qui pulse à la façon d'un électrocardiogramme pas plat ? Et du son, vraie rumeur de l'espace ? Comment oublier le début des *Quatre saisons* ? Les bergers, arméniens et leurs bêtes pris dans un torrent où ils se noient peut-être, culs par dessus têtes ? Les paysans fuyant devant des meules de foin déchaînées ou dévalant des pentes, ici de neige, là de caillasse ? Ce bref intertitre tombé du ciel : "Ceci est ta terre". Mais c'est une terre sans Nord, filmée

du point de vue d'un météorite qui ne sait pas où il tombe ? Et dans *Nous*. 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 ? Et dans *Cosmos*, longue médiation 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 ne pas venir ?

Quel que soit le thème du film, Pelechian procède à la mise sur orbite d'un corps humain désorienté, pris dans la turbulence de la matière, là il n'y a plus rien d'humain, rien de seulement humain et où les éléments (terre, eau, feu, air) font retour, pas l'homme dans le cosmos mais le cosmos dans l'homme.

« **Le cinéma que j'aime  
n'aime pas les hasards** »

De retour à Moscou, je n'eus de cesse de rencontrer Pelechian.

Le rendez-vous eut lieu, la veille de mon départ, en terrain neutre, dans un petit coin d'une grande salle du Domkino (la "Maison des cinéastes", rue Vassilievskaja, célèbre pour l'excellence de son restaurant). Pelechian ressemblait à ses films. Il parla russe, et beaucoup. Désireux d'être compris, il déchira patiemment une boîte d'allumettes et fuma mes Marlboro.

Avant d'être cinéaste, il a été ingénieur ("le cinéma que j'aime - dit-il - n'aime pas les hasards"). Et avant cela, il est né dans un village arménien ("là, il n'y avait pas de cinéma") ! En 1963, il étudie le documentaire au VGIK

de Moscou. Une question le hante : "Est-ce que le cinéma a besoin de moi ? Parce que moi j'ai besoin du cinéma". Au programme, bien sûr, les classiques. Vertov, Eisenstein, etc. Lorsque Pelechian parle d'eux, c'est d'égal à égal, comme s'il leur en voulait tout en sachant qu'il faudrait reprendre le cinéma là où ils l'ont laissé - et peut-être fourvoyé. "Vertov et Eisenstein ont inventé une nouvelle machine, mais ils l'ont mise sur des rails de chemin de fer. Or, cette machine avait besoin d'un coussin d'air comprimé. C'était une impasse". Mais parmi ceux qui les ont condamnés, il y a ceux (rares) qui ont vu l'impasse et ceux (tous les autres) qui n'ont vu ni la machine ni le chemin.

Ces "autres" sont très nombreux aujourd'hui dans les milieux cinématographiques soviétiques. Ils n'ont pas de mots assez durs pour ces apprentis-sorciers, ces "formalistes" (le mot qui condamne et qui fait mal). Après eux, c'est dans des genres mineurs, moins voyants, que le souci du montage (théorique et pratique), s'est réfugié. Là où un homme comme Pelechian, aujourd'hui, opère.

Son but : "capter la cardiographie émotionnelle et sociale de son temps". Vocabulaire scientifique, métaphores médicales, à la Godard. "Tout le film est dans chacun de ses fragments et chaque cadre est comparable à une cellule génétiquement codée". Reste à trouver sa place dans l'ensemble afin de construire, génétique oblige, "une réalité qui aurait aussi pu être réelle". Pelechian y croit d'autant plus que pour lui "la vie d'un homme reproduit d'une certaine manière, l'histoire de toute l'humanité".

Serge DANEY,  
Extrait d'un article paru dans *Libération*,  
11.8.1983



# L'EBOULIS ET LE SOLEIL

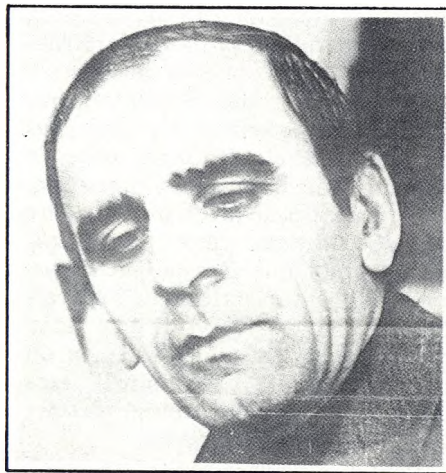
## SUR TROIS COURTS METRAGES

### D'A. PELECHIAN

Extraits d'un texte communiqué par Marc Nichanian

Trois courts métrages. Le premier de vingt-cinq minutes environ : *Les saisons de l'année*, le second d'une heure : *Notre siècle*, le troisième d'un quart d'heure : *Nous*. Il est difficile à un regard occidental de dire ce qu'il voit, devant ces films. Il peut dire la nouveauté (celle, pour lui, des images proposées, de leur agencement, du projet d'ensemble) ; il peut difficilement dire la différence, faute de références suffisantes, faute de connaissances précises sur le contexte cinématographique. C'est surtout sensible dans le cas du dernier en date de ces trois courts métrages, *Notre siècle*. Nous lui réserverons un traitement à part.

*Nous* et *Les saisons de l'année* ne racontent rien. Ce parti-pris du non-récit est renforcé par le fait que la parole, dans l'un comme dans l'autre, ne joue aucun rôle. Seules des images sont assemblées, des tableaux, des scènes de la vie quotidienne, le tout accompagné d'un bout à l'autre d'une musique provenant des classiques européens. Aucune entrée en matière discursive, aucune annonce, aucun commentaire, comme si les scènes allaient de soi, comme si elles étaient immédiatement reconnaissables. Mais aussi comme si aucun commentaire ne pouvait relier ces scènes. Le seul commentaire est musical, dialogue continu entre la musique et l'image. Péléchian oblige à imaginer un cinéma sans récit, un cinéma où la seule ressource est celle de l'image, où le seul continuum est musical, de l'ordre d'une forme qui ne révèle pas sa loi. Un cinéma par essence non romanesque. On pourrait dire que Péléchian veut incarner le genre du poème cinématographique. Mais encore une fois : un poème où chaque image, chaque scène est à l'ensemble ce qu'un thème ou une phrase musicale est à une composition,



A. Pelechian

par exemple symphonique. Ce rapprochement n'est pas seulement une façon de parler : il est imposé par le jeu continu des images et des thèmes musicaux. Poèmes cinématographiques donc, mais tels que ni l'image, ni la musique n'ont l'un par rapport à l'autre de fonction illustrative. Mais alors, dira-t-on, pourquoi les classiques européens, pourquoi les *Quatre saisons* de Vivaldi, par intermittence, avec une scène des champs dans *Les saisons* ? Il faut dire qu'il y a une extraordinaire concordance entre l'allure et le ton de cette musique, et cette scène répétée, où l'on voit des paysans accompagnant des meules de foin qui glissent de façon vertigineuse le long d'une pente. Cette concordance est bien sûr recherchée, par le découpage de l'image, le mouvement des meules et de la caméra. Mais le bonheur intense de ces passages nous semble tenir surtout au fait qu'il y a là un jeu de *citation*. Cette scène n'est pas unique. Il y a un travail constamment renouvelé pour faire couler dans l'image le poids d'une citation.

Ces courts métrages sans récit, ces poèmes cinématographiques ont pourtant un matériau bien déterminé. Dans *Les saisons*, les scènes sont tirées de la vie campagnarde, des travaux des champs, de la transhumance, de la fête au village. Dans *Nous*, ce sont au contraire des scènes de la ville, du travail et de la vie quotidienne dans Erevan, avec sa grandeur et ses à-côtés saugrenus. Il y a dans ce dernier film un montage délibérément hétéroclite, comme pour dire : voilà, c'est de tout cela, de toutes ces petites et grandes choses, de ces villages, de ces pierres extraites du sol, de ces travaux pénibles, de ces réflexes religieux (le sacrifice), de ce passé immédiat (quelques images d'actualité du passé récent), que "nous" sommes faits. Autant que l'on puisse en juger d'ici, le discours officiel exigerait une vision unitaire des choses, orientée, accompagnée d'un message, conduite par une idée. L'agencement hétéroclite des scènes prend le contre-pied de cette exigence. Elle suggère une vie, dans ce pays, malgré tout indomptable ; elle suggère une unité qui n'est pas celle de la vision officielle. C'est là que s'inscrit le parti-pris non romanesque, ou même anti-romanesque, l'absence totale de commentaires. Toute parole, semble-t-il, risquerait de ramener à la seule langue qui soit en vigueur, la langue étatique. Si une unité plus souterraine est visée dans le film, celle du *Nous* qui s'exprime dans le titre, seule la fragmentation des scènes peut en rendre compte. Lorsqu'on sait comment la moindre image, même la plus anodine, la plus banale, la plus quotidienne, peut, dans un langage adéquat, "faire message" et répéter le consensus idéologique, ici d'ailleurs aussi bien que là-bas, on conçoit la difficulté de ce travail, et l'humble ambition de ce projet. Le film en est



réduit à l'humilité du quotidien, et il est conduit à sa propre fragmentation, pour dire un "nous", en l'absence de tout commentaire.

Le "nous" suppose un rassemblement. Celui-ci est montré par une scène, une grande circonstance, qui revient plusieurs fois dans le film, pris à des moments différents : un enterrement quasi-national, où toute la population d'Erevan est rassemblée dans les rues de la ville, en une indescriptible cohue, une foule absolument compacte, et innombrable. L'enterrement est celui d'un acteur, H. Ter-Nersessian devenu figure nationale. Mais ni l'auteur, ni la circonstance ne sont nommés bien sûr dans le film. On peut sans doute aussi bien les ignorer. Le propos n'est pas de nommer ou de raconter une circonstance particulière. Il est, semble-t-il, de s'égaliser "filmiquement" au rassemblement, à ce qui fait qu'il y a un "nous". Il faut bien dire que l'on rencontre chez les Arméniens une émotion particulière dans le fait même du rassemblement. Cette émotion, que nous pouvions croire propre aux Arméniens de la dispersion, existerait donc aussi là-bas. Dans le rassemblement : la réaffirmation tragique de soi, la victoire sur la mort. L'une et l'autre ne sont possibles qu'autour d'un mort qu'on porte en terre. Comme si toute figure rassemblante était aussi, déjà, la figure d'un mort. Chaque réapparition de cette scène d'enterrement collectif est accompagnée du *Requiem* de Mozart, citation particulièrement voyante. Le cinéma serait ainsi un art de citation. Face à l'événement collectif, dans le dos des circonstances, une étrange "unité des arts" se dessinerait, mais une unité telle que nul ne pourrait l'atteindre ni l'envisager autrement que dans la citation silencieuse et fragmentée. Mais alors que la citation au sens habituel reste dans un seul art, peintures dans la peinture, écrits dans l'écrit, elle passe ici d'un art à l'autre. Elle jette un pont entre les arts.

L'hétéroclite, dans *Nous*, a pour seule unité celle du lieu : la ville. Un enterrement, des pierres arrachées à la terre, des machines, des travaux (construire, graver), la circulation, camion et cyclo-moteur, le phaéton et le beau visage d'une vieille femme, les sacrifices d'animaux. Un homme mange du raisin, une grappe à la main, au volant de sa voiture. Souvent l'inattendu ainsi, pris sur

le vif. L'existence peut-être, immédiate, drôle et douloureuse. Ainsi les retrouvailles, images d'archives, intégrées au film : des scènes d'embrassades inouïes, où des Arméniens se retrouvent, qui étaient séparés par les frontières politiques, dispersés dans le monde, inconnus l'un à l'autre depuis un quart de siècle, un demi-siècle. Ce qui est frappant, c'est le caractère collectif de ces retrouvailles, suggéré par un mouvement incessant (comme si la caméra, grâce au découpage et au montage des images d'archives, ne s'arrêtait nulle part, sur aucun groupe, sur aucun couple). Ce caractère incite, étrangement, au rire en même temps qu'aux larmes. Les retrouvailles venant des archives deviennent, autant que les scènes d'enterrement, vertigineuses. Ce vertige va revenir plus loin sous une autre forme, celle de l'éboulis. Mais il faut aussi noter que, par cet usage des archives, on a un autre type de citation, cette fois intracinématographique. Des images, appartenant à un autre contexte de l'univers filmique, sont découpées de telle façon qu'elles s'intègrent au mouvement du film. Ce procédé "citationnel" sera poussé à son comble dans le dernier court métrage, *Notre siècle*.

Avant d'en venir là cependant, quelques mots encore sur l'autre film, *Les saisons de l'année*. Le matériau du poème cinématographique est fourni ici, je l'ai dit, par les scènes de transhumance et celles d'une fête, un mariage, au village. L'hétéroclite est ici moins sensible, peut-être parce que les scènes sont plus "naturelles" : le torrent, le troupeau, les pâturages, les champs, les animaux et les hommes. Mais chaque élément naturel est pour ainsi dire isolé, il fait "tableau". Le commentaire est entièrement absent, les scènes sont accompagnées de citations musicales tout aussi voyantes que le *Requiem* de Mozart. Cette unité d'inspiration, cette constance dans le travail filmique, sont telles qu'elles appellent le travail d'"explicitation", en renouvelant la vision cinématographique. Dans ce film, le parti-pris du non-récit, la mise à l'écart de la parole, sont soulignés par un procédé supplémentaire, dont nous n'avons pas encore parlé : à trois reprises, le film est interrompu, comme dans les films muets, pour laisser la place, durant quelques secondes, à une phrase écrite sur l'écran. Le troupeau passe dans un tunnel, il y a ici aussi une cohue mons-



Les sa

tre, à rapprocher probablement du rassemblement sur la place Lénine à Erevan, dans *Nous* ; la scène dure longtemps, jusqu'à devenir pénible, cacophonique et soudain, l'image s'efface ; on voit apparaître quelques mots "en pleine page" : je suis fatigué (le texte est en russe, il peut signifier aussi bien : il est fatigué). Dans une autre scène où les hommes, pataugeant dans la boue, essaient de désembourber un camion, cette phrase s'intercale soudain : crois-tu que c'est mieux ailleurs ? Et puis il y a la scène extraordinaire où chaque berger ramène une bête dans la plaine, en la tenant dans ses bras et en dévalant tout du long une pente enneigée ; une phrase vient s'intercaler : c'est ta terre ; ou bien (l'expression russe peut avoir aussi ce sens) : c'est celle-ci, ta terre. On peut le comprendre et l'interpréter comme on veut. L'ensemble du procédé, le caractère laconique des expres-





isons

sions, font que les phrases sont essentiellement ambiguës. Il vaut la peine de décomposer quelque peu ce qui se passe là : tout d'abord le film, par l'utilisation d'une technique propre au muet, remarque en lui-même son propre renoncement à la parole. Ce qui modifie bien sûr par contre-coup la fonction de la musique. Le renoncement à la parole, souligné et remarqué par les rares plans muets, fait que les phrases qui viennent s'inscrire sur l'écran ne s'insèrent pas à l'intérieur d'un récit. Ce sont des éléments, entre autres, du poème. Ce qui rend leur sens multiple et éclaté. L'attachement à cette terre ? Sans doute. L'amertume, la saveur de l'amertume ? Tout autant. C'est donc cela qui m'a été donné comme terre ! Mais il y a aussi la moquerie, insidieuse, non-dite, envers toute compréhension de cette phrase "C'est ta terre", telle qu'elle pourrait être entendue dans le

discours courant, cette fois celui du nationalisme. Dans l'autre phrase, "Crois-tu que c'est mieux ailleurs ?", on retrouverait les mêmes composantes : l'attachement, l'amertume, la dérision insidieuse. Comme si en un seul mot, en une seule phrase, le film avait la force de déconstituer, de critiquer toute la teneur du discours courant ou du discours idéologique, en les rapportant à la réalité des "travaux et des jours".

Mais il faut également remarquer que l'on a affaire là à un troisième type de citation, une sorte de prélèvement dans les paroles ambiantes. Après la citation musicale, qui passe d'un art à un autre, après la citation intra-cinématographique, qui recueille et transforme les archives, voici la citation qui joue sur l'idéologie, en prélevant des petits bouts du discours courant pour les coller et les intercaler dans le film.

Remarque de l'absence de parole, jeu sur l'image, citation, prélèvements, rapport à l'archivage, tout cela ne parle pas seulement à l'intelligence, bien sûr. Le souci est de beauté. Dans ce souci s'inscrivent les prédilections de Pélechian. Il aime par exemple beaucoup les *éboulis*. Une explosion, une maison s'écroule ; des pierres s'effritent, dévalent le long d'une pente. Des meules glissent vertigineusement vers le bas d'une colline, accompagnées, retenues autant que tirées par un paysan ; des eaux dégoulinent lentement de haut en bas d'une immense muraille verticale, en suintant de la pierre ; des pans de neige et de glace se défont et s'éboulent ; des bergers glissent à toute allure sur une pente enneigée. Cette prédilection prodigieuse pour l'éboulis n'est sans doute pas à commenter. La répétition de l'éboulis sous ses diverses formes, combinées à des musiques différentes, s'impose d'abord par elle-même. Et elle amène naturellement une question : alors, qu'est-ce que c'est, l'éboulis ? Elle joue de plus un rôle de révélateur : n'y aurait-il pas dans la musique une forme générale, que l'on pourrait appeler la Forme de l'Eboulis ? Les textes musicaux choisis ne le sont-ils pas comme des modalités diverses de l'Eboulis général, en tant que structure musicale remarquable ? On voit que ce sont là des "arrière-questions", qui ne concernent pas immédiatement une intention, un thème, un sujet, un récit.

Le parti-pris du non-récit porte le poème cinématographique sur la pente de ces arrière-questions.

Nous avons laissé de côté jusqu'à présent le troisième film, le plus long, à notre avis le plus remarquable : *Notre siècle*. Remarquable par sa forme : ce film est fait d'un bout à l'autre d'images d'archives, choisies, découpées, collées, montées. Il n'y a pas une seule image tournée par le réalisateur. Le procédé de la citation intra-cinématographique atteint ici une dimension extrême, excessive. Remarquable par le matériau qu'il met en œuvre : l'ensemble des images recueillies et montées par le cinéaste appartient à un thème unique : l'Espace. Oui, toutes les formes qu'a pu prendre la folie de l'espace, la "conquête de l'espace", et toutes les images qui peuvent en être issues, images de fusées, de cosmonautes, de voyages interspaciaux, de satellites, avec en contre-point un retour aux premiers temps de l'aviation avec ses avions rudimentaires qui s'élèvent ou qui s'écrasent. On pourrait croire à une commande de l'Aéronautique soviétique s'il y avait un quelconque commentaire et si la succession, le brassage de ces images étaient réellement et clairement à la gloire de cette Aéronautique. Mais rien de tel : il n'y a que les images et la musique ici aussi. Et les images concernent parfois aussi bien les vols américains que les vols soviétiques. Les seules paroles que l'on entend d'ailleurs durant le film sont en anglais, et ce n'est pas le moins étonnant : on assiste à un compte à rebours, on entend les chiffres qui s'égrènent à l'envers jusqu'au zéro, on voit les visages d'observateurs américains devant leurs appareils. Il est vrai que le film joue sur la technique de la déception : on n'aura pas de réponses aux questions que l'on se pose. Mais on est tout de même presque constamment amené à se demander : qu'est-ce qu'il veut dire par là ? Notre siècle, est-ce cette universalité, cette mondialité de la folie spatiale ? Mais si le poème cinématographique inscrit en lui cette mondialité, il n'est pas du tout sûr, ici encore, qu'il veuille en faire un message déchiffrable. Et enfin ceci : si ce film est à la gloire de quelque chose, ce ne peut être qu'à la gloire de l'espace lui-même, filmé à travers un cache, et donc on entend à ce moment-là les pulsations rythmiques, comme les pulsations d'un cœur d'enfant dans le ventre maternel.



# LE MONTAGE A DISTANCE

par Artavazd PELECHIAN

Comme chacun sait, selon Eisenstein, quand un plan se rencontre dans le montage avec un autre plan, cela génère une idée, un jugement, une déduction. Les théories sur le montage des années 20 accordent la plus grande importance au rapport entre "plans proches". Eisenstein appelle cela "jonction de montage", Dziga Vertov "intervalle".

A partir de mon expérience de travail sur le film *Nous* (*Menk*, titre russe *My*, 1968, produit par les établissements télévisuels "Erevan") j'ai eu la conviction que la substance et l'accent essentiels du travail de montage ne consistent pas pour moi à coller des plans l'un sur l'autre, mais à faire l'opération inverse, non pas dans leur "jonction" mais dans leur "disjonction".

Ayant pris deux plans de base, qui portent en eux-mêmes une valeur idéale importante, j'essaie non pas de les rapprocher, de les faire se rencontrer, mais de créer une distance entre eux. L'idée que je veux exprimer est obtenue en joignant plutôt deux plans qu'en créant une interaction entre eux à travers une série d'anneaux. Ainsi surgit l'expression de l'idée beaucoup plus puissante et profonde. On fait monter le diapason d'expressivité et ainsi graduellement, on augmente l'information (dont le film se veut porteur). C'est ce type de montage que j'appelle "à distance".

Dans le film *Nous*, le premier élément de base du montage à distance apparaît dès le début. Le film s'ouvre sur une pause suivie du plan d'un visage de jeune fille. Le sens expressif de ce cadre n'est pas encore clair pour le spectateur, on lui transmet seulement un sens de médiation et d'alarme. La musique commence, suivie par une pause au noir. Le visage de l'enfant réapparaît une seconde fois après 500 m de pellicule, étant toujours lié à cet accord symphonique. A la fin du film, dans l'épisode du rapatriement, cet élément de base du montage réapparaît une troisième fois, mais seulement dans sa com-



A. Pelechian et M. Vardanov

posante sonore : l'accord symphonique se répète dans le plan où les gens sont penchés à un balcon.

Il est facile d'y voir une répétition élémentaire. En vérité, la fonction de ces éléments de montage ne se réduit pas à une pure et simple répétition. C'est comme le visage d'un peuple qui observe sa propre histoire. Par exemple, même dans mon premier film *La patrouille de la montagne* (produit par le studio des films documentaires et des chroniques d'Erevan, 1964) je me sers du procédé de la répétition des plans. Le film commence et se termine avec quelques ouvriers escaladeurs qui se déplacent avec des lampes sur le fond noir du ciel. Même entre ces deux plans, il y a un intervalle. Mais ce détachement (et

l'identité même des plans) dans ce cas, ne suscite pas une action "à distance", elle tend plutôt à la répétition, au retour à la structure initiale qui permet de conclure le film d'une façon lyrique.

On trouve le même procédé dans le film *La terre des hommes* (titre russe *Ziemia lioudei*, production VGIK, Moscou, 1966) qui est construit selon une conception de montage radicalement différente, c'est-à-dire en utilisant la collision analogique des plans liés par un même thème, et plus précisément, le thème de la découverte continue des beautés naturelles par l'homme, développé à partir de matériaux présents dans une grande ville au cours d'une journée de travail.

Ce film commence et se termine avec



l'image du "penseur" de Rodin qui est une sculpture connue de tous et qui est devenue depuis longtemps le symbole de l'expression de la pensée humaine. Outre une fonction répétitive, qui confère au film une qualité poétique, on peut y découvrir, en puissance, une fonction d'action "à distance". L'image de Rodin à la fin du film amène un sens qualitativement différent du début ; avec le plan final, c'est en quelque sorte un nouveau cycle de réflexion qui permet un développement au delà des limites temporelles du film.

Dans *Nous*, la répétition des éléments de montage sort décidément du cadre de ces fonctions pour soutenir entièrement une structure générale basée sur l'action à distance. Un plan, montré à un certain moment, révèle sa pleine signification idéale seulement au bout d'un certain temps, c'est-à-dire après que se soit établie dans la conscience du spectateur une chaîne de montage non seulement entre les mêmes éléments répétés, mais aussi entre ce qui les entoure, cas après cas. De cette manière, les principaux éléments de base donnent seulement une expression condensée du thème mais, entre temps, en se liant "à distance", aident aussi le développement idéal et l'évolution de ces plans et épisodes qui n'ont pas de lien direct. Il s'agit d'un montage de "contextes". En changeant de contexte, nous pouvons approfondir et développer le thème. Quand, à la fin de *Nous*, résonne à nouveau l'accord symphonique, l'image de l'enfant montré au début du film nous est expliquée. Il y a aussi dans ce film d'autres éléments de base, soit visuels, soit sonores : les soupirs, le chœur, les gros plans des mains, l'image des montagnes. Ensuite, ces éléments paraissent s'élarguer et quelques composantes de l'image et du son se mélangent à d'autres éléments et situations. Mais à peine l'image de la fille apparaît, tous ces éléments se regroupent et, tout en recevant une nouvelle tâche, passent dans une autre succession logique, dans une nouvelle forme qui a d'autres fonctions. Dans un premier temps se greffe le chœur, ensuite les soupirs (transformés en cris), les mains, et enfin les montagnes.

Quand on a trouvé le système du montage, on ne peut plus y introduire de changements particuliers. Il faut l'accepter ou le refuser sans modification.

Une dernière caractéristique du montage à distance : dans le système de liens "éloignés", non seulement on module

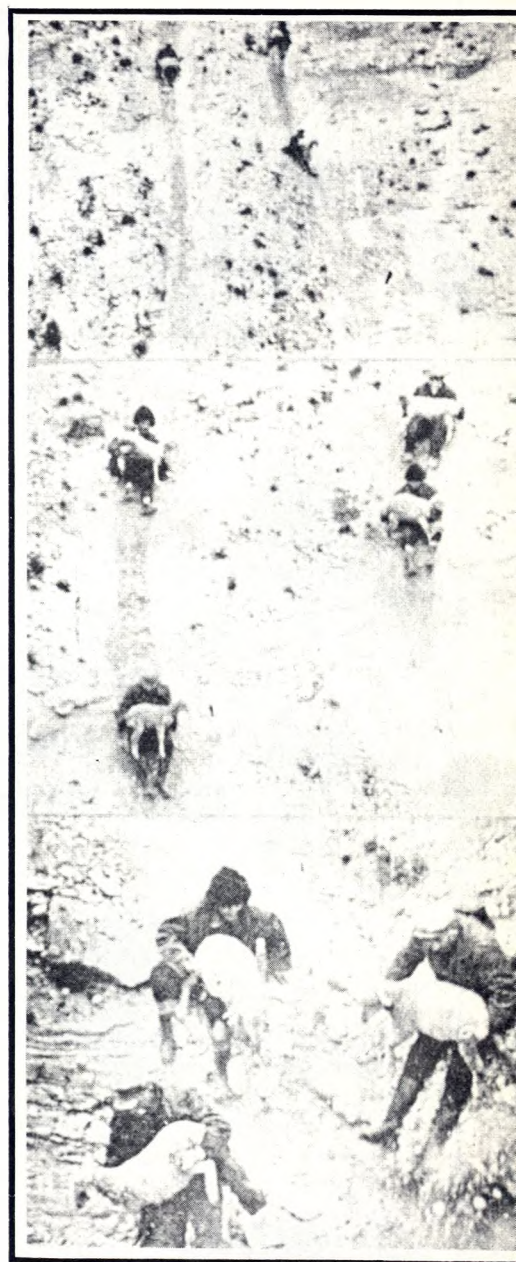
la résonance de tel ou tel autre plan, mais d'une certaine manière, la division en plan classique (gros plan, plan moyen) change et doit être rectifiée. Par exemple, le plan moyen large final de *Nous* — les gens à la fenêtre d'une grande maison — grâce aux liens à distance, assume la fonction de la résonance d'un gros plan.

Chaque fois, suivant sa tâche et la charge émotionnelle, le plan met en discussion sa propre dimension : tout plan peut être inclus dans un autre ou bien examiné en détail. Ce montage de "contextes", que l'on pourrait aussi définir en "principe de blocs", crée une interaction à distance où les épisodes-blocs à la fois précisent et laissent ouvert leur propre thème, comme dans le film *Nous* où chaque "bloc" se conclut avec un point d'interrogation. Ainsi, en observant sur l'écran l'épisode des funérailles, on y lit d'une façon autonome le sens d'un cortège funèbre très concret et en même temps on y découvre un discours qui implique l'image d'un peuple dans un moment particulier de son histoire. Ainsi à la fin, avec le rapatriement, nous voyons un événement concret — le retour des Arméniens dans leur patrie — et parallèlement, nous cueillons une idée d'unité entre les hommes et la nature.

Cette méthode de "montage à blocs" se retrouve aussi dans le film *Les habitants* (*Brakitchner*, titre russe *Obitateli*, production Belorus film, 1970) et avant, dans le film *Au début* (*Skizb*, titre russe *Natchalo*, production VGIK, Moscou, 1967).

De cette manière, différents thèmes disséminés dans le film, grâce à l'interaction des blocs, deviennent des termes antithétiques d'un même procédé. Si dans *Au début*, je montre le passage graduel des causes aux effets, dans *Nous* je montre le procédé opposé. Ainsi, dans *Au début*, contrairement à *Nous*, ce qui est historique devient contemporain. La possibilité de semblables réflexions sur le matériel est garantie par le "montage à distance". Chose très importante : le montage à distance donne à la structure du film non pas la forme habituelle d'une "chaîne de montage", non plus la forme d'un ensemble de "chaînes" mais il crée une configuration circulaire où, pour mieux expliquer, une "forme sphérique roulante".

Les plans ou les secteurs de base qui sont les "foyers" du montage à distance non seulement interagissent directement



Les saisons

avec les autres éléments mais satisfont aussi à une espèce de "fonction magnétique" en créant, par des lignes de force vectorielles, un lien réciproque avec n'importe quel endroit ou secteur du film. Les secteurs de base, en se liant à travers ces lignes de force, forment de part et d'autre des grands cercles et entraînent en même temps, dans leur rotation, tous les autres éléments. C'est comme s'ils évoluaient l'un dans l'autre selon des directions centrifuges de rencontre. Ce procédé imprime à l'action du film un effet particulier de pulsation ou de respiration.

Dans le montage à distance, l'interac-





Les saisons

l'auteur et peut l'appliquer seulement selon les termes imposés chaque fois d'une certaine idée, d'un certain concept. Il faut, en partant d'un programme concret, définir et savoir à l'avance quels éléments peuvent et doivent se mettre en communication, connaître leur valeur thématique. Il faut établir au préalable toutes leurs voies de développement, les itinéraires, les formes et les trajectoires complexes de leur mouvement, les différents points de vue, et ce qu'ils peuvent générer dans chaque fragment temporel, du point de départ au point d'arrivée.

Les caractéristiques du montage à distance ont des racines si profondes qu'elles nous forcent à repenser profondément la nature du cinéma et les lois fondamentales de l'art cinématographique. Par exemple, la méthode du montage à distance est basée non pas sur l'interaction continue entre l'image et le son, mais sur l'interaction d'une part qui se décompose dans le son, d'autre part le son qui se décompose dans l'image.

Le reflet de ces processus pour certains aspects peut se retrouver sur l'écran même s'il est difficile de s'en apercevoir. Mais si nous observons attentivement, nous découvrons que l'image sur l'écran, par le fait qu'elle s'écoule détail après détail, n'est pas saisie dans sa totalité immédiatement avant même le détail (comme il est propre à d'autres formes "d'art spatial") ; au contraire elle acquiert les traits d'un tout seulement peu à peu en partant des détails qui, se suivant de près, se fondent dans notre conscience, seulement avec la participation obligatoire de la "mémoire". Et ceci, comme l'on sait, est propre aux formes d'art "temporelles". C'est comme si, en architecture, on comprenait un édifice non pas tout de suite et entièrement, mais un détail après l'autre qui se condense après en un concept unitaire non seulement grâce à la vue mais essentiellement grâce à la mémoire, non dans l'espace mais dans le temps.

Le processus temporel confère de l'instabilité aux formes spatiales, de même que la dynamique spatiale rend instable les formes temporelles. Il arrive ainsi qu'à l'écran, "j'entends" paraît une condition variable de la vision, et "je vois" une condition variable de l'écoute. Ainsi les différentes composantes d'un film, prises séparément, se trouvent dans des "territoires" étrangers, privées de leur stabilité. On con-

firme de telle sorte encore une fois que sur l'écran il n'advient pas une interaction directe entre les différentes composantes spatiales et temporelles, mais une interaction entre des processus contradictoires et variables.

Retournons aux éléments de base du montage à distance du film *Nous*. Quand sur l'écran apparaît pour la première fois le premier plan de l'enfant accompagné par un accord symphonique, c'est l'image qui, à ce moment, dans la perception est dominante et non pas le son. A la moitié du film, ce même élément est perçu d'une manière différente : le son et l'image agissent avec une force égale. Dans le final, quand ce même accord symphonique s'accompagne à un PML avec les gens au balcon, la charge intellectuelle et émotionnelle relève de la musique que l'on connaît déjà : ici le son domine l'image. Au début, le son "se décompose" pour ainsi dire dans l'image ; à la moitié du film, les deux éléments se trouvent dans un stade d'équilibre, et à la fin l'image se "décompose" dans le son.

Etant donné que, dans le montage à distance, des éléments propres aux arts visuels et temporels se trouvent dans un processus de fluidité sans jamais se fondre, on peut à ce point observer que l'œuvre cinématographique ne naît pas d'une synthèse des arts fondés sur l'espace et des arts fondés sur le temps, mais des racines de ces mêmes arts. En d'autres termes, le cinéma fondé sur le montage à distance ne puise pas dans la littérature, la musique, la peinture, mais directement à la "source" de ces mêmes arts. Le système de montage à distance ne nie et n'efface pas les méthodes déjà connues décrites en particulier par Eisenstein et Dziga Vertov ; au contraire, il les conserve. Seulement, avec le montage à distance, le rayon d'action de ces méthodes et leurs fonctions se modifient.

Je suis convaincu que le cinéma, englobant le principe du montage à distance, s'ouvrira de nouvelles possibilités de découverte des liens les plus profonds entre les phénomènes du monde qui nous entoure. Il sera en mesure de révéler entièrement chaque forme de mouvement : de la plus élémentaire à la plus complexe. Il pourra parler de manière contemporaine le langage de l'art, de la philosophie et de la science.

Article paru dans VOPROSSY KINOISS-KOUSSTVA 1973, Traduction de Haritini Andritsaki et Fulvia Alberti

tion entre tous les éléments du montage advient rapidement, immédiatement, pratiquement en même temps à tel point que la vitesse ne dépend pas du degré de distance qui existe entre eux. Si la méthode basée sur l'union des plans adjacents crée substantiellement des apparences internes, des "intervalles", le montage à distance les lie d'une telle manière qu'il élimine la pause.

Le montage à distance n'est pas une réserve de procédés autonomes, déjà prêts, dans lesquels nous puisons quand nous le voulons. Il exprime la pensée de



**BIENTÔT  
LE  
MINITEL  
À  
VOTRE  
SERVICE**



C.C. La Valentine. MARSEILLE • 2, rue J.-Aragon. MONTPELLIER • 52, rue de Rome. MARSEILLE

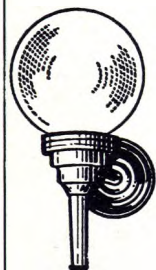
15, rue Fabrot. AIX-EN-PROVENCE • 7, rue Beauveau. MARSEILLE

8, rue du Pomet. TOLON • 158, La Canebière. MARSEILLE

# JEAN BOGHOS



**OSEZ PAYER MOINS CHER UNE CHAUSSURE DE LUXE**



## RESTAURANT L'ARARAT



GRILL  
SPÉCIALITÉS ARMÉNIENNES

MENU VIN COMPRIS : 95 F

25, rue Henri-Tasso  
13002 MARSEILLE

Place de Lenche (Panier)  
au bas des escaliers

POUR RÉSERVER : 91.24.99  
(FERMÉ LE DIMANCHE ET LE LUNDI MATIN)

LA MAISON DE LA CULTURE ARMÉNIENNE  
D'ALFORTVILLE

*a le plaisir de vous inviter à*

UNE RENCONTRE AVEC

## HENRI VERNEUIL

le Samedi 16 Juin 1984 à 21 heures

9, rue de Madrid  
94140 ALFORTVILLE

**RENAULT**

**Garage CHAPE**

AGENT

14 et 20, rue Chape  
13004 MARSEILLE  
☎ (91) 42.23.65

**KABARADJIAN**



Mécanique • Carrosserie  
Ventes neufs et occasions

*A tous les lecteurs d'ARMÉNIA  
nous offrons le tatouage des vitres  
pour toutes commandes passées chez nous*

Fonds A.R.A.M

L'Association Arménienne d'Aide Sociale  
RECHERCHE

pour la Maison de retraite de Montmorency

### UN DIRECTEUR

Expérience de gestion et sachant parler l'arménien.

Rémunération : brut 13.000 F

Adresser C.V. à : **A.A.A.S.**

Boîte Postale 425 09 - 75009 Paris



# EXTRAITS

## D'UNE INTERVIEW DE ROUBEN MAMOULIAN

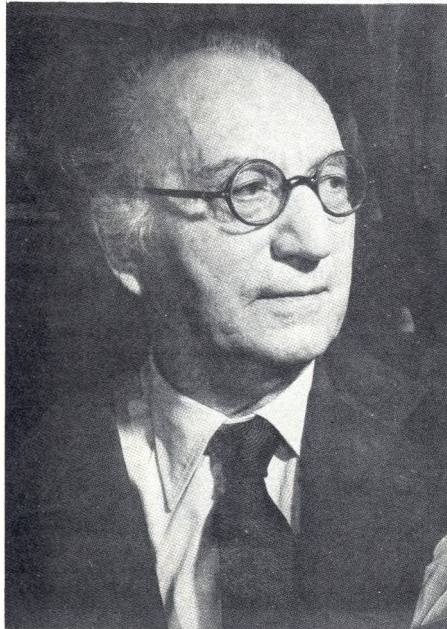
— *A cette époque, en 1927, vous intéressiez-vous au cinéma ?*

— Passionnément. Quand j'étais à Rochester, le théâtre où je montais mes opéras se transformait en cinéma durant l'après-midi, et je vis quantité de films. Celui qui m'impressionna le plus fut *Le dernier des hommes*, de Murnau. Je fus aussi très marqué par les films de Griffith. Oui, j'adorais le cinéma, mais j'étais encore trop accaparé par mon travail théâtral.

Enfin, un jour, des producteurs de cinéma me convoquèrent. Ils voulaient me confier, dans leurs films, les séquences "dramatiques", au sens théâtral du terme. Je refusai, et leur déclarai que seul m'intéressait de réaliser totalement un film. "Mais, me dirent-ils, vous ne connaissez rien à la technique — Donnez moi cinq semaines", répondis-je. Ils me prirent pour un fou, mais acceptèrent. Pendant cinq semaines, je visitai les studios Astoria de la Paramount à New York, questionnant les chefs-opérateurs, les monteurs, etc. Un jour, enfin, je me sentis prêt, et j'écrivis, avec Garret Fort, un scénario : *Applause*. C'était une histoire se déroulant dans le monde du spectacle, mais d'un spectacle purement américain, le "burlesque". Je voulais montrer, avec le maximum de réalisme, ce genre de "divertissement", avec tout ce qu'il a d'horrible. Certaines séquences, trop cruelles, furent d'ailleurs coupées par la censure.

*APPLAUSE* était l'un des premiers films parlants ?

— Oui. C'était en 1929, et le cinéma américain traversait une crise assez pénible. Le son commençait à s'imposer partout, et la majorité des producteurs étaient complètement dépaysés. Moi, ça ne m'intéressait pas du tout de refaire au cinéma ce que je pouvais réussir, bien mieux, au théâtre. Je commençai par déclarer que je n'avais besoin que d'un seul appareil, mais qu'il bougeait, qu'il y aurait des mouvements de caméra et



R. Mamoulian

que, la structure dramatique de la scène me semblant l'exiger, nous filmerions celle-ci en un seul plan, sans faire de raccord en gros plans. Un vent de panique commença à souffler. Tous vinrent me dire que mes exigences ne pouvaient être exaucées. Mais j'avais bien d'autres désirs : la dernière séquence devait décrire l'arrivée d'une jeune fille, fraîche émoulue d'un couvent ; sa mère travaillait dans le burlesque ; le soir, avant de s'endormir, la jeune fille récitait une prière, tandis que la mère lui chantait une chanson de son rôle, assez osée. L'équipe du son me dit qu'il fallait que je prenne un plan de la mère et un plan de la fille, parce qu'ils ne se servaient que d'une bande son à la fois. Je voulais deux bandes, et que l'on entendit la prière et la chanson en même temps.

La bataille fut dure : j'obtins l'autorisation de tourner comme je l'entendais. Mais, si le résultat était médiocre, je n'avais plus rien à dire. On réalisa donc la séquence en un seul plan, avec

des mouvements de caméra et une double bande sonore. Le lendemain, je rencontrais mon assistant qui m'apprit que toutes les personnalités du studio étaient en train de visionner mes rushes, que l'on avait — exceptionnellement — fait tirer dans la nuit. Cela leur plut, et ordre fut donné de ne contrarier aucun de mes désirs.

*APPLAUSE* fut tourné en extérieurs à New York et pour la première fois, on filma dans la rue avec le son direct.

Il faut combiner les différents moyens afin d'obtenir un rythme valable. Je remarque de plus en plus combien les films perdent le sens du rythme, qui reste pour moi l'essentiel. Les histoires progressent n'importe comment, le montage a l'air d'être fait à coups de hache. Je suis entièrement d'accord pour qu'on se serve de l'ellipse ou du montage cut, pour qu'on fasse le même genre de recherches que firent Schönberg et Stravinsky en musique, mais au cinéma, la plupart du temps, ces effets me semblent gratuits : les scènes raccorder mal et, de plus, à l'intérieur des scènes, il n'y a aucune progression.

Je crois que le sens du montage s'est perdu, un peu par la faute du Cinémascope. C'est un format bâtard, qui nous a rapproché de la mise en scène du théâtre et a interdit tout travail sur le montage. On a cru que cela aérerait l'action, mais je pense plutôt que cela mettait le spectateur dans la position d'un spectateur de fosse d'orchestre...

En 1931, la Paramount me demanda de réaliser un film : ce fut *City Streets*. Il y avait eu quelques films de gangsters auparavant, mais assez peu. Je décidai de ne jamais montrer de meurtres sur l'écran, mais de les suggérer par divers procédés elliptiques. Et c'est là, sans doute, que l'on concrétisa pour la première fois les pensées d'un personnage par une voix off. Il y avait un gros plan de Sylvia Sydney, et on entendait à la fois sa voix et celle de Gary Cooper. Tout le monde me dit que c'était idiot,





Mamoulian pendant un tournage

que le public n'allait rien comprendre quand il entendrait ces paroles, alors que l'actrice ne disait rien. Mais le public accepta très bien cela.

— *Qu'est-ce qui vous a attiré le plus dans DR JEKYLL ET MR. HYDE ?*

D'abord bien sûr le thème me passionnait. En schématisant, on pourrait dire que c'est la base, le fondement de toute réflexion philosophique sur l'homme. Seulement, je crois que Stevenson dans son admirable livre, et Robertson dans la première version filmée qui est fort médiocre ne firent qu'ébaucher le thème et n'en conservèrent en quelque sorte que les implications religieuses. Cela se ramenait en gros à la lutte entre le bien et le mal, thème fondamental du christianisme. Or ce qui m'intéressait, c'était de montrer les rapports entre la Nature et la Civilisation, en me refusant de porter un jugement moral. Je voulais dépasser l'interprétation religieuse. Hyde n'était nullement un ignoble individu, mais un sauvage ne comprenant rien à ce qui se passait autour de lui. C'était un homme sain, jouisseur et qui ne devenait méchant qu'à cause des traitements

qu'on lui infligeait. On l'acculait au crime. Je reçus d'ailleurs une lettre de la fille de Stevenson, me félicitant et me disant que son père aurait sûrement adoré mon film, ce qui était le plus beau compliment que l'on pouvait me faire.

Dans *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, j'employai pour la première fois dans le cinéma une bobine de caméra subjective afin de donner le point de vue de Jekyll sans le montrer, et j'identifiai ainsi le public en héros. Quand on parla d'innovation à propos de *La Dame du lac*, je m'amusai doucement en pensant que j'avais déjà tenté cela plus de dix ans avant.

Je travaillais aussi beaucoup sur le son, notamment pour les séquences décrivant la transformation de Jekyll en Hyde. Je cherchai à accroître le caractère fantastique de ces séquences de transformation, toute une gamme de bruits complètement irréalistes, ou même qui n'existent pas. Je fis différents essais avec des instruments de musique, des animaux, des objets divers, sans rien trouver. Finalement, j'eus l'idée d'enregistrer le bruit de mon propre cœur, ce qui donnait un effet extraordinaire. Je m'en servis comme

d'une base rythmique, j'y mêlai un bruit de gong, en coupant le moment de l'impact, ne gardant que les vibrations que j'enregistrais à l'envers, et j'y ajoutai un enregistrement de sons à haute fréquence provenant de la lumière, et quelques autres. Les essais furent assez prodigieux, et tout le monde ne parla plus que du "Mamoulian's stew..."

Mais c'est dans *Love me tonight* que je pus enfin me livrer à ce qui me passionnait : mettre en scène une histoire où se mêleraient intimement musique, rythme, action, un peu comme trois thèmes dans une symphonie. On ne peut les dissocier, et pourtant tous trois sont différents. J'enregistrais toute la musique avant de réaliser le film, et je construisis ma mise en scène par rapport aux mélodies de Rodgers. Des séquences entières étaient basées sur des rapports de rythme, ainsi cet éveil de Paris où je repris l'idée de "Porgy"... Les dialogues étaient rythmés, et souvent même en vers, afin de servir de transition aux chansons. Tout reposait sur une thématique mélodique, y compris les mouvements de caméra, l'utilisation du ralenti et la construction symphonique du récit : grâce à la progression d'une

## FILMS

- 1929 : APPLAUSE.
- 1931 : DR. JEKYLL AND MR. HYDE.
- 1932 : LOVE ME TONIGHT (AIMEZ-MOI CE SOIR)
- 1933 : THE SONG OF SONGS (LE CANTIQUE DES CANTIQUES).
- 1933 : QUEEN CHRISTINA (LA REINE CHRISTINE).
- 1934 : WE LIVE AGAIN.
- 1935 : BECKY SHARP
- 1936 : THE GAY DESPERADO (LE JOYEUX BANDIT).
- 1937 : HIGH WIDE AND HANDSOME (LA FURIE DE L'OR NOIR)
- 1939 : GOLDEN BOY (L'ESCLAVE AUX MAINS D'OR)
- 1940 : THE MARK OF ZORRO (LE SIGNE DE ZORRO).
- 1941 : BLOOD AND SAND (ARÈNES SANGLANTES).
- 1942 : RING ON HER FINGERS (QUI PERD GAGNE).
- 1947 : SUMMER HOLIDAY (BELLE JEUNESSE).
- 1957 : SILK STOCKINGS (LA BELLE DE MOSCOU).



C'est lui qui artistiquement

a utilisé le premier le son



et cinq ans plus tard la couleur à l'écran.



Il a fait dans *Song of Songs* tourner



Marlène Dietrich et avec

*La Reine Christine* donné son plus beau rôle à



Greta Garbo.

Il a créé sur scène « *Porgy and Bess* » et avec *Love me tonight*



donné ses lettres de noblesse à

la comédie musicale.

Il a triomphé aussi bien dans les films d'horreur :



*Dr Jekyll et Mr Hyde* qu'avec *City Streets*

dans le film de gangsters mais refusa



de tourner *Cléopâtre*.

C'est le grand oublié, l'éternel sacrifié,

le perpétuel maudit de toutes les histoires du septième art



"CINEMA 65" N° 92

R. Mamoulian. « *Cinéma 65* » N° 92

## BIOBLOGRAPHIE

Rouben Mamoulian est né le 8 octobre 1898 à Thilis-Kalakhi (Tiflis), en Géorgie. Son père, ancien colonel de l'armée russe, était banquier et sa mère présidait la Société Dramatique de Tiflis.

En 1905, Mamoulian suit ses parents à Paris et fait ses études au Lycée Montaigne. 1910 : retour de la famille Mamoulian à Tiflis. Quelques années plus tard, il va à Moscou pour y étudier le droit criminel. Sa passion pour le théâtre le pousse à désertir l'Université au profit des leçons d'art dramatique de Vakhtangov et de Stanislavsky. En 1918, il retourne à Tiflis et y organise son propre groupe dramatique, jouant de courtes pièces et écrivant des critiques pour le journal arménien local. En 1920, il va passer avec sa sœur des vacances à Londres. Il décide d'y rester. Il rencontre des acteurs russes et forme avec eux une compagnie dramatique.

Austin Page et Vladimir Rosing lui demandent de co-signer la mise en scène de la pièce "The Beating on the Door". Il accepte, mais après trois jours de travail, y renonce, ne parvenant pas à se mettre d'accord avec le second metteur en scène. Cinq jours plus tard, on fait de nouveau appel à lui, et c'est seul qu'il assure au St-James Theatre de Londres la mise en scène de la pièce, qui obtient un indéniable succès critique.

Mamoulian reçoit alors deux offres très importantes, l'une du Théâtre des Champs-Élysées, de Jacques Hébertot, l'autre de l'américain George Eastman qui lui demande de venir diriger son nouveau théâtre à Rochester (New-York). L'attrait de l'inconnu le décide et il part pour les États-Unis.

artistique de l'Amérique à l'épos folklorique du monde. Je ne connais pas de genre où les Américains se soient illustrés si complètement. Pour les autres arts, on a emprunté à l'Europe ses traditions classiques (sauf, au théâtre, pour la comédie musicale). Vous pouvez tout dire avec le western, aborder des problèmes sociaux, moraux, politiques, comme l'ont prouvé nombre de réalisateurs. Moi, je voudrais revenir aux sources.

(Propos recueillis par Jean DOUCHET et Bertrand TAVERNIER)

chanson, circulant de bouche en bouche, on découvrait tous les personnages et l'histoire prenait de plus en plus d'ampleur. Ce qui me fit plaisir, c'est quand Minnelli et Kurt Weill écrivirent, chacun de leur côté, que c'était le meilleur film musical.

Dans *La Reine Christine*, une fois de plus, je construisis ma mise en scène sur des notions de rythme. D'ailleurs, on ne peut pas appeler Garbo une actrice. C'est plutôt un instrument de musique, un stradivarius dont on peut tirer des sons d'une immense pureté. Toute la séquence où elle embrasse les objets ayant appartenu à son amant, où elle se promène dans la chambre, fut filmée avec un métronome, de façon à équilibrer chaque mouvement, chaque plan.

— Vous réalisiez, deux ans plus tard, le premier long métrage en Technicolor : *BECKY SHARP* ?

— Oui. L'adaptation du roman de Thackeray ne me satisfaisait pas et je préférais tenter des expériences avec la couleur, malgré certaines contraintes. En effet, on vous obligeait alors à employer certaines couleurs d'une façon bien précise. Par exemple, le rouge pour les uniformes des soldats et des officiers anglais... Vous ne pouviez pas faire autrement que d'employer le rouge. Je devais montrer un bal perturbé par l'annonce de l'approche des troupes napoléoniennes, et là, j'utilisai les couleurs de façon totalement irréaliste. J'élabore une gamme de couleurs commençant

par les tons pâles pour aboutir aux teintes violentes, tel le rouge, afin de donner l'impression d'une progression plastique en même temps que dramatique. Il fallait donc que les gens sortent du bal selon cette gamme. Les premiers à fuir en courant étaient les gens porteurs d'habits clairs, puis c'était le tour de ceux dont l'habit était plus vif, et ainsi de suite, jusqu'à ce qu'on arrive aux officiers et soldats, en rouge. C'était faux, les premiers à regagner leur poste devant être les soldats, mais personne ne remarqua cette "erreur". Ce crescendo plastique provoquait suffisamment d'émotion.

Je crois que c'est un des buts de tout metteur en scène : supprimer les barrières entre le public et le film. On doit inéluctablement en arriver à un stade où le spectateur devient le metteur en scène, où la mise en scène est tellement "objective" que c'est le spectateur qui la crée véritablement.

— *Quels sont vos projets ?*

— Je désire monter *Carmen* au théâtre : j'ai écrit avec Maxwell Anderson une adaptation de l'opéra de Bizet, et je voudrais en tirer un film. J'ai aussi envie de tourner un western, qui sache exalter de manière épique la légende de l'Ouest. Il n'y aurait là ni névrose, ni introspection, simplement la tentative de magnifier une saga poétique. Je considère le western comme la plus originale et la plus parfaite contribution

78/2/102





*Société d'emballage de fruits Seropian, Fresno 1910, de « L'étranger dans la terre promise » de G. Hagopian, 1984*

## LES FILMS ARMÉNIENS ET LES ARMÉNIENS DANS LE CINÉMA AUX ÉTATS-UNIS

On n'a encore jamais tenté d'écrire l'histoire du cinéma arménien en Amérique. On n'a même pas défini les termes qui permettraient un examen convenable de ce qu'on entend par « film arménien ». Il faut donc aborder la question à divers niveaux, dont certains touchent le concept même de la réalisation de films arméniens. Si on entend par ce dernier terme ceux dont la langue est l'arménien, le nombre n'en est pas considérable : une demi-douzaine seulement, dûs à quelques metteurs en

scène. Le domaine à considérer est sensiblement plus vaste si l'on considère les films et les documentaires faits par ou au sujet des Arméniens. Mais là encore nous restons dans un domaine relativement restreint : une vingtaine d'œuvres. Ce n'est que lorsqu'on considère les films tournés par des metteurs en scène d'origine arménienne et qu'on y ajoute les producteurs, les acteurs, les monteurs et les techniciens de même origine qu'on peut commencer à parler des « Arméniens dans le cinéma améri-

cain » comme d'un vaste sujet concernant des centaines de films et des dizaines d'acteurs.

Dans cette brève vue d'ensemble, il est impossible de parler de tout et il faudra se contenter d'une appréciation générale sur quelques-uns des films qui seront projetés pendant le Festival du Cinéma Arménien. On mettra en particulier l'accent sur 1) les films en langue arménienne, 2) les metteurs en scène arméniens.

Le document le plus ancien du type



« made in America » concernant les Arméniens est un précieux film de quinze minutes tourné en 1919 dans la République arménienne par le Service des Transmissions de l'armée américaine pour la commission envoyée là-bas, sous la direction du général Harbard, par le président Wilson. Harbard était chargé d'étudier la possibilité pour les Etats-Unis d'assumer le mandat sur l'Arménie. Ce film, conservé dans les archives officielles à Washington, saisit la République dans la seconde année de son existence et contient des images émouvantes des dirigeants arméniens de l'époque. J. Michael Hagopian — dont nous aurons l'occasion de reparler — en a utilisé des extraits dans des documentaires historiques sur la question arménienne et la vie des Arméniens aux Etats-Unis.

Peu de temps après fut diffusé un film sur le génocide intitulé *Auction of Souls* (Ames aux enchères), film que je n'ai pas vu et sur le lieu de production et le metteur en scène duquel je ne peux fournir de renseignements précis. Je crois qu'il a été fait d'après le livre *Ravaged Armenia* (l'Arménie dévastée). Il date probablement de 1922 et Aurora Mardigian y tenait le rôle principal. Il avait été tourné sous les auspices du Near East Relief, organisme qui en avait au moins fait la publicité puisque des affiches l'annonçant sont parvenues jusqu'à nous. Pour autant que je sache, il n'en existe pas de copie aux Etats-Unis.

Un autre film de l'époque — probablement tourné à New York en 1922 ou 1923 — portait le titre de *Harem Master* (Le maître du harem). Il est censé décrire la vie d'Andranik mais on a pensé que son titre un peu saisissant aiderait à sa diffusion. Setrag Vartian — je parle de ses films plus loin — faisait partie de la distribution. Il pense qu'il avait été fait par un certain Baghdassarian.

Il est probable que plus d'un documentaire d'amateur a été produit en Amérique pendant cette période lointaine. Les archives cinématographique de l'Armenian Studies Program de l'Université d'Etat de Californie possèdent trois de ces bandes, totalisant trente minutes en tout, datant de 1929-1931 et montrant des pique-niques sur la côte est, dont l'un organisé par le parti hentchak et où l'on peut voir des personnalités politiques et religieuses arméniennes du temps.

Le premier à faire des films en lan-

gue arménienne aux Etats-Unis fut Setrag Vartian. Ses deux films et son documentaire furent tous les trois tournés en arménien à la fin des années 30 et au début des années 40. Il avait commencé sa carrière dans le théâtre arménien aux Etats-Unis, faisant des tournées comme acteur et chanteur dans la fameuse comédie musicale *Archin Mal Alan* à la fin des années 20 et au début des années 30. Il monta une société de production à New York et dans le New Jersey et, en 1937, à peu près tout seul, il produisit, mit en scène et joua le principal rôle de ce premier long métrage en arménien réalisé aux Etats-Unis. Aujourd'hui encore, *Archin Mal Alan*, avec son décor 1900, sa vitalité et sa grosse farce, continue à enchanter le public. Cette comédie de mœurs, écrite à l'origine en azerbaïdjanais et traduite par Malalian, connaît toujours un franc

fut un long métrage, l'opéra *Anouche* d'Armen Tigranian (1945), avec Zarouhi Elmassian dans le rôle principal et Vartian lui-même dans le rôle de Saro. Son dernier film fut un documentaire dramatique : *The Life and Songs of Gomidas Vartabed* (la vie et les chants de Komitas) (1946). Ces dernières années, il est allé à Erevan avec l'intention de faire une co-production de *Kikor* d'Hovhannes Toumanian suivant un scénario très élaboré, mais le projet n'a pas eu de suite.

Un quart de siècle devait s'écouler avant qu'une nouvelle série de films en arménien ne voie le jour aux Etats-Unis.

Pendant toute la période qui va de la fin des années 20 à la fin des années 50, un nom domina l'imagination de tous les Arméniens du monde qui s'intéressaient tant soit peu au cinéma : Rouben Manmoulian. Né à Tiflis en 1898 dans



*Archin Mal Alan*

succès en Arménie soviétique. L'histoire est celle d'un monsieur de bon milieu, occidentalisé, qui, pour se trouver une fiancée, se déguise en marchand de vêtements ambulant de façon à pouvoir entrer chez les dames, ce qui lui serait impossible autrement. En dépit de quelques imperfections techniques, le film a la même spontanéité et la même fraîcheur que la pièce.

Vartian devait aller s'installer en Californie avant de produire ses deux autres films, pendant les années 40. Le premier

une famille de la bonne société, très adonnée aux arts, il subit dès le début de son adolescence l'attrait de la scène. Finalement, il alla étudier le droit à Moscou, mais il travailla simultanément au théâtre avec des maîtres comme l'Arménien Vakhtangov et le légendaire Stanislavski. En 1922, il devint vite célèbre à Londres en se produisant au St James Theatre, et l'année suivante, après avoir refusé une offre du Théâtre des Champs-Élysées à Paris, il se rendit à Rochester, dans l'Etat de New York, où



George Eastman avait formé le nouveau American Opera Theatre. Là, pendant trois ans, il mit en scène des opéras, de Verdi, Bizet et Wagner à Debussy, Gilbert et Sullivan. Puis il se rendit à Broadway où il devint l'un des metteurs en scène les plus recherchés de la scène américaine. En 1929, le Paramount l'invita à visiter ses studios Astoria de New York à l'occasion du tournage d'un film. Et la même année, il fit son premier film, *Applause* (Applaudissements), qui reste un des grands classiques de la première année du parlant. Sa direction d'Helen Morgan et son instinct caractéristique du mouvement et du rythme prouvèrent à tous que Mamoulian faisait très aisément la transition de la scène à l'écran, mais aussi que c'était un grand créateur et un grand innovateur.

Durant les quatorze années qui suivirent, il mit en scène — et parfois produisit — quatorze films dont la plupart restent parmi les grands classiques d'Hollywood. Son ingéniosité et son audace, son intelligence et son raffinement cosmopolite apportèrent au cinéma américain une dimension dont il avait grand besoin. Ses deux derniers films ont été tournés après la Deuxième Guerre mondiale : il s'agit de *Summer Holiday* (Belle jeunesse) (1974) et *Silk Stockings* (La belle de Moscou) (1957). Dans des films aussi divers que *Dr Jekyll and Mr. Hyde* (1931), *Queen Christina* (La reine Christine) (1933), *The Mark of Zorro* (Le signe de Zorro) (1940), *Becky Sharp* (1935) et *Song of Songs* (Le Cantique des Cantiques) (1933), il dirigea les plus grands acteurs de l'époque : Fredric March, Greta Garbo, Helen Morgan, Miriam Hopkins, Gary Cooper, Marlène Dietrich, Maurice Chevalier, Randolph Scott, Irene Dunne, Anthony Quinn, John Carradine, Henry Fonda, Fred Astaire, Mickey Rooney, Walter Huston, James Cagney, Barbara Stanwyck et quantité d'autres.

En même temps, Mamoulian travaillait à Broadway où il montait quelques-unes des comédies musicales américaines les plus célèbres : *Porgy and Bess* (1935), *Oklahoma* (1943), *Carousel* (1945). Au cours des trente dernières années, il a aussi travaillé à divers projets théâtraux (*Hamlet*, 1966) et beaucoup écrit. Son œuvre dans le cinéma et le théâtre américains est considérée depuis longtemps comme « classique » et déjà une vingtaine de festivals Ruben Mamoulian ont eu lieu dans le

monde, dont deux à la Cinémathèque française.

Les organisateurs du festival du Film arménien ont choisi *Becky Sharp* (1935) pour leur sélection de 1984. Beaucoup considèrent ce film comme le premier à employer le technicolor — qui venait d'être inventé — d'une façon dramatique. Là, la couleur ne sert pas seulement à embellir l'image mais elle est utilisée dans un sens symbolique. Sur l'emploi symbolique de la couleur, Mamoulian s'est exprimé par écrit et il a aussi beaucoup parlé de son emploi dans *Becky Sharp*. Dans la grande scène du bal, par exemple, les couleurs claires originales tournent aux verts et aux bleus puis, dans une modification dramatique, passent à un rouge dominant à mesure que la menace des canons de Napoléon se rapproche de la salle de bal. *Becky Sharp* est tiré d'un des classiques de la littérature anglaise, *Vanity Fair* (La foire aux vanités) de William Thackeray. Le film est l'un des rares qui parviennent à rendre l'essence d'un grand roman. Miriam Hopkins dans le rôle principal est magistralement dirigée par Mamoulian, lequel fait preuve de ce génie qui le caractérise quand il s'agit de tirer le maximum d'une grande actrice. Outre l'innovation dans l'emploi de la couleur, le film porte l'habituelle marque de rythme et d'élégance de Mamoulian.

William Saroyan a toujours admiré Mamoulian et il fut son ami quand il travailla à Hollywood en 1936 et de nouveau en 1942. Il avait un faible très net pour Miriam Hopkins avec laquelle il

m'a laissé entendre qu'il avait eu des relations amoureuses. C'est en 1942 que Saroyan fit un film — dans de bizarres circonstances — aux studios de la MGM. En décembre 1941, Louis Mayer fit venir Saroyan de Broadway à Hollywood afin qu'il écrive un scénario susceptible d'inspirer au public américain l'élan patriotique qu'exigeait la guerre dans laquelle on venait d'entrer. Ce fut *The Human Comedy* (La comédie humaine) qui devait par la suite être son premier roman. Saroyan tenait à diriger le tournage pour éviter que n'arrive à son film ce qui était arrivé à ses pièces dirigées par de soi-disant professionnels incapables de percevoir ses intentions profondes. Et quand Louis Mayer lui demanda s'il avait déjà fait un film, Saroyan répliqua : « Non, mais donnez-moi trois jours et je vous apporte un film de professionnel. » Mayer accepta pour éviter de le mécontenter, et trois jours plus tard, Saroyan revenait avec *The Good Job* (la bonne place) un court métrage tiré de son livre *A Number of Poor* (Quantité de pauvres), film qui fut diffusé par la MGM en 1942. On ne laissa cependant pas Saroyan diriger *The Human Comedy* qui avait Mickey Rooney pour vedette et qui connut un succès immédiat.

En 1947, James Cagney et son frère produisirent un long métrage d'après *The Time of Your Life* (Le temps de votre vie) qui avait valu à Saroyan le prix Pulitzer. Outre ces trois films, il y a eu une quinzaine de productions de télévision réalisées d'après diverses pièces et nouvelles de Saroyan, dont six furent supervisées par l'auteur lui-même en 1953. Ces films devront attendre un autre festival.

Mamoulian mis à part, ce n'est que bien après la Deuxième Guerre mondiale que les Arméniens apparurent dans la mise en scène. Dans les années 60, deux d'entre eux, Aram Avakian et Richard Sarafian, paraissent comme importants metteurs en scène à Hollywood et à New York, et ils continuent aujourd'hui à produire de grands films commerciaux. Avakian a commencé avec des documentaires comme *Jazz on a Summer Day* (Jazz un jour d'été) (fin des années 50), puis il a fait des longs métrages : *Lad, a dog* (Lad, un chien) (1962-63) ; *End of the Road* (Le bout de la route) (1970) ; *Cops and Robbers* (Les gendarmes et les voleurs) (1973), son film le plus controversé et le plus drôle, qui nous montre deux policiers new-yorkais qui s'engagent dans la voie

Affiche pour « Archin Mal Alan »







Archin Mal Alan

du crime et s'en tirent (le film a été présenté à Paris en août 1983 à l'Olympic) ; et enfin *11 Harrow House* (1974). Avakian continue à faire des films et est très apprécié comme monteur ; il est également professeur assistant d'art cinématographique au College of Arts de Purchase, New York.

Richard Sarafian travaille actuellement sur un film intitulé *Bear* (L'ours), dont le principal personnage est un des grands entraîneurs du football américain. Son film le plus connu est probablement *Vanishing Point* (La disparition) (1971), qui illustre la poursuite la plus compliquée de tous les temps ; mais ce qui est plus important, c'est le voyage allégorique moderne de « l'étranger », du « marginal » du XX<sup>e</sup> siècle. Ses autres films sont : *Terror at Black Falls* (Terreur à Black Falls) (1962) ; *Andy* (1965), *Run Wild, Run free (Cours et sauve-toi)* (1969) ; *A Touch of Fear* (Un peu d'effroi) (1970) ; *Man in the Wilderness* (L'homme dans le désert) (1972) ; *Lolly Madona XXX* (1973), aussi donné à l'Olympic en août 1983 ; *The Man Who Loved Cat Dancing* (Celui qui dansait comme un chat) (1973) ; *The Next man* (Le suivant) (1976) ; *Sunburn* (Le hâle) (1979). Il y a quelques années, il a mis en scène la série télévisée *The Gangster Chronicles*. C'est en 1964 que le premier film

d'après-guerre en arménien a été tourné à Hollywood par Marzpetouni. *A Debt of Blood* (La dette de sang) avait comme vedettes Lillit Marzpetoumi et Sarky Mouradian et son but était de procurer des fonds par une entreprise commerciale afin de financer un film sur le génocide, en particulier les événements de Karahissar, sous le titre *Their Forgotten Cry* (Leur cri oublié). La mort prématurée de Marzpetouni a laissé le scénario inachevé.

A peu près au même moment, J. Michael Hagopian, avec son Atlantis Films Corporation, commençait le tournage du premier d'une série de documentaires en anglais sur la vie arménienne. Cela commença par *Historical Armenian* (L'Arménien historique) (1967), *Where are My People ?* (Où sont les miens ?) et *Soviet Boy* (Le jeune soviétique). mais en fait, c'est le film réalisé en 1975 pour le soixantième anniversaire du génocide qui impressionna les spectateurs, arméniens ou non, un peu partout dans le monde. Le film a deux versions : une courte, *The Forgotten Genocide* (Un génocide oublié) (28 minutes), et une longue, *The Armenian Case* (La cause arménienne) (45 minutes), tous deux commentés par la voix de Michael Connors (Ohanian), que des millions de gens connaissent sous le nom de Mannix. Les réseaux américains de

télévision ont diffusé ces deux films.

Hagopian, lui, vient de terminer un important documentaire, *Strangers in a Promised Land* (Etrangers sur une terre promise), qui retrace l'histoire de la typique communauté arméno-américaine de Fresno, en Californie, pays de Saroyan et de bien d'autres, entre 1881 et 1981. Le commentaire est dit par le gouverneur de l'Etat de Californie, George Deukmejian. Cette œuvre a reçu un accueil enthousiasme. Son thème fondamental consiste à montrer en termes très positifs les réalisations des Arméniens en dépit du génocide, des persécutions et de la discrimination américaine. Hagopian est également le fondateur de l'Armenian Film Foundation qui a financé le film et mène une vaste campagne (parmi d'autres groupes) d'enregistrement sur vidéo-cassette des témoignages des survivants du génocide. La Film Foundation organise en outre tous les ans un festival du film arménien à Los Angeles.

En 1970, Sarky Mouradian a commencé une série de film en arménien qui connaissent un grand succès mais dont la valeur cinématographique est discutable. Ils ont été largement critiqués par les cinéphiles, mais le public arménien non habitué des salles obscures semble en tirer un grand plaisir. Il s'agit de *Tears of Happiness* (Larmes de joie), *Sons of Sassoun* (Fils du Sassoun) (1976-77) et *Promise of Love* (Promesse d'amour) (1978). Le dernier film de Mouradian est *The Forty Days of Musa Dagh* (Les quarante jours du Moussa Dagh) (1982) produit par John Kurkjian, qui en avait acheté les droits il y a une dizaine d'années. En dépit d'une large publicité, ce film en anglais est un échec du point de vue artistique, même si les Arméniens se pressent pour aller le voir partout où on le donne. A ma connaissance (il n'a pas été projeté commercialement en dehors des milieux arméniens). Ce qui est regrettable à propos de ce film, ce n'est pas seulement la médiocrité de sa conception mais le fait qu'on a gâché là un bien arménien important, essentiel. Quand quelqu'un essaiera-t-il de nouveau de faire un film sur le roman de Franz Werfel ? Peut-être Henri Verneuil a-t-il raison quand il dit que ce livre ne se prête pas à une réalisation cinématographique. Mais peut-être nous aurait-il fallu là un Mamoulian puisque, d'un livre autrement difficile — *Vanity Fair* — celui-ci a su tirer le brillant *Becky Sharp*. Ironie du sort, on dit que Mamoulian



aurait proposé de travailler gratuitement à réaliser *Les quarante jours du Moussa Dagh*, (entreprise sur laquelle il était renseigné puisqu'à l'origine, en 1935, la MGM avait acheté les droits pour \$35 000 et que c'est lui qui devait en assurer la mise en scène) mais on lui répondit poliment qu'on n'avait pas besoin de ses services.

A la même catégorie de films appartient celui de Hrayr Toukhanian *Assignment à Berlin* (Mission à Berlin) (1982), qui raconte en anglais l'histoire de l'assassinat de Talaat pacha et le procès de Soghomon Tehlirian. Avant ce film, Toukhanian avait fait des « documentaires d'entreprise », mais il n'était manifestement pas à même de fournir des œuvres de qualité. Une fois de plus, le drame, c'est que, malgré l'emploi d'acteurs professionnels connus, ce film ne convient pas pour un public extérieur aux milieux arméniens. Dans ceux-ci, il a connu le même succès que les *Quarante jours* parce qu'il fait appel aux côtés violents et assoiffés de vengeance des imaginations populaires. Là encore, une propriété de valeur dotée d'un grand potentiel a été gâchée. Qui fera un film sur le sujet dans un proche avenir ?

Les metteurs en scène que nous avons cités constituent une liste qui est loin d'être exhaustive. On pourrait aussi mentionner les films de Bob Kelljan, disparu tragiquement en 1982 : *Count Yorga* et *The Return of Count Yorga* (Le Comte Yorga et Le retour du comte Yorga). Kelljan était connu aussi pour son travail à la télévision.

Si on espère voir des films de qualité produits ou réalisés par des Arméniens en Amérique, c'est vers la nouvelle génération que l'attention doit se tourner. Et il existe une nouvelle génération qui connaît cette industrie, des gens qui ont souvent des diplômes d'études cinématographiques, discipline proposée par de nombreuses universités américaines. Parmi les producteurs, les plus fameux sont sûrement Howard Kazanjian avec son *Return of the Jedi* (Le retour du Jedi) et Bob Papazian avec *The Day After* (Le lendemain) réalisé pour la T.V. Les deux films ont connu un grand succès en France sur petit et grand écrans.

Parmi les metteurs en scène les plus prometteurs, plusieurs n'ont pas atteint la trentaine. Bill Ohannessian, dont le montage a contribué à faire de *Strangers in a Promised Land* un film au-dessus de la moyenne, a aussi expé-



W. Saroyan et James Cagney (vers 1942)

menté de nouvelles techniques. Ses *Shaved Legs* (Les jambes rasées) (1981) a été projeté au premier Festival du Film Arménien à Los Angeles en 1982. Nigol Bezjian, originaire d'Alep, mais dont la formation cinématographique s'est faite dans les universités de New York et de Los Angeles, vient de terminer le premier film qu'on ait fait sur la violence politique arménienne. *The Hour of the Grey Horse* (L'heure du cheval gris) (1984) a gagné un prix dans la compétition — qui vient de s'achever — organisée sous les auspices de l'Armenian Film Foundation. L'histoire est celle d'un jeune militant qui abat un diplomate turc. Ce film de 60 minutes va être projeté pendant ce festival. Les films précédents de Bezjian, *A Rock, a Rope and a Tree* (Un roc, une corde et un arbre) (1980) et *Cycle Carmen* (1981) sont de courts métrages qui traitent de l'amour sur un ton dramatique.

La présence continue de Rouben Mamoulian dans l'activité cinématographique arménienne offre aux cinéastes arméniens, jeunes et d'âge moyen, un excellent exemple. Les perspectives des Arméniens dans le cinéma aux Etats-Unis sont très prometteuses.

Dickran KOUYMJIAN

## THE GOOD DE WILLIAM

William Saroyan, l'un des plus grands écrivains américains de ce siècle, ne produisit et ne dirigea qu'un seul film : *The Good Job* que l'on pourrait traduire par *Un bon emploi*, tourné en 1942 pour la MGM. Plus d'une vingtaine de films furent cependant réalisés par d'autres sur lui et sur ses œuvres.

Né en 1908 à Fresno, en Californie, peu après l'arrivée de ses parents, de Bitlis aux Etats-Unis, il mourut, aussi à Fresno, en 1981. Durant les vingt dernières années de sa vie, il vécut à Paris, plus précisément rue Taitbout, et écrivit abondamment sur la vie parisienne.

Lors d'une conversation, en octobre 1980, Saroyan me dit : "Le cinéma aura été pour moi un parfait moyen d'expression". Il est dommage que les circonstances ne lui aient pas permis de s'en-



gager dans d'autres projets cinématographiques.

En décembre 1941, après que plusieurs de ses pièces eurent remporté un grand succès à Broadway, dont *The Time of Your Life* pour laquelle il obtint le Prix Pulitzer, que d'ailleurs il refusa, Hollywood eut besoin de ses services pour la seconde fois. En effet, en 1936 déjà, après que la publication de ses nouvelles l'eut rendu célèbre, il avait travaillé en tant que scénariste pour les studios Columbia et Paramount. Cette fois, ce fut Louis B. Mayer, de la Metro Goldwyn Mayer, qui l'engagea, à l'époque où les Etats-Unis entraient dans la Seconde Guerre mondiale. Saroyan y prépara un scénario, *The Human Comedy*, qui devait devenir plus tard son premier roman.

Quoiqu'il n'eût pas d'expérience cinématographique à proprement parler, il dit à Louis Mayer qu'il voulait diriger le film de son propre scénario. Il avait assisté à des tournages de films à Hollywood, surtout à ceux de son ami et compatriote Rouben Mamoulian. Dans une interview accordée aux *Cahiers du Cinéma* (numéro de décembre 1966), il disait : "J'adorais voir des films quand

## OD JOB SAROYAN

je vendais des journaux dans les rues de Fresno, voici cinquante ans... mais je crois que j'ai été surtout influencé par l'observation directe des choses, qui continue d'être ma plus grande source d'inspiration".

La réponse de Louis Mayer à la requête de Saroyan fut la suivante : "Mais Bill, comment pouvez-vous diriger *The Human Comedy* puisque vous n'avez jamais réalisé de film ?" Saroyan, qui prenait ce projet très à cœur et qui était aussi déterminé que têtue, dit : "Monsieur Mayer, accordez-moi trois jours et je vous promets que je pourrai en temps voulu, tourner un film professionnel." Et trois jours plus tard, Saroyan revint le voir avec *The Good Job*.

Le scénario s'inspirait de l'une de ses

propres nouvelles "A Number of Poor" (Bien des pauvres gens) publiée quelques années plus tôt dans la collection *Peace, It's so Wonderful* (La Paix, c'est si merveilleux). A l'origine, le film comprenait deux bobines d'une durée de vingt à vingt-cinq minutes. Il fut réduit toutefois par l'équipe de Mayer à une seule bobine de onze minutes, et fut ainsi mis en distribution. Selon Saroyan, ce court métrage obtint même quelques prix. Il va sans dire qu'on ne permit pas à Saroyan de tourner *The Human Comedy* ; ce fut Clarence Brown qui le fit, et le film fut mis en circulation en 1945 avec Mickey Rooney dans le rôle principal.

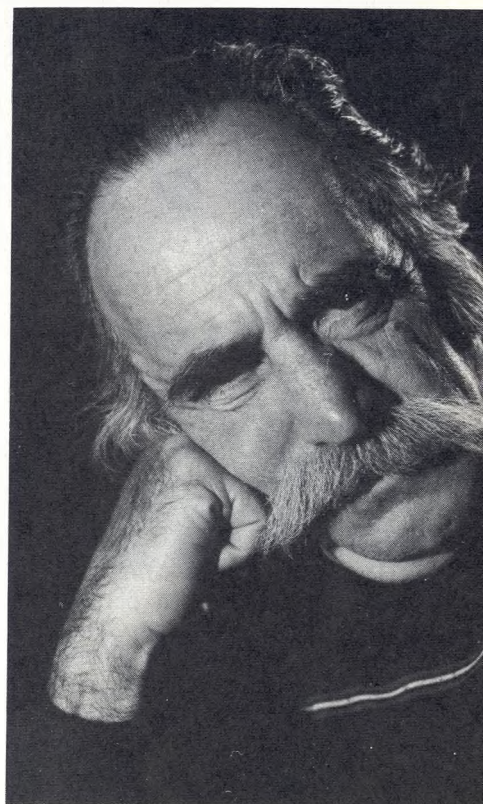
Furieux, Saroyan quitta la MGM. Il écrivit et mit en scène à Broadway une pièce qui est une satire violente d'Hollywood, *Get away Old Man !* qu'on peut traduire par "Fiche le camp, vieux". Le vieux étant Louis Mayer. Il reprit ce thème anti-hollywoodien dans son roman *Rock Wagram* (1951).

Le film que nous voyons à ce festival est une copie de 16 mm et n'a pas de sous-titres. Ce sont les Archives de films du programme d'Etudes Arméniennes de l'Université d'Etat de Californie à Fresno qui nous l'ont prêté. Saroyan n'avait jamais obtenu de copie et il m'avait confié qu'il n'avait été payé ni pour le film, ni pour le scénario.

L'intrigue en est simple. Il s'agit des rencontres quotidiennes qu'a un épicier avec ses clients. Le thème en est l'humanité avec ses mérites et ses fautes, ses faiblesses et sa dignité. Le film commence par cette parole de l'épicier : "It is the best job I ever had because of the wonderful, funny people I met". (C'est le meilleur travail que j'aie jamais eu parce que j'ai rencontré des gens merveilleux et drôles).

Il y a sept sketches : 1. *La femme qui reste une "lady"* même si maintenant elle est devenue pauvre et vole un fruit.

2. *Nick, le vendeur de popcorn*, qui se plaint toujours de son travail et qui est confronté à un jeune garçon qui n'aime pas le popcorn. 3. *Cassal l'Espagnol* est un sketch qui renferme une histoire s'emboîtant dans une autre ; c'est peut-être l'épisode le plus mémorable de ce film puisque cet homme sans prétention ni ambition, qui n'a rien fait dans sa vie si ce n'est élever son fils, est à la fin récompensé d'une manière tout à fait inhabituelle. 4. *Maggie la rousse*, qui est très jeune et joue à la coquette comme Ginger Rogers et dont le seul souci est d'être admirée. 5. *Gosses de la*



W. Saroyan

*rue*. Cet épisode symbolise le pouvoir qu'a l'argent sur les enfants, mais c'est aussi une démarche de Saroyan contre le racisme. 6. *L'homme parlant des langues étrangères*, où l'on voit un émigré nouvellement arrivé, en l'occurrence un Arménien, qui veut acheter des figues fraîches de son pays. Il parle en arménien à plusieurs reprises. 7. *Le petit Calahan et les bonbons*. Dans cette séquence, l'épicier offre à l'enfant diverses sortes de bonbons ; le petit garçon revient le voir le lendemain et lui dit que le réglisse était le meilleur ; sur quoi l'épicier dit : "Il savait exactement de quoi il parlait".

Lorsque Saroyan, ayant terminé *The Good Job*, revint voir Mayer au bout de trois jours pour lui soumettre le film, Victor Flemming, le réalisateur d'*Autant en emporte le vent* fut si étonné qu'il dit : "Bill, c'est un merveilleux petit film, mais il n'y a pas de gros plans". Saroyan rétorqua qu'en trois jours il n'avait pas eu le temps de penser aux gros plans.

Ce court métrage est le témoignage unique d'un créateur dont l'intérêt fondamental était axé sur l'homme et les qualités qui le rendent humain.

Dickran KOUYMJIAN



# A PROPOS D'ARBY OVANESSIAN

Arby Ovanessian, metteur en scène et cinéaste, est né en 1942 à La Nouvelle-Djoulfa, le quartier arménien d'Ispahan. Il fait ses études dans un collège arménien d'Iran puis poursuit des études cinématographiques à Londres où il tourne trois courts métrages. De retour en Iran, il se fait connaître par une mise en scène de *Mlle Julie* de Strindberg représenté en persan. En 1968, il obtient le prix Radio-Télévision Nationale Iranienne pour la création de *Une recherche* à l'occasion du festival des arts de Chiraz-Persépolis et collabore à la fondation de "l'Atelier de théâtre" de Téhéran. Sa notoriété grandit et Peter Brook l'invite à Paris en 1970 à participer aux recherches expérimentales du CIRT. Il poursuivra sa carrière théâtrale par des mises en scène à Téhéran de pièces d'Adamov, Becket, Brecht, Pirandello, Ibsen etc. ainsi que des pièces arméniennes de Lévon Chanth et Hagop Baronian. Il participe à de nombreux festivals dans le monde dans les années 70. Par sa carrière théâtrale, Arby Ovanessian appartient à l'avant-garde théâtrale internationale.

Son œuvre cinématographique est moins connue et c'est d'elle dont nous parlerons. Elle comporte *Parvana* et surtout un documentaire, *Lebbeaus Thaddeus*, et un long métrage *La Source*.

Le premier film, tourné en 1967, est un documentaire sur le pèlerinage annuel au monastère arménien de Saint-Thaddée. La caméra révèle ce qui peut être les traits communs entre le paysage ascétique, l'architecture du monastère, les visages marqués des paysans, les vieilles voitures et les jeunes enfants. Mais tous ces éléments, tels qu'ils se détachent sur le fond de l'horizon, suscitent une profonde inquiétude et ce n'est qu'au moment où les chants liturgiques surgissent que l'on éprouve un sentiment de sécurité. C'est à travers la bande sonore que le passé se lie au présent et fait ainsi naître l'événement cinématographique.



De gauche à droite : A. Ovanessian et A. Kerovpian

Au cours d'une interview, Ovanessian nous dit :

— ...J'ai commencé à tourner *Thaddeus* en ayant une idée bien précise sur ce lieu qui est le départ d'une sorte d'identité basée sur la foi.

"...Pour moi, il n'exite qu'un seul cinéma, celui qui s'efforce de photographier le mouvement. Mais là une question se pose : quel mouvement ? Le mouvement que voient nos yeux où celui qui découle de l'essence et du lien entre les choses ? La première grande découverte dans ce sens est le système de montage par lequel le cinéma commence à découvrir la possibilité de toucher un mouvement différent de celui défini par la relation extérieure entre les objets. Quand Eisenstein a découvert le montage, il l'a découvert par rapport à l'écriture chinoise qui est une écriture orientale verticale mais malheureusement, nous avons toujours un regard horizontal sur les choses. Comment atteindre quelque chose de vertical avec un regard horizontal ? C'est la question essentielle du cinéma et c'est sur ce point que le christianisme entre en question. La ligne

verticale et la ligne horizontale de la croix se rencontrent en un point qui est pour moi la source d'un regard particulier sur la vie. La vie toute entière se trouve concernée, c'est-à-dire tout autant l'architecture que le cinéma et la façon de penser. C'est dans ce sens, je crois, que la culture arménienne est depuis toujours liée à cette forme de pensée car ses valeurs sont fondées sur ce système.

"...La culture grecque tout comme la culture persane ont influencé la culture arménienne qui, ayant réalisé une synthèse des deux, réussit à trouver une liberté au point précis où ces deux courants se rencontrent..."

"...Pour moi les grands moments du cinéma sont ceux où l'on arrive à toucher d'une façon cinématographique ce mouvement interne des choses. Il y a des cinéastes qui l'on fait : Dreher, quelques périodes de Bresson, Bergman, Tarkovsky..."

C'est finalement dans *La source*, premier long métrage d'Ovanessian, que l'on perçoit le plus clairement cette tentative de création d'un langage sur le



mouvement interne des plans. Dans ce film, ce sont les motivations du plan qui changent et non le plan lui-même. C'est le rapport qu'un plan entretient avec le second plan et non la qualité du second plan qui permet au spectateur de prendre conscience de la source de tout mouvement sans que cela soit montré directement.

Ce film, d'une perfection photographique étonnante, est tiré du livre de M. Armen : *La source d'Heghnar*. La lecture du scénario lui-même n'est pas aisée pour quiconque n'est pas accordé avec la conception verticale du temps dans la musique orientale.

Pour résumer ce film, il s'agit d'une histoire qui se déroule en Transcaucasie à la fin du siècle, dans un village où cohabitent des chrétiens et des musulmans. (L'intention première du metteur en scène était de faire un film bilingue où les chrétiens parleraient l'arménien et les musulmans le persan mais cette idée fût abandonnée). Dans ce village où cohabitent deux mondes aux structures aussi rigides l'une que l'autre, la mort guette aux frontières des deux cultures pour anéantir toute tentative de relation entre les deux. La femme du puisatier, qui creuse ces sources indispensables à l'irrigation, trompe son mari avec le fils du joaillier et se suicide. Sa mort est suivie de la mort de son mari, du tarisse-



*Le tablier brodé de ma mère*

ment de la source que celui-ci a fait jaillir, au départ vers le désert de son amant, et, je pense, dans un au-delà du film, aussi de la mort du village lui-même.

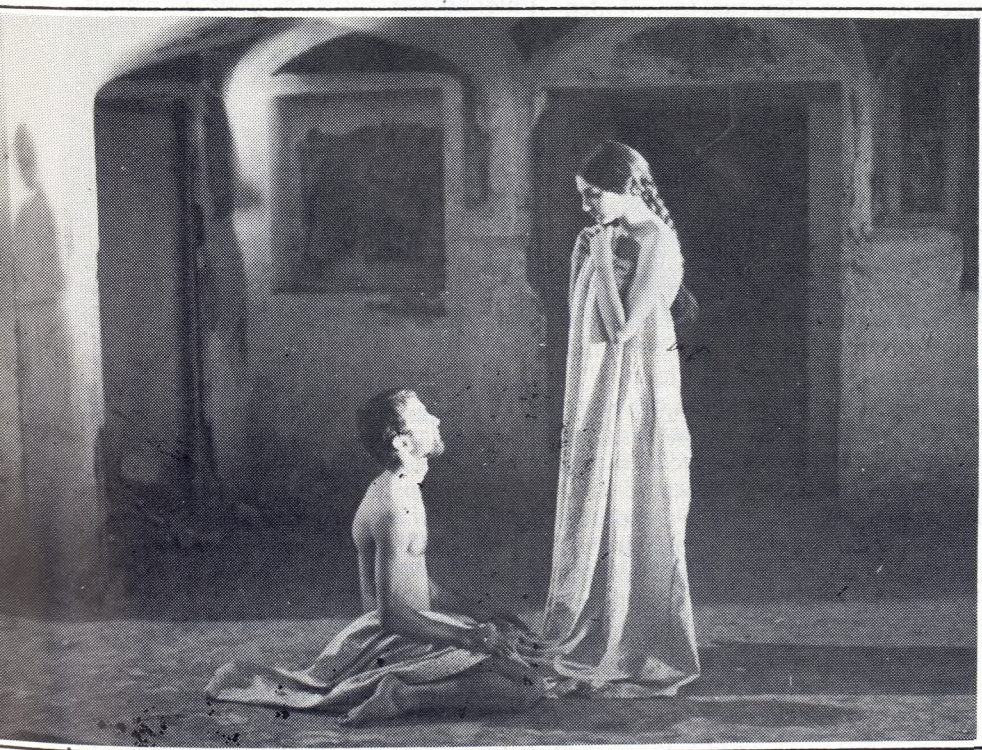
Arby Ovanessian nous dit à ce propos :

— Les premiers plans de *La source*, y compris les plans du titrage et surtout la relation entre eux, sont les clés qui peuvent donner accès à une autre façon

de regarder. Le plan avec l'oiseau en papier (plan inaugural du film) dure 83 secondes. C'est un plan très long qui a toujours posé une question à l'audience : où cela ouvre quelque chose, vers une autre façon de regarder, ou cela bloque quelque chose. C'est un plan que j'ai choisi consciemment pour accorder l'audience comme on le fait en musique. Ou l'audience est accordée et peut entrer dans le film, ou elle ne l'est pas et reste en dehors...

“En général dans le cinéma, dès qu'un mouvement est complété, on coupe le plan et le prochain plan est presque toujours lié thématiquement au précédent. Mais dans le plan de l'oiseau en papier, le mouvement que l'on voit se termine et reste. Rien ne bouge plus pendant longtemps. Mais après, quelque chose d'autre commence à bouger et c'est à ce moment seulement qu'il est possible de sentir une autre qualité qui est la qualité du vent. Il est impossible de photographier le vent directement mais possible de transmettre sa présence et tout peut être dans le même plan. Exactement comme dans la vie où tout existe et où c'est le rapport qu'on entretient avec les différentes qualités du monde qui nous entoure qui nous fait voir ou ne pas voir. Tous les éléments du film sont présentés de cette façon et tout le début du film est basé sur cette notion de montage... *Couleur de la grenade* de Paradjanov et *La source* sont réalisés à la même période. Je ne connaissais pas du tout le travail de Paradjanov et certainement il ne connaissait pas le mien, mais je crois que les ques-

*La source*





# LE CINÉASTE QUI VENAIT D'ORIENT



Le tablier brodé de ma mère

tions posées dans les deux films sont des questions qui proviennent des mêmes sources. Par exemple, au début de *Couleur de la grenade*, Paradjanov a presque la même façon de regarder. La musique introduit le sang qui sort des grenades sans que la grenade soit coupée. Il utilise le truquage cinématographique mais il touche à la même question : l'essence des choses. C'est le sens qui est essentiel. Et la notion des sources c'est cela aussi..." Arby Ovanessian est un cinéaste et surtout un cinéaste arménien. Mais y a-t-il un cinéma arménien ? Il nous répond :

— Les Arméniens quand ils parlent d'eux-mêmes s'appellent Haï. Ce sont les autres qui nous ont appelé Arméniens. Aussi, quand je dis Arménien, c'est une notion extérieure tandis que quand je dis Haï, c'est une notion intérieure. Faire du cinéma arménien, c'est atteindre la connaissance de quelque chose par l'extérieur. Faire du cinéma haï c'est atteindre la connaissance inté-

rieure de la chose, c'est-à-dire que ce n'est pas ce que la caméra voit mais celui qui regarde à travers elle.

C'est l'attitude qui fait le cinéaste arménien, attitude qui prend racine, dans une façon de regarder vers la vie qui est spécifique à chaque nation et c'est cette spécificité que l'on retrouve dans le produit artistique...

"J'ai eu une expérience bizarre qui m'a beaucoup frappé. J'étais en train de regarder un tableau, à la Tate Gallery de Londres, et j'ai eu le sentiment que c'était un tableau arménien. A la fin de l'exposition je me suis renseigné, et j'ai appris que le peintre était en effet arménien. C'était vraiment une découverte pour moi de voir que quelque chose d'abstrait pouvait toucher quelque chose de concret et, à ce moment, j'ai senti que quelque chose de nous est lié à notre nation et que cette chose, il est possible de la connaître..."

"Il est étonnant qu'une sensibilité spécifique se manifeste chez quelques metteurs en scène malgré les influences qu'ils ont pu subir : Mamoulian par exemple, qui a fait toute sa carrière à Hollywood. Dans ses films, on voit apparaître une qualité spécifique, différente des autres et qui, même à travers les films cosmopolites qu'il a faits, est visible. On peut constater la même chose chez Kavalierowitz qui est né en Pologne mais est d'origine arménienne. Il est incroyable de voir qu'il y a des images dans ses films exactement identiques, au point de vue expression cinématographique et montage, à celles de *Couleur de la grenade* de Paradjanov. Les derniers plans du film *L'Auberge*, que Kavalierowitz a fait récemment, sont identiques à une série de plans de *La source* et je suis sûr qu'il n'a jamais vu mon film. Il y a d'ailleurs une différence de douze ans entre les deux. D'où cela arrive-t-il et comment cela arrive-t-il ? Quel coin de nous se trouve relié à cette racine commune, à cette spécificité qui, malgré tout, réapparaît toujours ?"

Arby Ovanessian termine ces jours-ci son nouveau film *Le tablier brodé de ma mère s'étale dans ma vie*. Le film se base sur la "matière" existante de la diaspora arménienne et tente d'exprimer à travers le cinéma une façon d'être très spécifique qui est le résultat du destin d'un peuple. Espérons que nous le verrons bientôt. J'ai hâte de me laisser "accorder" de nouveau comme dans *La source*. Cela en vaut la peine.

Platon ANDRITSAKIS

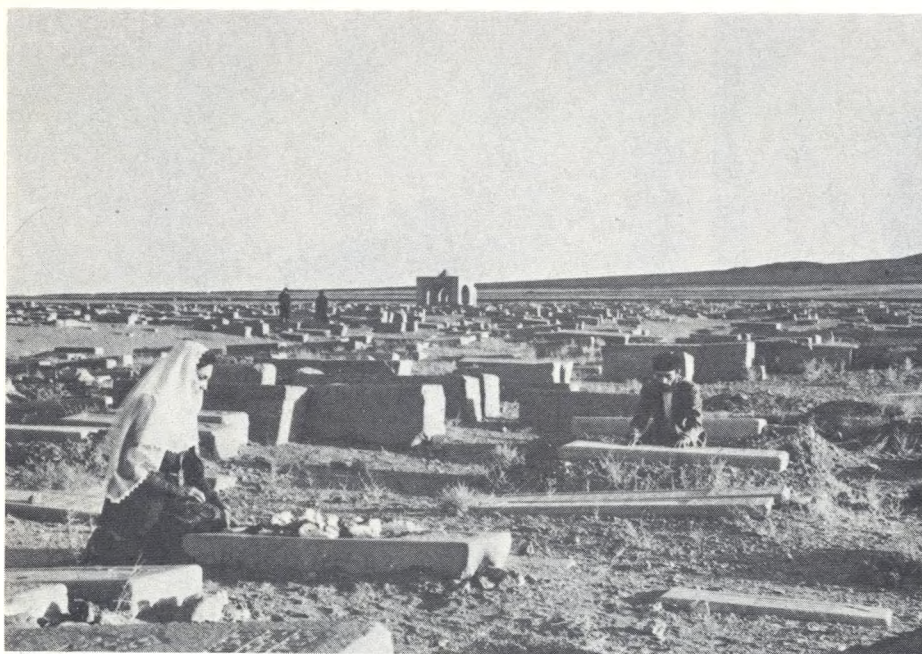
Arby Ovanessian tourne actuellement un deuxième long métrage, *Le tablier brodé de ma mère s'étale dans ma vie*, tiré de la pièce de théâtre du même nom présenté au 16ème Festival Mondial du Théâtre 1983 à Nancy. Le texte a été composé à l'aide d'œuvres de Vazken Chouharian, Lévon Chanth et Archile Gorky, peintre arménien exilé aux USA, qui a été une des grandes figures de l'art contemporain. A travers les œuvres de ces trois auteurs, qui ont connu à la fois l'Arménie, le génocide et l'exil, le metteur en scène pose la question de sa propre identité culturelle.

Arby Ovanessian a été dès son plus jeune âge bercé par la culture arménienne. Ses aptitudes pour la peinture lui valent d'être le décorateur d'une pièce de théâtre en 1960, alors qu'il n'a que dix-huit ans. Il fait des études cinématographiques au London Film School, où il réalise *Parvana*, un film d'animation, illustration d'une légende orientale inspirée des miniatures persanes (ou arméniennes).

La carrière d'Arby Ovanessian commence à son retour à Téhéran. C'est le théâtre qui l'attire. Il met en scène *Melle Julie* de Strindberg, puis des pièces d'Adamov, Becket, Brecht, Peter Handke, Pirandello, Ibsen etc. Ces pièces de théâtre furent présentées dans de nombreux festivals à travers le monde. Très vite il acquiert une renommée internationale. En 1970, le célèbre metteur en scène Peter Brook l'invite à participer aux recherches expérimentales du CIRT (Centre International de Recherches Théâtrales) et participe avec lui à la mise en scène d'*Orghast* du poète anglais Ted Hughes. Le centre Georges Pompidou programme à Beaubourg *La dame au petit chien* de Tchekhov. Au théâtre de la ville *Le Maître et Marguerite* de Boulgakov.

Si Arby Ovanessian appartient au





*La source*



*Le tablier brodé de ma mère*

théâtre d'avant-garde, il est aussi un homme de cinéma. Son œuvre cinématographique comporte avec *Parvana*, un documentaire, *Lebbaeus/Thaddeus*, et un long métrage, *La source*.

Tourné en noir et blanc, en 1967 *Lebbaeus/Thaddeus* est un documentaire sur le pèlerinage arménien à Saint-Thaddée. Le film nous fait découvrir un monastère en ruine dans un paysage désertique brûlé par le soleil. De chaque ouverture du monastère jaillit la lumière, comme rongée par le soleil depuis la nuit des temps. Par plans successifs,

on découvre l'architecture du monastère, ses sculptures ornementales, son dôme, qui constitue le toit d'une civilisation et d'une culture. Puis son église. Le paysage désertique va se transformer en champ de blé. Le film se transforme en véritable document ethnologique, la vie d'un village arménien tel qu'il existait jadis. La caméra, par touches successives, va montrer ces habitants, comment ils mangent, boivent, dorment, parlent, jouent, lavent le linge, sèchent le linge, des scènes de danses collectives, de sacrifices d'animaux, de

baptême, de mariage. La bande sonore est faite de silences, de bruits du village, entrecoupés de prières, de chants liturgiques, de dialogues arméniens furtivement captés. La caméra s'attarde sur des camions, des voitures, de récipients en plastique, des sacs de couchage, pour donner un côté illusoire, éphémère, comme si ce village n'appartenait pas à la réalité quotidienne. Lorsque la caméra filme une scène de danse, à l'inverse du film de Paradjanov *Les Chevaux de feu*, elle reste désespérément immobile, telle une vieille carte postale. C'est à travers ce paradoxe, cette double référence d'un village qui vit, et ce village éphémère monté en toute hâte fait de plastique et de toile de tente, que se situe ce film. C'est aussi la réalité de la diaspora arménienne. *La source*, premier long métrage, tourné en noir et blanc en 1970-71, est tiré de l'œuvre de Mekeritch Armen, *La source de Heghnar* écrivain d'Arménie soviétique. Les dialo-



*Le tablier brodé de ma mère*

gues sont en persan. Le film se passe dans une communauté chrétienne arménienne dans un milieu musulman vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Il se dégage du film une atmosphère presque magique, par le rythme très lent, très contemplatif. Il nous envoûte par la rigueur de ses images et sa musique intérieure. La durée des plans, la "rigidité" du montage, traduit parfaitement la stagnation de la société. Arby Ovanessian restitue le rythme réel de la vie du village, où chaque objet a sa place et son rôle. Présenté au festival de Téhéran en 1973, *La source* fut très controversé par la critique locale. La presse cinématographique française l'a comparé à *Gertrud* de Dreyer et Arby Ovanessian fut comparé à Resnais, à Bresson.

La diaspora arménienne française compte à présent deux enfants terribles : Jacques Kébedian et Arby Ovanessian.

Georges KILEDJIAN





## LE CINEMA ARMENIEN EN FRANCE

Loin du mont Ararat, loin des hauts plateaux d'Arménie et de ces paysages d'Orient où l'horizon n'en finit plus, la communauté arménienne de France a su utiliser le cinéma comme instrument privilégié : à la fois art et mémoire. Ce phénomène nouveau avait déjà commencé avec le livre, symbole que les Arméniens du monde entier ont toujours défendu contre vents et marées. Et trois générations après le génocide de 1915, de jeunes créateurs se sont lancés avec ardeur et patience dans une recherche en profondeur de l'identité arménienne. Leur point de départ : la diaspora et la parole dispersée des aînés. Leur démarche : témoigner de la culture et de l'histoire d'un peuple. Leur signe particulier : la caméra.

On ne peut pas regarder aujourd'hui un film ou un court-métrage sur le fait arménien en ignorant tout du passé et des racines communes à cette diaspora. Car avant de se frayer un chemin dans les arcanes du futur, le souci premier des cinéastes arméniens en France est de réaliser la juste généalogie d'une famille de 300 000 personnes éparpillées entre Marseille et Paris. Remonter dans le passé, scruter l'histoire, fixer des moments révolus ne suffisent pourtant pas pour donner à un moyen d'expression la forme d'un art. Il faut soutenir le poids des faits par la magie d'un style. Et c'est en cela que Serge Avédikian et Jacques Kébadian ont déjà réussi à donner un sens à leurs œuvres. En effet voilà deux artistes, très différents, l'un

est acteur, l'autre réalisateur, qui parviennent à la fois à nous donner une leçon d'histoire sans nous étouffer par les références culturelles. Jacques Kébadian, qui a un long passé de réalisateur derrière lui, a notamment signé deux courts métrages originaux : *Buvars* et *Arménie 1900*. *Buvars* est un petit film que le spectateur regarde comme un livre d'images. On y voit se suivre des dessins colorés qui pourraient sortir de l'esprit d'un enfant mais qui proviennent de la cervelle d'un adulte. La bande-son qui accompagne les dessins est un mélange étrange de piano et de bruits d'orage. Nostalgie et fracas : c'est peut-être là qu'il faut essayer de dénicher le secret des Arméniens de la diaspora. *Arménie 1900* nous fait pénétrer





Je pleure, je crie, je veux  
ma mère, mes frères



Racontes l'histoire  
de Van.

Sans retour possible

dans l'imaginaire simple et subtil d'un enfant qui retrouve les traces de sa culture à travers une collection de cartes postales. Ce court-métrage a quelque chose d'extrêmement sobre. On pense en voyant certaines images de Jacques Kébadian à ces humbles artisans, méticuleux dans l'exécution du plus petit détail. *Buvards* et *Arménie 1900* sont deux miniatures au regard de *Sans retour possible*, longue fresque télévisuelle divisée en deux parties. La première partie s'appelle "Les Arméniens, portrait d'un peuple dispersé", la deuxième a pour titre : "L'Arménie d'ici là-bas". Deux volets articulés autour d'une même idée simple et forte : recueillir tout ce qui peut l'être de la mémoire arménienne. Un couple de vieillards installé à Nice, une liturgie religieuse dans une église, une école primaire en France, une autre en Arménie, un vieux qui danse sur une mélodie traditionnelle au milieu de ses rangs de tournesols, et plus un gros plan sur le catholicos Vasken 1<sup>er</sup> annonçant, du

monastère d'Etchmiadzine, la Résurrection du Christ le jour de la fête de Pâques... Les spectateurs français qui ignorent tout de la culture arménienne savoureront ce téléfilm. Car enfin ces images montrent bien que derrière la poussière des événements récents, une culture vieille de deux mille ans, à cheval sur l'Orient et l'Occident, continue de vivre. En 1984, le cinéma arménien en France reste marqué par cette fracture que constitue les massacres de 1915 commis par les Turcs. Il y a dans ces films ainsi que dans *Colombe* et *Avedis* et dans *Que sont mes camarades devenus* la même quête insistante de quelque chose de perdu, d'enfoui, sous les turpitudes de l'Histoire.

"Si les arbres étaient des crayons, l'océan de l'encre, tout cela ne suffirait pas pour écrire tout ce que nous avons souffert" lance une dame de quatre-vingt deux ans (*Sans retour possible*, 2<sup>ème</sup> partie) comme si la caméra devenait l'outil majeur d'une conscience du monde. Loin du film militant ou engagé, *Que sont mes camarades devenus* est construit comme un album de souvenirs. Serge Avedikian, qui a vécu son enfance et son adolescence en Arménie Soviétique, revient à Erevan, sa ville natale, douze ans plus tard. Il y retrouve quelques-uns de ses anciens amis et amies de classe... Retrouvailles chaleureuses, discussions passionnées. Les destins s'entrecroisent le temps d'un film qui nous fait entrer dans la vie quotidienne des Arméniens de là-bas. Mais ceux d'ici ont autant de choses à raconter que d'émotions à partager. D'où ce style à la fois réaliste et poétique qu'affectionnent particulièrement Kébadian et Avedikian. La création cinéma-

tographique arménienne en France est destinée à briser les frontières mentales derrière quoi s'abritent l'intolérance et le mensonge. Jeune, le cinéma est un art qui permet de rendre compte à sa manière d'un phénomène aussi terrible que l'outil. Car pour les Arméniens de France, même assimilés, il reste toujours un noyau dur incassable : le sentiment d'appartenir à un groupe historique particulier.

A l'heure du métissage culturel, les Arméniens ne défendent pas leur culture comme l'on veille sur une chasse gardée. Non, ce qui ressort de ces œuvres nouvelles c'est une certaine idée de la Transculture. "A toutes les voies qui vont d'Erevan à Paris", lance la femme de Vartan, un des compagnons d'enfance de Serge Avedikian. Simple, sobre et belle, la phrase est définitive au milieu des verres qui s'entrechoquent sur une table de restaurant à Erevan. "Oui, cher Mesrop, nous sommes là, nous sommes là", prie un homme devant la tombe du grand-père de Serge... Voilà des moments qui sont filmés sans lourdeur et avec grâce. Je dirai même avec une authenticité rare. Il y a un lyrisme un peu triste parfois dans l'évocation du temps qui passe : c'est le propre de toutes les familles dispersées. Maintenant, ce que l'on attend d'Avedikian et de Kébadian, ce sont des œuvres de fiction inspirées de cet énorme matériau brut qu'est l'histoire de leur peuple. Avec les convictions et l'enthousiasme qui les animent eux et leurs amis de l'A.A.A., ils y arriveront. Et entre Erevan et Paris, il y a moins de chemin à parcourir que l'on ne croit...

Olivier PAGE

Que sont mes camarades devenus





# PAS DE DIRECT POUR EREVAN

## Que sont mes camarades devenus ?

Film de Serge Avédikian et Jacques Kébadian

Sac à l'épaule, le marin qui s'en va se retourne vers celle qu'il a laissée pour revoir son visage une dernière fois. Même éphémère, cette rencontre n'échappera pas à sa mémoire et devant lui : la mer. Le présent passe, le passé se célèbre, l'avenir est un vœu. "Rose Sélavy". Heureux celui qui tisse l'amitié des ses rencontres. Plus heureux encore celui qui pourra retrouver ces amis. Le bonheur du voyageur est un risque qui se paye parfois par des larmes.

Pour nous, ce film est une métaphore du voyage et pour eux tous ce voyage est un morceau de vie. La création première est la situation qui joue un double drame : le retour de Serge, vivant en France, sur les lieux de son enfance en Arménie soviétique – retrouver ses amis – acteur de plein fouet dans ses propres émotions et le choc de cette publicité, qui provoque du tapage, dans la vie de ceux qu'il nous donne à découvrir en même temps que lui-même. Témoin cinématographique de l'événement, Jacques, Arménien venu d'ailleurs, n'apparaîtra pas.

Instantané... La photo s'anime. Haie d'honneur dans la clairière pour Serge qui revient, juste sorti de la forêt, ébloui, encore en treillis dans la cérémonie. Plus une école ainsi, parmi nous, aujourd'hui : cols blancs, cheveux brillants.. Oser, seul sur un banc, être fêté par l'assemblée, assis à la frontière de l'allée. De l'autre côté, siégeant dignement sans le regarder, pour présider les danses et hommages d'enfants gracieux et disciplinés, la directrice qui le connaît, l'institutrice qu'il ne connaissait pas. Une fleur aide Serge à franchir le vide qui le sépare de l'autre monde, puis tout rentre dans l'ordre. C'est le temps

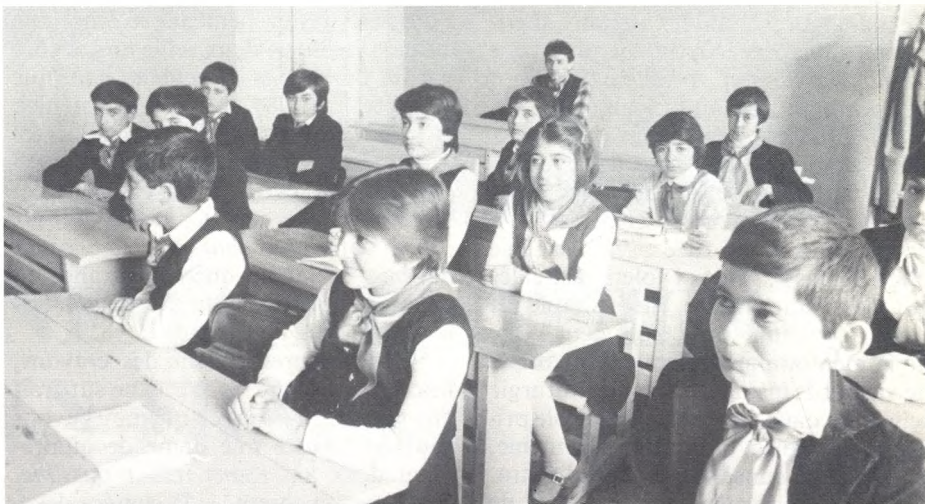
des cerises, mais ne reviendra pas.

Dans le jardin, les ruines du passé verdoyant demeurent en grottes enchantées où l'on peut, encore une fois, déclamer en même compagnie, retrouvés grandis, tendrement vieilliss : Serge et Vartan

s'effleurent d'abord par les mots, l'un debout, l'autre à distance, blotti au coin du cadre. Il faudra refaire un point pour joindre les deux rives... Seuls à une table dans un restaurant public : le récit de Vartan, réservé malgré sa complicité, se résume en termes de mode de vie. Travail, famille, patrie. Lisière au centre de l'U.R.S.S. : Arménie.

Serge insistera comme un anachronisme, provoquant par ses vêtements, ses manières de liberté, ses exigences, véritable défi à l'amour de ses amis. Ils n'ont pas dit leur dernier mot. Le soir, la volupté de recevoir pour parler en famille. Et boire. "Rose Sélavy connaît bien le marchand du sel" – Chanter. Et la ville se change en verger, les arbres sont les maisons où le cœur des compagnons s'ouvre enfin, déversant ses flots d'émotion comme une corne d'abondance.

Avédis, revenu des USA : foutu. Regrets... d'y être allé ! Parti vainqueur, vaincu dès son retour par une



*Pas de direct pour Erevan*



*Colombe et Avédis*



mauvaise chute. Entraîneur, ex-champion du ballon exilé de la foule. Dans les gradins déserts : Serge, Avédis, penchés sur l'échiquier, déplacent leurs cavaliers...

Ni damiers, ni pavés au sol de ces avenues étrangères, devenant familières parce qu'elles glissent à la vitesse de leurs pas. Anahide et Serge portés par une voile, traversant Erevan, perdus au cœur du monde. Ce qu'elle lui dit et ce qu'elle ne dit pas : son visage lointain, ses cheveux noirs, son manteau sombre, ses talons noirs. L'enchaînement de sa marche : puissance, souplesse et lassitude. Le timbre de sa voix : douceur et amertume. En ce moment même elle ne souffre pas, elle existe. Des étoiles en plein jour et la nuit, la volupté de danser. Et boire. "Aux Champs-Élysées, aux Champs-Élysées... A midi ou à minuit on trouve toujours tout ce qu'on veut aux Champs-Élysées."

"Tu, Rose Sélavy, hors de ces bornes errées..." (Robert Desnos).

C'est l'aube. Le train conduit par Mardiros aborde des régions inconnues à l'aspect désertique et débarque ses passagers engourdis à la naissance de la terre. Au bord de la galaxie survit un temps païen où Vartan conduit Serge : c'est le carrefour du lien. L'éternité n'est peut-être que les points de rencontre de marges infinies.

Revenir c'est devenir. Il faut partir. Le soir, la volupté de boire encore. Et pleurer. Le bonheur retrouvé, malheur de se quitter. Lequel est prisonnier ? Celui qui ne peut partir ou celui qui ne peut rester ? Chacun garde en lui le secret de ses larmes. Connaissance antérieure d'une vie future ou paradis perdu de l'enfance, "Arménie arménienne", RSS : que penser ? C'est comme à la télé, au temps des satellites : la terre devenue transparente ne révèle que ses désordres et son opacité. Le "direct" abolit les frontières, le "différé" les rétablit : il les fait apparaître, ce film, qui a du voyager en valise et franchir les douanes pour venir jusqu'à nous, achevé par un toast au train qui relierait Erevan à Paris. Direct s'entend ainsi et comme le film, un lien.

Peu importe qui nous sommes. Au fond nous portons tous une diaspora dispersée dans des espaces divers et nous n'avons fait que reconnaître là notre intimité de cœur et d'esprit avec un sentiment d'étrangeté. Au sein de notre quotidienneté.

A. GUIBERT



Comment pouvez-vous encore nier le massacre des Arméniens.

## A PROPOS DE "SANS RETOUR POSSIBLE"

Des visages en larmes, des mains qui se tendent, des regards bouleversés... L'image est grise, rayée, hachurée d'avoir traversé plus d'un demi-siècle pour dire "j'étais là". Un train s'en va, emportant les rescapés du massacre vers l'exil. Il s'en va et vient vers nous, nous berçant du souvenir de tous les départs, de tous les voyages, de tous les arrachements. Et puis, une voix râpeuse, usée d'avoir dit et redit les mots qui racontent l'horreur se met encore une fois en colère. L'air est tiède. Au loin cette silhouette de femme sur un banc et la voix impérieuse, pressante qui force la mémoire : les gendarmes turcs, les habitants rassemblés dans une église. Quelques enfants échappent à la tuerie. Une fillette dégingole une rue en pente comme cette vieille femme devait le faire il y a soixante-dix ans. Deux enfants se glissent dans une chapelle qu'éclaire un contre-jour. Ce village qui n'existe plus revit un instant. Les enfants sont devenus des vieillards, derniers témoins d'une disparition. Le film de Jacques Kébadian et Sege Avedikian va vers ce vide, avance du plus loin qu'il le peut

vers ce silence. Dans les filets qu'il lance, il ramène ces voix, ces regards âgés, usés tournés vers le pays perdu. C'est de leurs morts que nous parlent ces visages de survivants, de cette grande mort de là-bas au pays, et de ces morts qu'ils seront. Les réalisateurs sont là sur leur barque-caméra, pêcheurs avec leur barque ils pêchent des images et des sons qui vont disparaître : ils les rassemblent patiemment sur la grande carte de géographique du pays perdu comme des enfants jouent avec des cubes. Ils nous disent : la carte n'est pas le territoire. Mais rêvons un peu à ces villes oubliées, à ces campagnes disparues. Le film va comme le train de l'exil, lentement il insiste ; ces voix, ces visages ne doivent pas être oubliés. Un rire d'enfant, un regard émerveillé par la mer, une musique qui devient ritournelle nous rappelle que la vie a repris le dessus jusqu'à vouloir effacer ces souvenirs. Alors les images et les sons, mémoires du temps qui passe seront là, gardiennes des tombeaux, gardiennes du futur à naître.

Michel ANDRIEU, avril 1984



# CONCOURS D'ARCHITECTURE

L'EPHORIE de l'Eglise Arménienne d'Issy-les-Moulineaux, assistée par la Commission d'Architectes du Groupement Interprofessionnel Arménien, maître d'ouvrage délégué, lance un appel de candidature de concepteurs sur esquisse en vue de la réalisation d'un groupe scolaire (4 classes maternelles, 4 classes primaires et leurs annexes) à ISSY-les-MOULINEAUX 92130.

Ce concours, en deux phases, est ouvert aux architectes et étudiants en architecture de la communauté arménienne de France.

Les esquisses devront parvenir, au plus tard pour le 11 juin 1984, à l'adresse suivante :

G.I.A.  
B.P. 120  
75763 PARIS CEDEX 16  
La deuxième phase, rémunérée, se déroulera,

ultérieurement, entre trois concepteurs retenus.

Les postulants devront faire acte de candidature auprès de la Commission d'Architectes du G.I.A. (voir adresse ci-dessus) en lui adressant une lettre qui devra lui parvenir au plus tard pour le 19 mai 1984, accompagnée d'un curriculum vitae sommaire et d'un chèque à son ordre de 100 F, en cautionnement. Ce chèque sera restitué aux participants ayant effectivement rendu le projet du concours.

Le dossier de concours leur sera expédié après examen de leur candidature.

Renseignements complémentaires :  
Manuel DEIRMENDJIAN  
99, bd Jean-Jaurès - 92100 BOULOGNE  
tél. (1) 603.80.24

## TEST MUSICAL

### « LES ORIGINES DE LA MUSIQUE ARMÉNIENNE » de Sirvart KAZANDJIAN préfacé par Vahé Godel

1. Quelle est la différence entre le *canon* et le *santour* ; le *davigh* et le *knar* ; le *doudouk* et le *toutak* ?
2. Au cours de quel siècle vécut Sayat Nova ?
3. En quelle année mourut le R.P. Komitas ?
4. Qu'est-ce qu'un *horovel* ?
5. Quelle est l'origine du mot *achough* ?
6. Qu'est-ce qu'un *charagan* ?
7. Qu'est-ce qu'un *khaz* ?

Si vous savez répondre à ces questions et si vous voulez en savoir plus, nous vous proposons de lire ce livre.

#### Le premier livre en français sur la musique arménienne

Illustré de photographies et de miniatures en couleurs, cet ouvrage expose, dans un style clair, les caractéristiques originales et exclusives de la musique arménienne. Il sera goûté aussi bien par les spécialistes que par le grand public. Un jalon dans le patrimoine arménien.

Couverture du livre en couleurs : gouache originale de Chahé Kazan.

190 pages, 60 illustrations composées de fac-similés et de reproductions en couleurs et en noir et blanc.

JE M'EMPRESSE D'ACHETER CE LIVRE  
en retournant ce bon aux Editions ASTRID, 47, rue de Cléry - 75002 PARIS  
avec mon règlement de 115,00 F franco de port  
que je libelle à l'ordre de « Cultures Arméniennes - Editions Astrid »

Nom : ..... Prénom : .....  
Adresse : .....





# Raki DÜZE

*Le plus réputé*  
depuis 1933

## DALAKUPEIAN Fils Aîné

2, rue Scaramelli 13012 MARSEILLE

### Henri DABANIAN

Toutes Assurances — Crédit

TARIFS AUTO MUTUELLE

Exemple : R18 - Bonus 50 % - Promenade, Trajet  
Responsabilité Civile - Vol - Incendie - Défense Recours  
Personnes transportées. **Prime annuelle TTC : 1.760 F**

*Salariés - Commerçants - Artisans  
Professions Libérales :  
maintenez vos revenus en cas d'arrêt de travail,  
maladie, accident...  
par nos contrats adaptés aux besoins de chacun.*

11, BOULEVARD SAKAKINI  
13004 MARSEILLE. ☎ 49.81.89 / 49.86.88

Automobiles

## Mazda

626 - 1600 cm<sup>3</sup>  
7 CV - 5 V

67.566 F TTC  
clés en main



3 ans garantie  
+ assistance

### Garage Express

22, av. d'Aix. Tél. (42) 58.33.67. GARDANNE



BOUTIQUE  
**GAGO**

Homme

- Façonnable
- Boss
- Kenzo
- Cerruti...

18, rue Fabrot . 13100 Aix  
☎ **26.08.52**

## MOTOS

AZNAVOURIAN Roger & André PEREZ

SARL cap. 100.000 F

## CENTRAL SPORT

## Kawasaki



## HONDA

SERVICE APRÈS-VENTE & TECHNIQUE

Agréé par HONDA-FRANCE  
Etablissement agréé par la MAIF

65 et 132, cours Lieutaud. 13006 MARSEILLE. ☎ (91) 48.48.10

## LE CAUCASE

restaurant arménien



Tous les vendredis soir : **SOU-BEUREK**

62, cours Julien - Marseille (6<sup>e</sup>) - Tél. (91) 48.36.30



# (cacharel)



**HOMME - FEMME**  
**Centre Commercial La Valentine**

**FEMME**  
**GS3 . 142, rue de Rome. Marseille**  
**Gérard et Suzy . Orange**

Fonds A.R.A.M