

P R E M I E R P L A N

VSEVOLOD
POUDOVKINE





LE VIII^e CONGRÈS INDÉPENDANT
DU CINÉMA INTERNATIONAL

présentera, sur le thème **Le Cinéma et ses Ecoles**

LA GRANDE ÉPOQUE DU CINÉMA SOVIÉTIQUE

70 films (v.o. s.t.)

Château de Goutelas (Forez)
2^e Quinzaine de juillet

Tous renseignements à Cinéma en France
28, rue Villeroy, Lyon 3^e

Barthélémy Amengual

V. I. Poudovkine

Sommaire

Indications biographiques, 3. — Les films de Poudovkine,
6. — Bibliographie essentielle, 8.

Analectes, 10.

L'œuvre, 19.

La fièvre des échecs, 19. — **La mère**, 27. — **La fin de
Saint-Pétersbourg**, 42. — **Tempête sur l'Asie**, 53. —
Le déserteur, 64. — **Souvorov**, 73. — **Amiral Nakhimov**,
81. — **La moisson**, 88.

Le style, 94.

Trois cas, 108.

Le cas... d'**Un simple cas**, 108. — Le cas Mikhail Doller,
113. — Le cas d'**Un cadavre vivant**, 117.

Filmographie, 122.

**LA REVUE
PREMIER PLAN**

A PUBLIÉ :

N° 25	S.M. EISENSTEIN par B. Amengual
N° 35	DZIGA VERTOV par N.P. Abramov
N° 47	V. POUDOVKINE par B. Amengual
N° 48	A. DOVJENKO par M. Oms
A paraître	LES F.E.K.S. par M. Verdone

**LE CINÉ-CLUB
CINÉMA EN FRANCE - PREMIER PLAN**

A PRÉSENTÉ :

G. Alexandrov : **Les joyeux garçons** / B. Barnet : **La jeune fille au carton à chapeau** / M. Donskoi : **L'enfance de Gorki, La mère, Le cœur d'une mère** / A. Dovjenko : **La terre** / E. Dzigan : **Les marins de Cronstadt** / S.M. Eisenstein : **Octobre, La grève, Ivan le terrible, La Ligne générale, Le cuirassé Potemkine, Alexandre Newsky** / G. Kosintsev : **Neiges sanglantes, Hamlet, La Nouvelle Babylone** / V. Legotchine : **Au loin une voile** / O. Préobrajenskaïa : **Le village du péché** / A. Kheifitz : **La dame au petit chien** / Y. Raïzman : **La dernière nuit** / A. Room : **Le fantôme qui ne revient pas** / M. Romm : **Boule de suif, Neuf jours d'une année** / J. Protozanov : **Les grades et les hommes, Le miracle de Saint Georges** / Dziga Vertov : **L'homme à la caméra** / V. Poudovkine : **Tempête sur l'Asie, La fin de Saint-Petersbourg, La mère** / I. Trauberg : **Le train mongol** / S. et G. Vassiliev : **Tchapaïev.**

INDICATIONS BIOGRAPHIQUES

1893. 16 février. Naissance à Penza, près de Saratov (Région centrale de la Volga) de Vsevolod Illario-novitch Poudovkine, dans une famille d'extraction paysanne.
1897. Le père de Poudovkine, commis-voyageur, installe sa famille à Moscou.
- 1900-1914. Etudes au gymnasium, puis à la Faculté des Sciences, Physiques et Mathématiques de l'Université de Moscou.
1914. Sa mobilisation dans l'artillerie l'empêche de passer ses examens de fin d'études.
1915. Février. Grièvement blessé, Poudovkine est fait prisonnier. Il met à profit trois années de captivité, en Poméranie, pour apprendre l'anglais, l'allemand et le polonais.
1918. A la faveur des désordres nés d'une révolte de la marine, à Kiel, Poudovkine s'évade (c'est son second essai). Il met huit mois pour atteindre Moscou (en décembre).
1919. Travaux d'écriture, puis emploi de chimiste dans une usine de guerre : **Phosgène** n° 1. Poudovkine s'adonne à la peinture et à la musique. Il s'oriente vers le théâtre mais...
1920. ...la vision d'**Intolérance** (1), de Griffith, le conquiert définitivement au cinéma. Admis sans examen à l'**Ecole de cinéma de Moscou**, il est un temps élève de Lev Koulechov, puis de Vladimir Gardine. Il participe à trois **aguit-films** réalisés par l'école pour le V.F.K.O.
1921. Retour dans l'« atelier » de Koulechov revenu du front.
1923. Poudovkine quitte l'**Institut d'Etat du cinéma** (G.I.K.) pour suivre Koulechov qui fonde son propre « collectif » : **le Laboratoire expérimental**. Mariage avec Anna Nikolaevna Zemtsova, actrice et journaliste.

1925. Rencontre d'Anatoly Dimitrievitch Golovnia (né à Simferopol le 2 février 1900) qui sera l'opérateur de tous ses films sauf quatre.
Poudovkine se sépare de Koulechov et entre à la **Medjrabpom-Russ**.
Il y assiste quelque temps Konstantin Eggert et V. Gardine pour **Medvedja svdba** (Ménage d'ours).
Mai. Poudovkine commence son premier film, **Les mécanismes du cerveau**.
Octobre-novembre. Il tourne **La fièvre des échecs** durant une interruption du précédent.
1926. Premiers cours à l'**Institut d'Etat du cinéma** (G.I.K.)
1928. Signature avec Eisenstein et Alexandrov du **Manifeste sur le contrepoint audio-visuel**.
1929. Séjour à Berlin pour le tournage du film de Fedor Otsep, **Le cadavre vivant**.
Tournée de conférences en Grande-Bretagne et en Hollande.
1932. Adhésion au Parti Communiste.
1935. 10 janvier. Artiste du peuple de l'U.R.S.S., Poudovkine reçoit « l'Ordre de Lénine » pour services extraordinaires rendus dans la création et le développement de la cinématographie soviétique.
18 juillet. Poudovkine, qui s'est pris de passion pour la conduite automobile, est victime d'un accident qui coûte la vie à Nathan Zarkhi, son scénariste et collaborateur fidèle.
- 1935-1938. La maladie retient Poudovkine loin des studios. Il se consacre à des ouvrages théoriques et enseigne la mise en scène au V.G.I.K. (ex-G.I.K. devenu **Institut Supérieur du Cinéma**).
1938. Entre à la **Mosfilm**.
1944. Avec Eisenstein et Guérassimov, Poudovkine forme au sein de la Voks un comité de liaison avec les attachés cinématographiques des pays alliés.
1946. Septembre. Difficultés avec la direction du Cinéma qui impose un remaniement profond de l'**Amiral Nakhimov**.
1949. 29 septembre. Poudovkine participe au Congrès international de la Critique à Pérouse sur le thème : « Le cinéma d'aujourd'hui reflète-t-il les problèmes de l'homme moderne ? ».

1951. Voyage en Inde puis, au retour, en Italie. Poudovkine confronte ses conceptions artistiques à la Renaissance italienne et notamment à l'œuvre de Michel-Ange.
1953. 30 juin. Poudovkine meurt à Riga d'une crise cardiaque.
1965. Juin. Mme Anna Poudovkina meurt à Moscou.

(1) L'influence de Griffith sur la cinématographie soviétique naissante fut déterminante. Poudovkine, comme Eisenstein, en fut profondément marqué. Dans son livre **Kino, A History of the Russian and Soviet film**, Jay Leyda signale que le plus grand succès de l'année 1919 « tant du point de vue artistique et politique que financier » fut obtenu par **Intolérance** et il rapporte quelques-unes des « légendes » fort significatives qui coururent alors à son propos. 1° Lénine le vit et en organisa personnellement la projection à travers toute la Russie ; 2° Lénine télégraphia aussitôt à Griffith pour lui offrir la direction du cinéma soviétique. Griffith ne put accepter du fait de la création des **United Artists**. 3° Des douzaines de Russes qui avaient vécu aux U.S.A. assaillirent le Comité du cinéma, affirmant tous avoir été le bras droit de Griffith dans la production d'**Intolérance**. 4° L'importateur Giacomo Roberto Cibrario reçut mission d'acheter aux Etats-Unis un important lot de matériel cinématographique et de rencontrer Griffith afin de le ramener en U.R.S.S. à tout prix (op. cit. pages 206 et 225).

LES FILMS DE PODOVKINE

1. **L'APPRENTISSAGE.** Poudovkine apprend tous les métiers du cinéma (scénariste, assistant, décorateur, acteur) à travers la réalisation de trois **aguit-films** :

- 1920. **Aux jours de la lutte**, de I. Perestiani.
- 1921. **La faucille et le marteau**, et **Faim, faim, faim**, de V. Gardine ; la préparation du premier long métrage soviétique :
- 1923. **Le serrurier et le chambellan**, de V. Gardine, et les deux premiers films-manifestes du « Laboratoire Expérimental » :
- 1924. **Les extraordinaires aventures de Mister West au pays des Soviets.**
- 1925. **Le rayon de la mort.**

2. **L'ŒUVRE.**

FILMS MUETS :

- 1925. **La fièvre des échecs.**
- 1926. **Les mécanismes du cerveau.**
- 1926. **La mère.**
- 1927. **La fin de Saint-Pétersbourg.**
- 1928. **Tempête sur l'Asie** ou **Le descendant de Gengis Khan** (sonorisé en 1949).
- 1929. **Le cadavre vivant**, avec Fedor Otsep.
- 1929-1932. **La vie est belle** ou **Un simple cas.**

FILMS PARLANTS :

- 1933. **Le déserteur.**
- 1938. **Victoire** ou **Le plus heureux.**
- 1939. **Minime et Pojarski.**
- 1940. **Vingt ans de cinéma**, film de documents, monté avec Esther Choub. **Souvorov.**
- 1941. **La fête à Jirmounka** (« Ciné-recueil de guerre » N° 6).

- 1942. **Les assassins sur la route** ou **Le visage du fascisme**, d'après « Grand-Peur et misère du III^e Reich », de Brecht. Ce film ne fut jamais projeté en U.R.S.S. ni ailleurs.
- 1943. **Au nom de la patrie.**
- 1946. **Amiral Nakhimov.**
- 1948. **Trois rencontres**, avec Serge Youtkevitch et A. Ptouchko.
- 1950. **Joukovski.**
- 1953. **La moisson** ou **Le retour de Vassili Bortnikov.**

3. **L'INTERPRETE.**

- 1920. Poudovkine est un commandant de l'Armée rouge dans **Aux jours de la lutte.**
- 1921. L'ouvrier agricole puis le soldat de l'Armée rouge Andrei Krasnov dans **La faucille et le marteau.** (Pour la première fois apparaît le thème pudovkinien de la prise de conscience d'un opprimé, à travers l'action révolutionnaire.)
- 1924. L'aventurier Djebane dans **Les aventures de Mister West au pays des Soviets.**
- 1925. L'abbé fasciste Révo dans **Le rayon de la mort.** Un ouvrier dans **Petites briques-briquettes**, de Doller et Obolenski.
- 1926. Un officier de police dans **La mère.**
- 1927. Un officier allemand et un soldat russe dans **La fin de Saint-Pétersbourg.**
- 1929. Fiodor Protasov, le héros de **Le cadavre vivant.** Le fakir et illusionniste de **Le joyeux canari**, de Koulechov. Le vendeur du rayon « Articles de Paris » dans les magasins de **La Nouvelle Babylone**, de Kozintsev et Trauberg.
- 1933. Un portefaix dans **Le déserteur.**
- 1943. Le général allemand de **Au nom de la patrie.**
- 1944. Nikolai le fanatique, dans **Ivan le terrible**, première partie.
- 1946. Le comte Menchikov de **Amiral Nakhimov.**

BIBLIOGRAPHIE ESSENTIELLE

Il n'est pas de mon propos, ici, de situer Poudovkine dans l'histoire du cinéma soviétique ni d'examiner de près le complexe politico-culturel dans lequel son art a pris naissance puis s'est développé. Ces recherches sont pourtant indispensables et je les supposerai résolues par mon lecteur réputé « idéal ». A l'intention des autres, voici les travaux essentiels :

1. SUR LE CINEMA SOVIETIQUE.

Toutes les Histoires du cinéma (avec une mention particulière à celle de Paul Rotha et Richard Griffith : *The film till Now*, Vision Press, Londres, 1960. - *Storia del cinema*, Einaudi, Turin, 1964) sont précieuses. Mais les deux ouvrages suivants, le premier surtout, ouvrent des horizons insoupçonnés et apportent une documentation proprement fascinante :

— Jay Leyda, *Kino, A History of the Russian and Soviet film*, G. Allen and Unwin, Londres, 1960. — *Storia del cinema russo e sovietico*, Il Saggiatore, Milan, 1964.

— Nikolaj Lebedev, *Otcherk istorii kino SSSR. Nemoje kino*, Goskinoizdat, Moscou, 1947. — *Il cinema muto sovietico*, Einaudi, 1962.

On leur ajoutera : *Le cinéma soviétique*, de Léon Moussinac, Gallimard, 1929, toujours d'actualité, et *Le cinéma soviétique par ceux qui l'ont fait*, de Marcel Martin, Luda et Jean Schnitzer, Editeurs français réunis, 1966.

2. SUR VSEVOLOD PODOVKINE.

— Luda et Jean Schnitzer : *Vsevolod Poudovkine*, « Cinéma d'aujourd'hui », n° 40, Seghers, 1966. Vivante, informée, lucide et complète, cette monographie ne déçoit que par certaine timidité critique face aux positions officielles de l'historiographie soviétique du cinéma.

— A. Mariamov : *Narodnii artist SSSR, Vsevolod Poudovkine*, Goskinoizdat, Moscou 1952. — *Pudovkin, Kampf und Vollendung*, Henschelverlag, Berlin, 1954.

3. SUR L'ESTHETIQUE DE PODOVKINE.

On trouvera un chapitre entier dans :

— Guido Aristarco, *Storia delle teorie del film*, Einaudi, 1951 et 1963.

— Henri Agel, *Esthétique du cinéma*, Que Sais-je ?, n° 751, PUF, 1957.

Et nombre de pages chez :

— Béla Balázs, *Der Film*, Globus Verlag, Vienne 1949. — *Theory of the Film*, Roy Publishers, New York, 1953. — *Il film*, Einaudi, Turin, 1955.

— Rudolf Arnheim, *Film as Art*, Berkeley and Los Angeles, 1957. — *Film come arte*, Il Saggiatore, Milan, 1960.

— Jean Mitry, *Esthétique et Psychologie du cinéma*, 2 vol., Editions Universitaires, Paris, 1963-1965.

4. LES TEXTES FONDAMENTAUX DE PODOVKINE

se trouvent rassemblés en deux recueils :

— *Kinopetchiat*, Moscou, 1926, (*Filmregie und Filmmanuskript*, Litchbild Bühene, Berlin, 1928. — *Film Technique*, G. Newnes, Londres, 1933. — *Il sogetto cinematografico*, Le Edizioni d'Italia, Rome, 1932. — *Film e Fonofilm*, Le Edizioni d'Italia, 1935 et *Bianco e Nero*, Rome, 1950).

— *Aktior v Filme*, Académie des Beaux-Arts, Leningrad, 1934 (*Film Acting*, G. Newnes, Londres 1935. — *L'attore nel film*, *Bianco e Nero*, Rome 1939 et 1947).

Sous le titre *Vsevolod Pudovkin : La settima arte* (Editori Riuniti, Rome, 1961), Umberto Barbaro qui introduisit dès 1930 la pensée de Poudovkine dans les études italiennes, a donné une parfaite anthologie de ces textes, précédée d'un essai critique et suivie des découpages intégraux de *Tempête sur l'Asie* et de *La Moisson*.

*
**

Qui veut connaître enfin les méthodes de travail de Poudovkine au moment de la prise de vues se doit de lire l'essai de son maître-opérateur Anatoly Golovnia : *La luce nell'arte dell'operatore*, *Bianco e Nero*, Rome, 1951.

Quant aux rapports orageux du cinéaste avec son grand rival Eisenstein, l'ouvrage de Marie Seton : *S. M. Eisenstein, a biography*, The Bodley Head, Londres, 1952 (*Eisenstein*, « Cinéma-thèque », Le Seuil, Paris, 1957) en dévoile quelques aspects des plus pittoresques.

*
**

Que répondre à présent à ce lecteur moins « idéal » — honte sur tous les éditeurs moins un de France et de Navarre — qui, ne pratiquant point d'autre langue que la française, voudrait néanmoins lire « quelque chose » de Poudovkine ? Qu'il lui faudra s'en tenir aux fragments (excellents), ceux de *L'Acteur dans le film* exceptés, du Schnitzer-Seghers et à trois textes, s'il les trouve, parus en revues :

— *Le montage et le son*, in « Le Magasin du Spectacle », n° 1, avril 1946, Robert Laffont, Paris.

— *Le montage*, in « Cinéma d'aujourd'hui et de demain », Sovexport, Paris-Moscou, septembre 1946.

— *Le travail de l'acteur de cinéma et le système Stanislavski*, in « Recherches Soviétiques », n° 3 (Le Cinéma), avril 1956.

*
**

Je signalerai pour finir :

— des éléments de bibliographie internationale réunis par Mario Verdone, in *Bianco e Nero*, XIV, n° 7, Rome, juillet 1953 ;

— une bibliographie russe et française dans la monographie de Luda et Jean Schnitzer ;

— une bibliographie exhaustive des écrits de Poudovkine publiés en U.R.S.S. (191 titres !), en appendice du livre d'Umberto Barbaro : *La settima arte*.

compte alors de plus dynamique : le regard-témoin, le **ciné-œil** de Dziga Vertov, l'**excentrisme** de Kozintsev et Trauberg, le **constructivisme** de Koulechov. Mais la synthèse a valeur de critique puisque chaque « direction » y intégrant les autres au bénéfice exclusif de la bonne humeur et de la liberté du langage de cinéma, toutes se rejoignent dans une même superficialité, une identité extériorité qui situe leurs limites. Cette contestation toutefois demeure implicite et il est parfaitement inexact d'affirmer, comme fait Mariamov, que « Poudovkine poussait ici les théories de son maître Koulechov jusqu'au ridicule, s'écartant ainsi de lui » (op. cit. page 73). Il les utilisait pour faire rire, ce qui était son propos, non pour faire rire d'elles.

Le futur Poudovkine, en tout cas, est déjà présent dans cette dimension épico-cosmique que revêt la fièvre-épidémie. La foule des fanas dans la salle du tournoi mondial, c'est déjà celle des boursiers de **La fin de Saint-Pétersbourg**, celle de sa mobilisation hystérique, et le ruisseau qui dégèle (où le héros vient noyer les instruments de sa passion) et les rues enneigées, déjà l'intervention fraternelle de la nature, si exaltante dans **La mère**. Dans les plans « contemplatifs », dans l'intensité des visages, ici caricaturale, des personnages vivant leur détresse (la fiancée, le policier, le héros), le Poudovkine encore à venir s'entrevoit pareillement. Mais la marque du Maître est tout aussi sensible que la patte de l'élève. L'enseignement de Koulechov inspire l'essentiel de la conception du jeu. Un jeu non tant exaspéré, ou **électrifié** comme on aimait dire alors, que saccadé, opérant par brusques contractions et décontractions, comme si l'acteur avait été filmé image par image et « animé » plus ou moins rapidement avec des liaisons filées entre les soubresauts (1). Le plus bel exemple de ce jeu est ici fourni par le héros seul, chez lui, devant sa table d'échecs puis, plus tard, dans la boutique du « parieur » (un joueur solitaire tenant boutique ouverte). Typique

aussi est le « jeu du bâton » exécuté par le flic devant le contrevenant : mixte de cirque, de pantomime, de marionnette animée. Mais les scènes entre le policier et le jeune homme sur le tramway en marche, entre le héros et sa fiancée (aux bas brodés : 1925-1965 !) prennent appui moins sur la frénésie bloquée, resserrée en brefs soubresauts, que sur l'intensité, la densité, une durée quasi expressionniste. C'est là un style de jeu fort poudovkinien — mais qui deviendra plus passif, dans les œuvres futures, à la fois plus intériorisé et plus objectif d'apparence, plus pictural que psycho-dramatique comme il est ici.

Poudovkine se souvient naturellement des fameuses expériences du « Laboratoire », sur la « réalité idéale » élaborée à travers le montage, pour construire plusieurs de ses gags. Mais tantôt il fait fonds sur le pouvoir d'illusion du montage, tantôt il le démystifie. Le gag le mieux venu poursuit cette « anatomie idéale » chère à Koulechov. Après plusieurs scènes réelles du tournoi international, un intertitre signale qu'une véritable épidémie des échecs s'est emparée de la ville. On voit alors un pied droit (dans une chaussette à damier) à gauche d'un échiquier, puis — plan suivant — un pied gauche (avec de tout petits damiers en liseré sur la « baguette »)

(1) Voici, décrites par A. Mariamov (op. cit. page 49), les origines « théoriques » de ce cinéma d'animation où l'acteur fait office de marionnette vivante :

« Dans les studios de Koulechov on faisait des études intitulées : « 147, rue Saint-Joseph » ou « Le bas de Venise ». Dans des pays imaginaires et fantastiques agissaient des personnages tout aussi imaginaires et fantastiques. Il y avait des scènes agitées et des bagarres. Pour représenter ces bagarres, les acteurs fonctionnant seulement comme « modèles », devaient faire d'innombrables « poiriers ». Chaque étude se composait de lambeaux d'action isolés, que l'on pouvait numéroter comme les modèles d'une production industrielle. Dans l'étude « Le bas de Venise », Poudovkine comme « modèle » reçut une gifle d'un « modèle » qui représentait une Vénitienne distinguée. Sa réaction à cette gifle était un saut périlleux en arrière. Poudovkine le réussit. Koulechov était satisfait. »

à droite. Ces images sont reprises deux ou trois fois. La logique du montage nous convainc de la présence de deux joueurs, mais un plan moyen vient révéler qu'il n'y en a qu'un : la fièvre prend alors tout son sens.

D'autres plans, eux, travaillent à la « géographie idéale » et ils firent beaucoup d'impression sur les contemporains. Il s'agissait de mettre en présence des personnages qui ne s'étaient jamais rencontrés et de les associer à une intrigue commune. Ainsi quand l'héroïne, résolue à mourir — son fiancé lui préfère les échecs — jette rageusement la Reine noire que le pharmacien tout occupé à sa partie lui a enveloppée au lieu d'une fiole de poison, la pièce est saisie au vol par le champion du monde en personne, le Cubain Capablanca. En s'avouant capable (dans un intertitre) de renoncer aux échecs pour les beaux yeux d'une jolie fille (et il jette à son tour — gros plan — la reine qui se fiche dans un creux de neige d'une manière clairement allusive) le champion saura — un peu rapidement, avouons-le — réconcilier la belle avec la vie, l'ouvrir à la passion des échecs et, par ce détour, la rendre à son premier amour.

Ces « tours de force » qu'utilisent régulièrement tous les films dans lesquels un acteur affronte un fauve ou parle à son double sans trucage (mais ici les contre-champs venaient des actualités) étaient assez neufs alors pour exciter la curiosité à défaut de l'enthousiasme. Jay Leyda rapporte un cas bien plus ébouriffant de cette « géographie idéale ». A partir d'images anodines et disparates de Mary Pickford et Douglas Fairbanks visitant Moscou en juillet 1926, un autre ancien élève de Koulechov, Sergueï Komarov, parvint, après le départ des vedettes, à monter une comédie entière et de long métrage ! (op. cit. page 278).

Sans doute est-ce d'abord à son premier film que Poudovkine songeait lorsqu'il écrivait dans **Film e fonofilm** : « Le montage permet au cinéaste de créer des

scènes entières qui n'ont jamais été jouées dans la réalité. » (page 154). Pourtant, à nos yeux d'aujourd'hui, toutes ces prouesses passent absolument inaperçues. On pourra en conclure, selon son humeur, soit à la subtilité de la méthode — qui fait si bien ses preuves — soit à son inutilité (si n'importe quelle « doublure » fait l'affaire, à quoi bon en avoir une qui s'appelle Capablanca ?).

Bien plus « neuve » demeure, malgré son actuelle désaffection, la technique — alors banale — de l'**iris**, qui offre l'équivalent d'un montage-découpage dans le plan. Déjà ouvert en forme de « cache » circulaire au début de la scène, sur un détail fébrile, un doigt mordu d'impatience par la fiancée délaissée, il se referme sur son chagrin, ajoutant à l'image visuelle une notation kinesthésique, comme la violence d'une rupture, l'étranglement d'un sanglot.

Le **matériel plastique**, en revanche, fait merveille. L'évocation de l'échiquier, omniprésente, touche à l'obsession. Bas du héros, carrelage de la pièce sur lequel il titube après sa rupture, pull-over quadrillé, mouchoir, cravate, foulard, cache-nez, casquette, le gâteau des fiançailles bien sûr, la robe de la fiancée sous son manteau, la grille et les pierres du pont au bord duquel, penché sur une rivière, le héros se dépouille de tout ce qui touchait aux échecs, tout est cases, quadrillages, réseau de carrés, damiers. Jusqu'aux pots de chambre sur lesquels les bébés eux-mêmes disputent des parties savantes qui prennent, ponctués comme des dominos, une vague allure de jeu de dames. Plus finement, dès ses premières images, « documentaires », Poudovkine avait détaché **en quinconces**, dans la grande salle du tournoi emplies d'ombres et de fumées, les visages des spectateurs les plus fanatiques. Les objets, selon le crédo pudovkinien du décor-acteur, savent se faire complices des passions. Un mouchoir, tiré pour essuyer une larme de remords et attendre une belle implacable,

se propose aussitôt comme substitut d'échiquier et l'amoureux contrit, oubliant sa misère, n'a plus qu'une passion, celle du noble art.

Le film, commencé comme un reportage, développe un comique d'observation, vire au burlesque et au fantastique, pour s'apaiser à la fin en comédie. Au début, le héros est peint comme le distrait classique, le passionné de La Bruyère. Il enferme sa chaussure dans un secrétaire (mais on peut ici penser que c'est sa place **habituelle** !). Il met des petits chats partout ou plutôt, il les y trouve. Les chats (matériel plastique) objectivent en quelque sorte sa distraction, ses étourderies ; ils la mettent à profit. (Ce pullulement, bien sûr, évoque aujourd'hui l'**Atalante**). Ce sont les chats, qui, **en jouant**, amènent au jour le billet de l'aimée et sa promesse d'un rendez-vous. Débarrassé des chats, le distrait sitôt dehors se heurte à un sac de plâtre. Commence un comique à la Mack Sennett, mais de rythme plausible, paisible (plus proche de Pif-le-Chien que de Woody-Woodpicker). Devant une tour Morris (sa sœur russe) le héros tente de lire une affiche fraîchement apposée, relative au tournoi. Il est sans cesse dérangé par la curiosité des autres. Il s'empare d'une affiche. On la lui vole. Il en prend une seconde. Sentant venir quelqu'un dans son dos, il se baisse, lisant toujours. Mais une poussette s'avance et le bébé s'empare de la feuille si heureusement mise à la bonne hauteur. Troisième affiche que le héros encolle, plaque au dos d'un passant avant de le suivre sans cesser de lire. Le passant monte en voiture ; notre distrait l'accompagne. Ejecté, il ressort par l'autre portière, pique du nez dans la neige, se redresse et court si vite qu'il passe l'automobile sans effort.

La vocation au symbolisme, si caractéristique de l'art podovkinien, confère à cette première œuvre déjà de curieuses résonances. Et ici, déjà, elle procède moins

d'une claire volonté de l'auteur que de l'élargissement spontané des sens de son « matériel plastique ». Quand la fiancée veut mourir (au pied d'une affiche du tournoi), elle porte à sa bouche une pièce d'échec. Les échecs sont le poison, l'opium du peuple (1). Mais le poison comporte son propre contrepoison : l'amour (rencontre avec le Dieu du jour, l'international Capablanca) guérit du désespoir en inoculant l'amour des échecs. La fiancée, passionnée à son tour, retrouvant son fiancé, peut enfin connaître l'amour véritable : celui qui identifie deux êtres dans une passion commune. Que la parabole soit inconsciente ou non, le fait demeure curieux qu'elle décalque l'emprise politique sur la société soviétique que les arts alors, et le cinéma au premier chef, travaillaient à assurer. La politique aussi unanime la société, fait courir les foules, les exalte, sépare ceux qui s'aiment (**Le quarante et unième**) puis les réunit dans une union supérieure (**La mère, La fin de Saint-Petersbourg, Le déserteur, La moisson**). Et comme dans le bonheur socialiste, la fête, le combat, la victoire de quelques-uns doivent être la fête, le combat, la victoire de tous, une identification plus ou moins sincère s'accomplit entre les champions et leurs spectateurs. Ce qui s'impose d'abord est, en effet, la gentillesse de la satire au point qu'on hésite même à affirmer qu'elle est satire. Mais remplacez les échecs par la course au cosmos, le tournoi des fusées, spoutniks et luniks, la salle de l'hôtel Métropole par la place Rouge et, foule pour foule, qu'y aura-t-il de changé ?

(1) Opium et religion : au dénouement, l'héroïne propose au héros retrouvé : « Si nous essayions la méthode sicilienne ? » (formule à double entente qui déclenche des rires, du moins aujourd'hui). L'amoureux semble tout autant décontenancé par la supériorité possible de sa fiancée que par son manque d'équipement (il a tout jeté à la rivière). Heureusement, il a conservé un échiquier pour les grandes et dernières occasions, — un tout petit dans un scapulaire (toujours l'opium des peuples). Comme Timour (de **Tempête sur l'Asie**), il doit son salut à une amulette !!

Vidé de son substrat psychologique, de ce qui subsiste de stanislavskien, de dostoïevskien même, dans certaines expériences de Koulechov (cf. **Dura Lex**), le style de jeu du « laboratoire expérimental » tend à rencontrer l'**extériorité** de l'expressionnisme, mais seulement son extériorité. Certainement conditionné par son travail sur le conditionnement des réflexes pavloviens (**Les mécanismes du cerveau**), Poudovkine peint la fièvre des échecs comme une épidémie, un phénomène d'ordre purement externe, la contagion naissant de l'imitation sans doute et de son effet boule-de-neige. Cette « aimantation » est parfaitement rendue d'ailleurs, dans le film, lorsque le héros a passé la boutique du joueur d'échecs. Il s'arrête pile après un angle de rue. Il résiste, marchant sur place, puis est **tiré** à reculons. Il se cramponne à un tuyau de gouttière, à un arbre au bord du trottoir, vainement. Il arrivera comme aspiré par le dos, dans la boutique. Là, c'est un automate ou quasi (le marchand ? son mannequin animé ?) qui joue avec lui et le « contre ». Tombée du ciel (l'organisation fortuite du tournoi mondial à Moscou), la maladie fait tache d'huile mais, on le pressent, s'envolera aussi soudainement qu'elle est venue. Quoi qu'il en soit, l'expressionnisme allemand envoûtait ses héros jusqu'à l'hypnose, le somnambulisme, le dédoublement, les faisait participants d'un monde souterrain qu'à peine ils soupçonnaient. Poudovkine surexcite les siens, les électrise, les « drogue » ou les « dope ». Surmenés, enragés, ils sont pris de la danse de Saint-Guy mais ils tomberont de fatigue, ils s'écrouleront épuisés pour se réveiller purgés, dispos, rétablis, comme, au bout de leur « cumbite », les Haïtiens des pratiques vaudous. Ils n'auront rien appris ni retenu qui soit de « l'autre côté du miroir » puisqu'ils n'y sont point passés et que — Poudovkine est un matérialiste conséquent — il n'y a pas de miroir.

2. LA MÈRE.

Il faut voir dans **La Mère**, une œuvre tout aussi concertée, tout aussi lucide et dominée que **Le Potemkine**, et riche pourtant du même élan — le second manifeste et le second témoin de la naissance d'un art nouveau. D'avoir fait la preuve, à une année de distance, que le film d'Eisenstein, loin d'être une réussite d'exception, avait inauguré la voie royale d'un cinéma révolutionnaire sans en hypothéquer la féconde diversité, entre pour beaucoup dans l'accueil éclatant que connut le premier chef-d'œuvre de Poudovkine. A son tour, **La Mère** confirmait la grande espérance : la possible conciliation de l'action et du rêve, de la raison et de la foi.

Du caractère conscient de cette création, le livre de Golovnia (1) nous apporte la précieuse confiance. Il explicite en outre la nature essentiellement psychologique du réalisme pudovkinien. Fidèle, par-delà l'enseignement de Koulechov à celui de Stanislavski, Poudovkine traque par tous les moyens, fût-ce parfois les plus artificieux et les plus arbitraires, l'impression subjective profonde, l'expérience intime de l'individu. Tantôt il la retrouve dans le réel immédiat : il l'y cueille ou l'accueille ; tantôt il s'ingénie à en restituer une équivalence. Son art s'établit dans ce balancement : de la réalité reconnue ou seulement dénudée, à la même réalité interprétée ou recréée. Le réalisme de la perception commande — dans tous les cas, inspire — son découpage. Le montage, lui, les « morceaux » de montage, suppléent à la perception ; ils en sont comme le contre-chant, un monologue intérieur.

Le cinéaste et son opérateur apprirent de l'étude de Rembrandt à bâtir leurs éclairages en fonction du sujet lui-même — thème et personnage — : « Chez Rembrandt

(1) **La luce nell'arte dell'operatore**, pages 237 à 258.

la lumière ne souligne pas, ne montre pas seulement l'action, elle la définit ». Elle définit aussi l'être profond et la vie du personnage. C'est pourquoi, dans les scènes du tribunal particulièrement, le fils et la mère sont détachés du contexte, à la fois hors et dans un milieu qui les déchire, par l'effet du clair-obscur et d'un environnement de lumière qu'ils semblent eux-mêmes irradier. Le « portrait » de la mère fut conçu dynamiquement puisqu'il est clair que « la figure d'un personnage cinématographique est la somme de tous les plans dans lesquels il apparaît ». S'agissant de décrire « la transformation idéologique et sociale d'une femme, courbée un demi-siècle durant au-dessus d'un baquet, et qui à la fin de sa vie prend la tête d'une grande manifestation ouvrière », les auteurs imaginèrent de confier à l'évolution de l'angle de prise de vue l'expression de cette évolution individuelle. Humiliée, misérable, la caméra la montre en plongée. Combattante, portant haut la tête, affichant fièrement un nouveau visage, la caméra devait pour la décrire dans sa neuve vérité la filmer en contre-plongée. Il n'était pas question toutefois d'ériger plongée et contre-plongée en formules abstraites, signes arbitraires, rhétorique pure. « L'emploi de la plongée fut toujours justifié par la logique des situations et de leur développement ». Semblablement motivés, la composition du cadre, les effets lumineux. Dès la première image, la mère est décrite en plongée ; c'est qu'elle est vue par son mari, bien plus grand qu'elle. Si la figure du père montant sur l'escabeau pour décrocher l'horloge se double d'une ombre gigantesque, ce n'est point par souci d'expressionnisme — la suggestion efficace de l'expressionnisme joue par surcroît — mais parce que la disposition concrète des lumières l'exige. Si son buste sort du champ dans un cadre qui n'en garde que les bottes, c'est que la mère, de sa place, ne l'aperçoit plus. Ou plutôt, c'est pour tout cela **aussi**.

« Quand la caméra entre dans l'espace de l'action, faits et choses sont montrés du point de vue des protagonistes et il y a alors autant de points de vue que de regards d'acteurs ». Ces points de vue multiples n'excluent naturellement pas le point de vue de l'auteur et le choix de l'angle harmonise « l'attitude de l'auteur à l'égard de l'objet avec le dévoilement de la nature essentielle, des aspects les plus caractéristiques de cet objet ». Vision objective et vision subjective s'y unifient. « Toute la scène de la perquisition chez les Vlassov est composée de premiers plans. Les plans du colonel se construisent selon une approche progressive et un durcissement graduel de la contre-plongée ». C'est l'expression d'un « dialogue » muet entre la mère et le colonel, à mesure que le représentant respectable de la loi, qu'elle croyait un allié probable, se découvre être son ennemi. En revanche, « les plans de l'officier, raccordés à ceux de Pavel sont « normaux » puisque le fils n'a jamais vu l'homme en lui, seulement le policier ».

La composition plastique, l'élaboration et l'opposition des ambiances et ce que l'on pourrait presque appeler une répartition de styles contrastants, s'appuient sur une méditation plus hardie encore. La construction statique, pesamment équilibrée, symétrique, la composition triangulaire furent affectées au tribunal, au monde de l'ordre obtus, de la loi aveugle, de la justice de façade. « Le tribunal, c'est l'orgueilleuse sévérité de la ligne droite, la monumentalité officielle, la froide symétrie, et tout en lui tend à la frontalité et à l'apparat (niant la boue, les difformités et les monstruosité de la réalité repoussées dans les coulisses) ». Dans la vaste salle s'animent les contrastes lumière-liberté et obscurité-prison, le noir du fourgon cellulaire et l'éclaboussant soleil aperçu par le prisonnier le temps de son transfert. Là, le classicisme opulent du décor et du rituel objectifs s'opposent à l'expressionnisme de la vision subjective. Le crâne d'un juge évoque une tête de mort ; l'aigle bicéphale tsariste

surveille le prétoire en oiseau de proie. La salle est dans la pénombre. « Nous pressentons que nous ne devons pas montrer le décor dans sa totalité, seulement les détails nécessaires à l'action. De plus, à des plans d'une lumière aveuglante succédaient des plans d'une ombre oppressante ».

Mais la taverne est traitée selon « un naturalisme exagéré ». « Chaotique, rompue, elle est pittoresque dans sa vulgarité et sa malpropreté. Ici, la difformité sociale et pittoresque devient style. A travers cette difformité s'exprime l'atmosphère excentrique du lieu. Les nombreux premiers plans des consommateurs et ceux des « ceintures noires » furent construits sur des lignes brisées, dans une absence délibérée d'équilibre, avec de brusques éclats de lumière et des ombres fantastiques. L'atmosphère fut définie autant par les visages que par les natures mortes. » En revanche, lorsqu'il s'agit de peindre la révolution socialiste, Poudovkine et Golovnia refusèrent toutes les suggestions de l'excentricisme, du baroque et du romantisme même. Seul un style classique, dans sa clarté, sa précision et son ordonnance leur parut digne du sujet. « Nous arrivâmes à la conviction que montrer le mouvement révolutionnaire russe selon les procédés de l'expressionnisme ou d'un impressionnisme confus aurait été erroné. Nous préférâmes nous inspirer des maîtres de la Renaissance et des peintres classiques russes. »

On pourrait s'émerveiller que des intentions aussi contrastées aient su trouver dans l'œuvre achevée leur émouvante unité. Mais c'est que, outre la ferveur brûlante du cinéaste et la mesure toujours équilibrée de son réalisme, un trait constant les harmonise : l'image du réel ne cesse jamais d'être **signifiante**. Il faut que chaque fragment du monde exprime, manifeste, reflète ou suggère les moments, conscients ou subconscients, d'une expérience personnelle qui s'y est accrochée. Le paysage du réel, selon le Poudovkine de **La Mère**, est

sinon toujours « un état d'âme » toujours un état mental. « Le paysage était ici presque une parole poétique, une image poétique. C'était **un paysage de sensations** et non de nature. » Bien entendu le spectateur est contraint — spontanément conduit est plus juste — à s'identifier aux personnages. Dans cet art parfaitement étranger à toute notion de distanciation, prendre conscience et juger même sont **une aventure**, et qui passe par l'identification.

*
**

Dès l'ouverture, Poudovkine énonce trois thèmes dialectiquement rivaux : celui de l'oppression, celui de l'aliénation, celui de la libération de l'homme — leur mêlée furieuse ou détendue décalquant ensuite le mouvement même de l'Histoire. De leur résolution naîtra l'accord final : les premières éclosions du printemps des hommes. Ces thèmes, idéologiques, reçoivent une expression corporelle, plastique : l'oppression s'incarne dans la botte et la boue, l'uniforme et le rôle social ; l'aliénation dans des images d'animalité ; la délivrance dans les forces de renouveau de la nature. Buissons fleuris : le comité de grève se réunit clandestinement dans les bois (cf. **La Grève**, d'Eisenstein). Ce thème du printemps dicte ensuite le « chant du prisonnier ». Il s'épanouit et culmine lors du dégel et de la débâcle des glaces. La glace se brise comme l'aveuglement des masses. Les eaux s'ouvrent comme des yeux (1). Complices ou victimes, les prolétaires aliénés : le père aux colères bestiales, prêt à livrer et tuer son propre fils ; les « ceintures noires », simiesques, bourrés jusqu'à la gueule de harengs et de vodka épaisse et noire comme du sang ; les jaunes et les mouchards et les flics, faisant la haie aux maîtres et les chiens qui salivent ; les policiers, les juges et les chevaux domes-

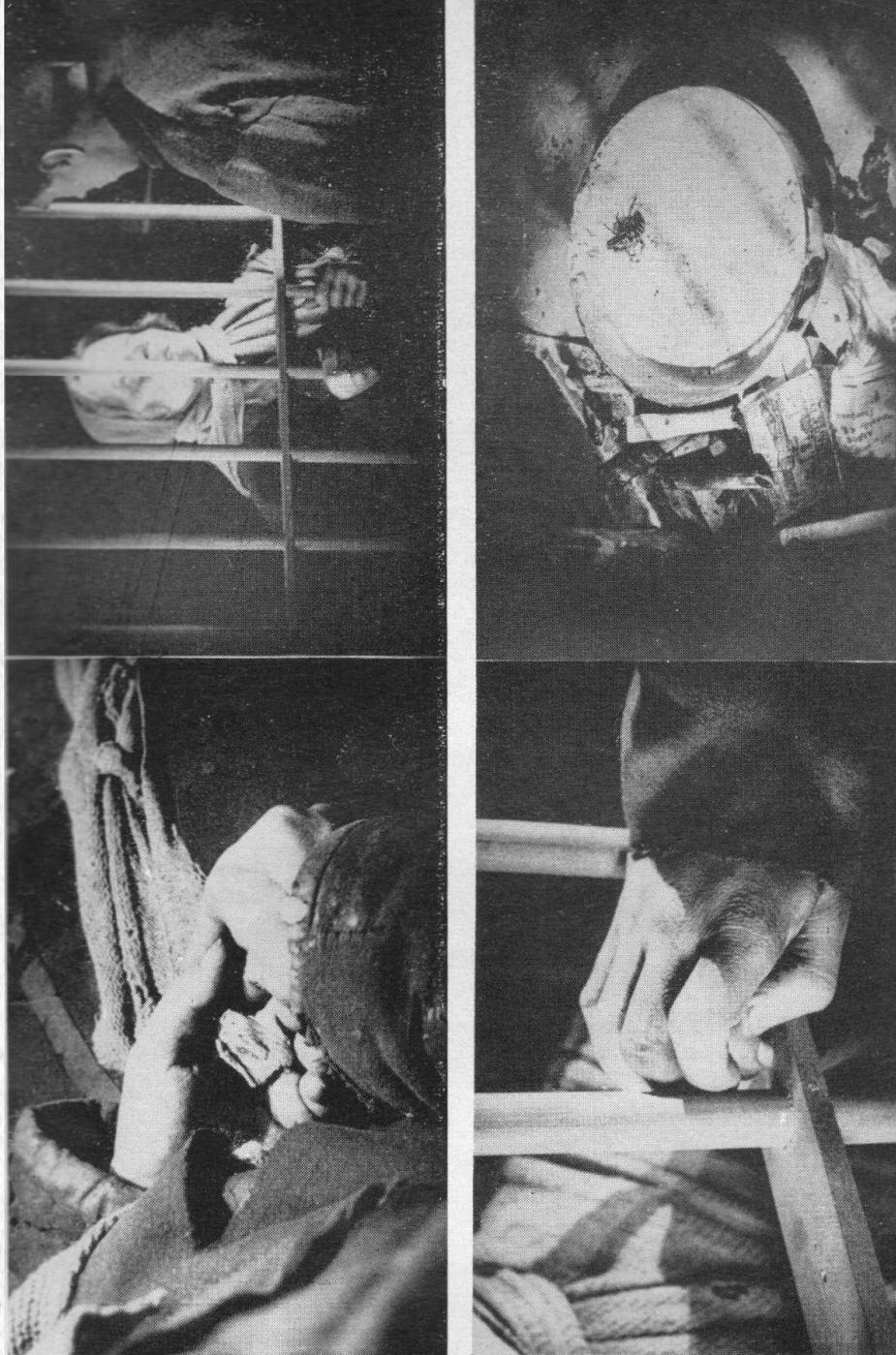
(1) On cherche régulièrement la source de cet admirable dénouement dans **Way down East** (A travers l'orage) de Griffith. Je penserais plutôt au **Trésor d'Arne**.

tiqués mais rongéant leur frein ; la sentinelle au garde-à-vous, la pointe de son sabre paraissant trouser sa nuque comme si elle s'était — symboliquement — empaillée elle-même ; les geôliers et les cafards qu'ils tuent en attendant de tuer des hommes. Et les opprimés, ceux qui luttent — le fils, ses camarades — ceux qui lutteront : la Mère, agenouillée aux bottes de son mari, aux bottes du colonel, aux bottes du gendarme sur les marches du tribunal, inclinée sur le baquet de toute une vie, sur le cadavre de son mari, crucifiée par le goutte à goutte nocturne d'un robinet (1), debout enfin pour brandir l'étendard rouge de la lutte, et encore une fois inclinée sur le corps de son fils assassiné entre ses bras, piétinée par les sabots et les bottes de la répression.

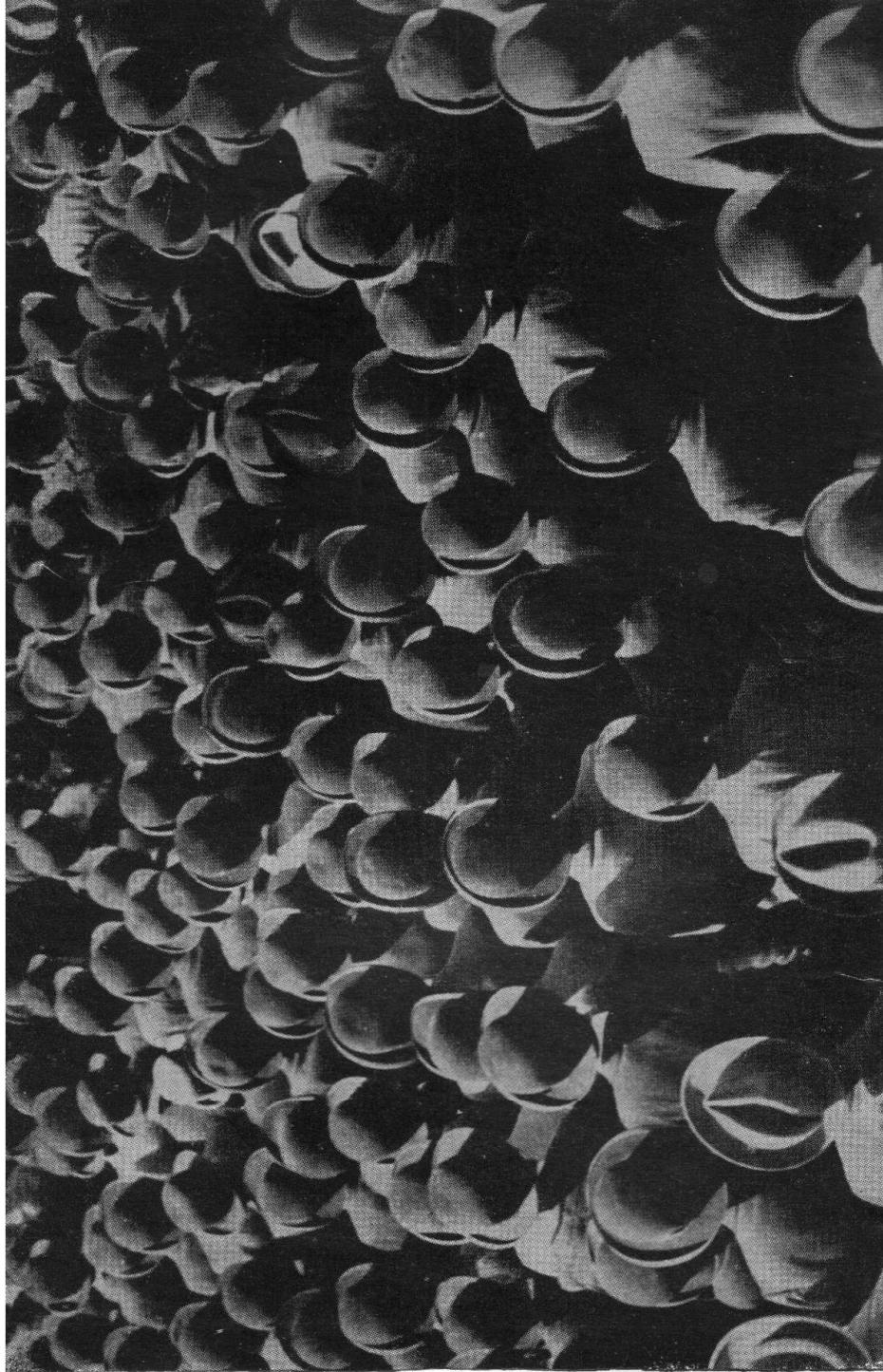
La résolution de ces grands thèmes antagonistes, simples dans leur forme, complexes dans leur contenu, est dialectique : le triomphe de la thèse ne saurait y abolir radicalement l'antithèse. La mère écrasée du début, mais résignée, inconsciente, d'une passivité quasi animale, est plus atrocement encore écrasée à la fin, dans le printemps et la lumière de la liberté. Qualitatif en ce qui la concerne puisqu'elle meurt consciente, insurgée, **humaine**, le changement ne sera quantitatif qu'en ce qui concerne ses frères de combat. La victoire de tous est toujours au prix de la défaite de quelques-uns.

L'incarnation matérielle, vivante des thèmes s'accomplit à travers le **matériel plastique** dont la fonction symbolique est loin d'épuiser toute la richesse. Sans doute l'un des plus grands pouvoirs du cinéma muet qu'on fit tenir dans l'ambiguë **photogénie** vécu-il de regards, qui « disent » l'âme, d'écorces charnelles, d'enveloppes humaines qui la donnent à voir (« l'homme

(1) Le robinet ne compromet pas le monde, il dénonce seulement la pauvreté.



LA MÈRE



LA FIN
DE ST-
PETES-
BOURG

visible » de Belà Balázs) et de matériel plastique auquel le choix et la science du cinéaste confèrent comme un don du regard : « les choses voient », agissent et parlent. « Ce n'est pas le rôle du film de rendre des êtres artificiellement muets, mais les choses, elles, sont muettes et nous n'avons pas besoin de leur fermer la bouche de force, si nous sommes capables de leur faire exprimer des actes psychiques qui trouvent leur issue par elles, autour d'elles et grâce à elles » (2). Le plus remarquable exemple d'utilisation du **matériel plastique** est, bien entendu, dans **La Mère**, celui de la débâcle de la Neva puisqu'alors l'« objet », s'élargissant aux proportions du milieu naturel, érige le monde physique en partenaire solidaire et consacre la dimension collective de la tragédie et de ses enjeux. A côté de ce sommet, il en est cent autres, moindres mais non moins beaux.

Les « ceintures noires » préméditent leur provocation dans l'atmosphère violente et lourde de la taverne. **P.P.** Un hareng dans la gueule d'un buveur. Sa queue seule dépasse. Evocation de requins. Un autre hareng qu'un second buveur éventre du pouce et vide de ses entrailles. **G.P.** Une botte sous la table ; du vin y goutte semblable à du sang. **Enchaîné, P.P.** les fragiles bottines d'une jeune femme hésitant dans une boue innommable. (C'est une jeune militante ; elle vient réveiller le fils). Arrivée au tribunal : pour ouvrir et fermer le fourgon cellulaire, le convoyeur utilise son sabre. L'horloge que le père veut engager pour boire (les poids de cuivre le sont déjà) et qu'il finit par détruire, c'est l'unité domestique, la continuité de la famille, son pauvre patrimoine aussi, qu'ainsi il met à mal par ivrognerie et misère. C'est encore l'inertie, la torpeur et le joug d'un temps qui n'a que trop duré, que va secouer l'action révolutionnaire (cf. les horloges arrêtées à l'heure de la révolution dans **Octobre**).

(2) Hanns Sachs, « Psychologie du film », in **Close Up**, 1929, reproduit par Michel Ciment dans **Positif**, n° 74, mars 1966.

La mère étend un linge et celui-ci projette une ombre oscillante sur le visage du fils qui dort. (Le même effet est repris dans **La fin de Saint-Pétersbourg**, quand le Gars vient apporter une pièce à l'épouse du militant qu'il a dénoncé). C'est une caresse, une expression impalpable et concrète du lien spirituel qui les unit et, déjà, la menace, l'aile de la mort que, dans son ignorance, la mère appellera sur son enfant. En visite à la prison, la mère doit passer un billet à son fils. Un gardien dort ; l'autre, profondément absorbé, sourit. Il vient de noyer dans une assiette de lait le cafard qui parvenait à s'en échapper. C'est une rencontre allégorique et c'est un jeu, un passe-temps réel. C'est une image de la solidarité cosmique : la mort de l'insecte ouvrira à Pavel les portes de sa prison. C'est un détail caractéristique du régime des prisons : malpropreté, nourriture avariée — et un trait prémonitoire : Pavel n'échappera pas à ses bourreaux. Un psychanalyste a pu aisément faire parler un instant aussi dense : « (Le rapport) atteint une profondeur où ce n'est plus l'intelligence mais seulement la sensibilité du spectateur qui peut le saisir. Le lait symbolise la mère, le premier don et le plus important qu'elle fait à son enfant, un don qui lie à jamais celle qui le fait et celui qui le reçoit. L'insecte noyé dans le lait montre non seulement qu'il n'y aura pas d'évasion possible pour le fils, mais aussi qu'il mourra, non dans la prison sordide mais, homme libre, dans les bras de sa mère. Ainsi à travers une simple action de second plan apparaît la valeur émotionnelle intrinsèque et profonde de cette œuvre d'art à la fois résumée et anticipée. » (Hanns Sachs, *op. cit.*).

Le rapport fraternel des hommes et du monde reproduit le rapport biologique de la mère et du fils. L'amour maternel s'élargit, retentit en accord cosmique. La construction musicale et métaphorique de Poudovkine orchestre ici la révolution comme quête d'une plus haute vie, comme retour à la vérité profonde de l'ordre naturel,

comme humanisation interne du monde. Et à la mort du père, tué au cours des bagarres entre jaunes, provocateurs et grévistes, Poudovkine juxtapose immédiatement un rideau de peupliers : déjà la flamme de ses bougies.

*
**

Résumons le découpage de la scène de l'horloge. **Demi-ensemble descriptif** : le père va à l'horloge, la mère le regarde, anxieuse. Puis on passe du **P.A.** (2) au **P.P.** (2), au **G.P.** (2) : le père est sur la chaise (bottes). La mère court l'arrêter. **P.A.** Elle est près de lui. **P.P.** Elle tire son blouson. **G.P.** et **P.P.** (6) Les efforts de la mère, la chute du vieux. **T.G.P.** Le rouage roule sur le sol et se fixe en giroyant.

Analysant le découpage de cette scène, Jean Mitry commente : « Bien entendu, tous ces plans sont raccordés dans le mouvement. Leur suite reconstitue l'événement global dans son développement **continu**. Néanmoins, du point de vue strictement informatif, cette analyse du geste est parfaitement inutile, elle ne **dit** rien de plus. Pour décrire une action aussi brève un seul plan aurait suffi (...). L'intention est bien moins d'analyser l'événement que de le **décanter**, d'en donner une traduction « idéale », de l'invoquer en le recréant après l'avoir décomposé en ses aspects les plus significatifs (...). On tourne autour des choses que l'on exploite jusqu'à l'épuisement, mais on n'avance pas. L'action piétine. C'est un art qui prend prétexte du moindre événement pour en faire un « motif ». Plutôt que d'être suivi dans son développement linéaire, le drame n'est qu'un enchaînement d'actes ou de moments privilégiés. La construction dramatique est déficiente mais le film n'est pas construit comme un roman, c'est une suite de chants ajoutés les uns aux autres comme un poème épique. » (1).

(1) **Esthétique et Psychologie du cinéma**, Editions Universitaires, 1963-1965. Tome 1^{er}, page 360.

En effet, le morcellement exalte ici la situation dramatique (plutôt que de l'accomplir, la développer) : le père réduit à ses bottes (matériel plastique), la mère agrippée, — dominée, écrasée par ces bottes et, au-delà, par une misère ancestrale, la tyrannie de la pauvreté. On ne voit pas le vieux tomber mais, après un **G.P.** d'une main qui accroche un poids, un **P.P.** en plongée du père étendu, la chaise, l'horloge brisée (le cadran déjeté). Découpage et ellipse servent ici le plan fixe du résultat, l'image immobile, **le tableau** (1) du père et de ses destructions. Un plan statique et symbolique (toujours le matériel plastique) clôt la scène en point d'orgue : le rouage qui roule et s'immobilise, meurt après avoir tourné sur lui-même comme un vivant. Comme dans l'art de la prosodie le montage retarde, annonce, prépare l'avènement **du sens** dans le beau vers, dans « l'effet », dans la « chute » du poème, de la strophe ou du verset.

On peut tirer de ces analyses cette conclusion que Poudovkine raconte moins qu'il ne représente, et surtout **montre** bien plus qu'il ne **démontre**. On voit la source des reproches d'Eisenstein : à une dialectique, à une mise en œuvre de la pensée, Poudovkine préfère finalement une description, une mise en œuvre de l'émotion (2).

Dans un texte de 1944, le cinéaste se fait explicite : « Le cinéma est riche de ce qu'il peut et doit en appeler à la perception directe et non à l'explication » (3). Chez Eisenstein, c'est l'explication qui se **perçoit** au niveau

(1) Poudovkine n'a jamais caché ses références plastiques et avoue, pour **La Mère**, les Renaissants italiens, Rembrandt, Van Gogh, Gustave Doré, Rude, Rouault, les peintres russes du XIX^e.

(2) « Poudovkine défend l'idée selon laquelle le montage ne serait qu'une **association** de plans, une succession de fragments arrangés en chaîne afin d'exposer une thèse. Il est bien l'élève de Koulechov lequel sait écrire même avec des briques. (« L'idée doit être exprimée et accentuée par des plans en soi insignifiants comme des briques ».) Pour moi le montage est une **collision** et de la collision de deux facteurs **surgit** un concept ». **Film Form** (Forma e Tecnica del film, page 35).

(3) In **La Littérature internationale**, Moscou, déc. 1944, cité par Léon Moussinac : **L'Age ingrat du cinéma**, ré-édition des Editeurs français réunis, 1967, page 375.

premier, directement ? Mais c'est que Poudovkine aspire au réalisme de la rencontre, à la reconnaissance du réel bien plus qu'à sa transfiguration (1). (« Chaque fois que je pus, je remplaçai le « jeu » par des réactions spontanées et le « muet » avait en ce domaine d'inépuisables ressources » (2). S'il morcelle, c'est afin de choisir les moments signifiants (« un seul plan aurait suffi » dit Mitry), afin de nous donner à voir l'essence du phénomène. Et de cet épurement témoigne la comparaison qu'on peut faire du goutte-à-goutte de **La Mère** avec un effet voisin de **Dura Lex** (le film de Koulechov est de la même année) : le gouttement de Poudovkine possède l'acuité lancinante d'une lame, nue, effilée, monocorde, qui blesse et tient éveillée, ceux de **Dura Lex** sont corporels, « mack sennettiens », dirais-je en songeant à la matérialité grouillante, gluante de cet univers en décomposition.

Le paradoxe du montage pudovkinien est bien qu'il recherche la présence dans la fragmentation et non dans le plan synthèse. A partir de 1940, quand les cinéastes voudront privilégier la présence sur l'évocation (le récit), ils le feront au détriment de l'architecture dramatique, découpant le réel en blocs massifs. Le « découpage » l'emportera sur le « montage ». Poudovkine paradoxalement découpe et monte pour montrer. Et bien sûr, il raconte, mais sans suspense ; il n'exploite pas le temps, il se borne à se couler dedans. Raconter alors, ne fait qu'un avec décrire ou, plus exactement, avec **analyser**. Raconter aussi ne fait qu'un avec **chanter**, puisque l'analyse n'a d'autre fin que la rencontre avec le plus important, le plus émouvant, le plus exaltant, d'autre fin que la **communion**. Rien d'étonnant alors si le mouvement, la dynamique du réel, se voient ramenés à la

(1) Sur le chemin de la prison, la mère rencontre une inconnue qui allaite un bébé : « C'est un garçon », demande-t-elle ? « — Oui, c'est un garçon. » **Communion et vérité**.

(2) « Comment je suis devenu cinéaste », in **La Settima arte**.

ponctuation, au jalonnement, à l'égrenage de points forts, d'instant fixes, de regards arrêtés. Et bien que le temps de la célébration, la tentation d'éternité qui guette tout cérémonial soient radicalement étrangers à la communion pudovkinienne, les réflexions de Christian Zimmer sur la hantise de l'immobilité, de la fixité chez Eisenstein peuvent être néanmoins appliquées au style de Poudovkine (1). Simplement l'image fixe ou quasi qui sert la pétrification tragique chez l'auteur du **Potemkine** traque chez celui de **La Mère** la brève lueur, la seconde aiguë ou l'intemporelle émotion (celle dont l'intensité fait perdre la notion du temps comme on dit), bref, l'instant sans geste — ou dont l'essentielle vérité est hors du geste — où s'établit l'intime rencontre — partage ou affrontement — de deux cœurs, de deux consciences, de deux volontés.

« Je proposai à Vera Baranovskaia (la mère) de jouer sans aucun geste, sans aucun mouvement mais en conservant l'état d'âme qu'elle était parvenue à capter. L'immobilité absolue de la femme donnait l'impression quasi physique de la souffrance (...). Je lui permis de faire un geste, un seul et ce petit mouvement du bras révélait tout le bouleversement intérieur, quand la raison ne s'oriente pas encore et que le sentiment tend à esquiver le coup. » « Je pourrais énumérer les nombreux plans de Batalov (Pavel) où l'immobilité extérieure du corps, qui rendait l'image quasi statique, contient un dynamisme vital interne réellement exceptionnel » (2).

Bien sûr, tout Poudovkine ne tient pas dans cette formule. Si la fixité tend à couronner la saisie la plus profonde du « rythme subjectif » — le contact entre l'homme et l'homme ou l'homme et le monde — tout un côté griffithien du cinéaste exaspère la présence du réel extérieur selon son « rythme objectif ». Bagarres,

(1) « Un souvenir de fusillades futures » (sur **La Grève**), **Les Temps Modernes**, n° 250, mars 1967.

(2) « Le travail de l'acteur de cinéma, etc... », in **La Settima arte**.

grèves, charges de police, fuites débridées, manifestations, répressions, débâcle de la Neva. Et le « rythme subjectif » lui-même n'est pas toujours retrouvé au niveau d'une perception unique. Poudovkine **construit** — ainsi du « chant du prisonnier » — cet « instant hors du temps » par le moyen du montage métaphorique le plus classique (si l'on ose dire). Pourtant, au sein même d'un tel montage — un filet d'eau qui cherche sa voie dans la terre boueuse, des bourgeons éclatés sur une branche — le plan, l'image possède **une présence**, une richesse concrète, qui lui interdisent, généralement, de tomber dans le concept. Au niveau du plan, une communion obscure, indéfinie, s'instaure toujours.

C'est que le matériel plastique, dont se nourrit l'invention pudovkinienne, permet la fusion souvent admirable du rythme subjectif et du rythme objectif, la rencontre de l'homme et du monde, de l'instant et de la durée, de la « présentation » et de l'histoire. Par lui, le montage s'érige en langage sans céder à l'abstraction, au symbole, au signe nu. Langage **de choses**, à la fois hiéroglyphes et rébus transparents, évidents. Quand les grévistes ont passé le portail de l'usine où provocateurs et jaunes leur tendent un traquenard, le flash d'un verrou en gros plan qu'on pousse (plan dynamique abstrait : qui le pousse ? en quel endroit précisément ? après quelles péripéties ?) excède, détruit, dans sa brièveté et sa nudité, son rôle d'informateur ou d'excitant dramatique. Il éclate certes comme un accord musical, le déclic du destin, mais il exprime d'abord la réalité d'une situation et, à travers celle-ci, d'une **condition**. Cet emprisonnement aventureux et dramatique est la forme extrême d'un emprisonnement permanent : l'aliénation ouvrière. Le verrou est donc **le détail**, bien plutôt que le symbole, qui porte à l'incandescence la vérité de l'ensemble partiel ou provisoire dont il est tiré. Et que le détail serve **aussi** à raconter (comme ici), à décrire (le hoquet de l'avocat qui fait balancer l'eau de sa carafe), à chanter

ou à déplorer (le printemps du prisonnier, le rideau de peupliers juste à la mort du père), ou à raconter, décrire et chanter (les glaces sur le fleuve), ou à seulement exprimer (les bottes du policier sur les marches du tribunal, le pont métallique, but de la manifestation), ce qui le justifie n'est-ce pas toujours ce qu'il **signifie** en poésie et en vérité ?

Ainsi la lutte entre le fils qui vient prendre les armes sous la planche du parquet et sa mère qui veut l'en empêcher est-elle toute filmée en gros plans (de détails) sans départ ni retour à l'ensemble. Ainsi quand la mère seule (le fils est avec les grévistes) repense à sa découverte (images subjectives) une surimpression ouvre le plancher, le papier, montre les armes puis, à l'envers referme le tout.

Comme cela se revérifiera, à un tout autre degré d'abstraction, dans l'évolution stylistique de Bresson, la volonté ici de signifier à tout instant conduit cet art narratif et dérivé de celui de Griffith à sa propre ascèse. Et peut-être l'originalité la plus forte de Poudovkine vis-à-vis d'Eisenstein tient-elle dans ce parti d'une œuvre résolument dramatique, épique, qui se récusé elle-même, sur le plan formel, en tant que drame, qu'épopée ? Comme si une dramaturgie, une narration, une représentation réalistes, honteuses et cependant indispensables, se dissimulaient à chaque pas derrière les surgissements du poème. Comme si le poème servait de caution ou d'étendard au récit.

Si l'on tient que le montage est versification tandis que la présentation — découpage — est prose, on peut dire que Poudovkine, dans ses moments de découpage-montage les plus morcelés (la lutte de la mère et du père devant l'horloge, les beuveries des « ceintures noires » à la taverne, la veillée funèbre du père, la visite de la mère à la prison), utilise le vers aux fins de la prose : la scansion, la reprise de détails presque

semblables, leur étalement dans le temps et, finalement hors du temps, lui servent moins à chanter qu'à montrer, à recréer ou magnifier qu'à retrouver le réel. De là sans doute ces querelles, pour nous aujourd'hui fort obscures (faute de pouvoir disposer des sources), qu'on chercha alors à Poudovkine, coupable d'avoir fait de **La Mère** un « film centaure ». En utilisant la « versification formelle » (Victor Chklovski) pour aboutir à la « prose ennuyeuse » du visage de l'individu vivant et de sa psychologie, il avait marié l'homme et le cheval ! (Mais peut-être aussi les critiques qui avançaient de tels griefs, excédés comme nous le sommes parfois nous-mêmes, ailleurs (ainsi dans **Tempête sur l'Asie**), par un morcellement abusif et une volonté toute de principe de construire le réel, de lui donner des matériaux arbitraires, avaient-ils le sentiment que les lois et les procédés de la poésie formelle servaient d'alibi à Poudovkine pour faire passer comme art une pure reproduction, un artificieux reflet de la réalité. Impression parfois justifiée).

J'ai à plusieurs reprises non point contesté mais limité la fonction de chant de l'image, mais c'est en me tenant toujours au niveau du plan, de la séquence. Car au niveau de la construction générale, l'ambition et l'efficacité musicales du film sont indiscutables. « Dès le scénario et son découpage, dit Leyda, Poudovkine et Zarkhi poursuivirent consciemment le schéma de la sonate. Première et deuxième bobines : **allegro** (taverne, maison, usine, grève, poursuite) ; troisième bobine : un **adagio** funèbre (mort du père, scène entre mère et fils) ; quatrième et cinquième bobines : **allegro** (police, perquisition, trahison, arrestation, jugement, prison) ; sixième et septième : un **presto** irrésistible (dégel, manifestation, révolte en prison, rupture des glaces, massacre, mort du fils et de la mère). Cette opportune division en mouvements variés est à la base de la remarquable harmonie rythmique de **La Mère** » (op. cit. page 300).

En revanche, rien dans les grands textes de Poudovkine que nous connaissons ne se rattache à ce **montage métrique** qu'Eisenstein et Moussinac lui attribuent sans s'appesantir, le premier pour le réfuter aussitôt (1), le second pour l'en admirer davantage : « Il est de ceux qui se préoccupent d'enfermer le rythme en de certains rapports mathématiques, en une sorte de mesure, dès l'écriture du scénario, en fixant à chaque image un coefficient-durée particulier déterminé par rapport au coefficient-durée général attribué au film lui-même » (2). Seule une étude de laboratoire pourra dire si le rythme de **La Mère** repose véritablement sur de telles structures scientifiques.

3. LA FIN DE SAINT-PETERSBOURG.

La fin de Saint-Petersbourg est le film « eisensteinien » de Poudovkine, (**Le Déserteur**, plus tard, y visera aussi), et son sommet, si l'on tient, contre l'étymologie, qu'un chef-d'œuvre est moins l'œuvre parfaite d'un créateur que celle qui l'exprime, le livre entier, dans son désordre et son génie, sa liberté et ses contraintes, toute la richesse de ses contradictions.

De ce film, on pourrait dire que c'est **La Mère** égarée, emportée puis soulevée par le flux d'**Octobre**. **Octobre** n'était pas encore né ? Non, mais il y avait eu **La Grève**. Beaucoup, en U.R.S.S. notamment, lui ont reproché sa dispersion : les héros, sur la voie douloureuse d'une prise de conscience et d'une adhésion combattante, sont oubliés à mi-film au profit d'un survol cahotique des faits intervenus de 1914 à 1917, et retrouvés **in extremis** sur les marches du Palais d'Hiver. Je dirai plutôt que c'était là la bonne méthode pour rendre sensible la

(1) cf. « Méthodes de montage » in **Film Form** (page 69 de l'édition italienne **Forma e tecnica del film**, Einaudi, 1964).

(2) **Le Cinéma Soviétique**, 1929, repris in **L'Age ingrat du cinéma**, nouvelle édition, E.F.R., 1967, page 208.

démésure de l'événement, la profondeur du bouleversement, et pour aborder à l'échelle épique le thème de l'individu fait par l'Histoire et la faisant. (Il manque à l'**Octobre** d'Eisenstein ce petit bonhomme au pied des Pyramides qui en donne les véritables proportions.)

L'influence de **La Grève** dépasse les réminiscences de Griffith communes aux deux cinéastes. On s'émerveille de retrouver ici le sens eisensteinien d'un **fantastique réel** (les masses de filets pendus au bord du fleuve, les entassements de roues de wagons chez Eisenstein, cette forêt de pylônes chez Poudovkine, de lampadaires (?) tous semblables, étrangement alignés au soleil, parmi lesquels le Gars et la Vieille demandent leur route à un personnage d'aspect louche) et, davantage, cette liberté burlesque, brechtienne avant la lettre, qui concilie l'**excentrisme** et le cirque, voire le guignol, avec la fascination de la réalité. La distance de l'humour, de la satire, de la caricature et du pamphlet, introduit une certitude, un bonheur étrangers à **La Mère** (1), une dimension comique que Poudovkine assume allègrement jusque dans les articulations souvent fort simplistes de l'**intrigue**, identifiant ces ressorts de feuilleton ou de mélodrame (« Comme on se retrouve ! Que le monde est petit ! ») aux structures propres de l'épopée. C'est ainsi que le jour de la mobilisation générale, dans l'hystérie belliciste collective, un « Monsieur » déchire son haut-de-forme, brise sa canne sur son genou : foin des produits allemands ! La statue du tzar pleure des larmes (de bronze !) devant la fraternisation patriotique de ses sujets : un bourgeois (peut-être un opposant social-démocrate ?) ne vient-il pas d'embrasser un policier à la trogne rébarbative sous les hourras de la foule ? Sur le front des troupes, Kerenski, tout petit, se débarrasse d'un énorme manteau. Il porte encore dessous une interminable écharpe qui lui fait deux fois le tour

(1) Comme **Le Potemkine**, **La Mère** est le film de 1905 ; celui-ci, comme **Octobre**, le film de 1917, de la Révolution aboutie.

du cou et lui arrive aux pieds. La foule des chapeaux melons, devant la Bourse, exécute des « mouvements d'ensemble » qui attestent de sa sujétion aux requins de la haute finance. Toutes en même temps, les têtes tournent à gauche, tournent à droite. Passe un « patron ». L'agitation cesse ; on se découvre, on s'incline, et puis la fièvre reprend.

La misère, dans **La Mère**, est donnée. Poudovkine la montrait « protégée », maintenue par les forces d'ordre au profit des bénéficiaires du système. Elle sera ici expliquée et ce didactisme qui n'explique qu'**en montrant**, qui donne à voir l'explication, est bien le frère encore de celui d'Eisenstein, dans sa démarche concrète.

La fin de Saint-Petersbourg confronte la campagne et la ville, la terre et l'usine (c'est le temps de **La ligne générale**), également opprimées, aliénées par le capital. Il démontre (en montrant) que la guerre est la forme critique, exaspérée, des affaires et de l'exploitation, un moment paroxystique de l'industrie et du commerce. Le prodigieux montage idéologique de la Bourse et du front, de la guerre bancaire et de la guerre militaire (« J'achète je vends, je tue », « J'achète, je vends, je détruis »), suivi des images de la surexploitation des travailleurs dans les usines d'armements (les cadences augmentent, le sous-directeur est nommé directeur — dans un **ascenseur !** — des ouvriers tombent d'épuisement) éclaire cette unité, cette logique du capitalisme. Alors les cheminées d'usine se changent réellement en canons, selon une association analogique dont Vigo ne retrouvera pas toute la force quand il la reprendra pour **A propos de Nice**. Poudovkine insinue discrètement la thèse, brûlante aujourd'hui, de l'arriération politique de la campagne sur l'usine. A la transformation de son héros paysan, il lie la transformation de la cité qui, de Saint-Petersbourg, ville de Dieu et du Tzar, puis de Pétrograd, ville de la bourgeoisie dominante, doit devenir Léninegrad, ville du prolétariat émancipé.

Pour les héros, mener la révolution jusqu'à la victoire c'est délivrer la ville, la transfigurer comme eux-mêmes sont transfigurés, la rendre humaine ; c'est surtout se l'approprier — eux qu'elle excluait, écrasait, humiliait.

L'entrelacement dramatique, poétique et plastique des thèmes de la campagne et de la ville est admirable. Après un prologue paysan dont je reparlerai, la campagne demeure sans cesse présente au sein de la ville, sous formes d'inserts lyriques ou de détails agrestes : arbres, canaux, jardins, ciels surtout qui dictent l'unité cosmique de la fin. Sur cette grandeur, se détache l'humble réalité quotidienne des pauvres. Des pommes de terre convoitées, refusées, offertes, jalonnent l'itinéraire de la prise de conscience, de la fraternité, du sacrifice, vers une nouvelle naissance de l'homme. Quant aux forces d'oppression dont Saint-Petersbourg est à la fois le masque et le théâtre, elles s'incarnent certes dans les nombreux **types** de patrons, d'agioteurs, de flics, de militaires, de privilégiés, leurs complices et leurs sbires, mais aussi dans les écrasants monuments, dans la troupe des statues qui donnent à la ville son visage de classe. Poudovkine et Golovnia se sont inspirés du **Cavalier de bronze**. Dans le poème de Pouchkine, un jeune homme que la mort de sa fiancée, lors d'une crue de la Neva, a rendu dément, tient le tzar Pierre-le-Grand pour responsable de ses malheurs : fallait-il qu'il édifie sa capitale sur des marais ? Obsédé par la statue équestre du monarque, il meurt en fuyant le « cavalier de bronze » qu'il croit à sa poursuite.

L'arrivée du jeune paysan chassé de sa terre par la misère, sa traversée de la ville en compagnie de la vieille femme qui le conduit chez un « pays », s'effectuent dans un espace désert, toujours plus large, selon des perspectives opprimantes que domine le granit de l'art officiel. Il suffit que la caméra de Golovnia cadre en contre-plongée la croupe d'un cheval monumental pour que, de toute sa masse aveugle, la statue cessant

d'être image d'une force latente, n'exprime plus mais **devienne** la réalité même d'un écrasement. L'ombre portée d'un souverain, d'un apôtre, coupant les places, accuse encore davantage la petitesse des héros, leur peu d'importance et, littéralement, leur porte ombrage, dérision. Après la ville aristocratique viennent les faubourgs plébéiens. La contre-plongée semble vouloir faire tomber les murs lépreux sur les arrivants. Et cependant un expressionnisme presque chaleureux — ici l'humiliation est la condition commune — qui rapproche ces mesures délabrées, malpropres et obscures, des taudis paysans, libère un sens vague d'intimité naturelle, de fraternité viscérale, quasi tactile.

Une précision est nécessaire à la clarté de quelques réflexions qui suivront. Les commentateurs de **La fin de Saint-Petersbourg** ont généralement négligé ce fait qu'Ivan, le fruste paysan épais et illettré, n'est pas le seul personnage du film qui manque d'une conscience politique. L'épouse du « pays », ce militant ouvrier que nous retrouverons commissaire politique sur le front puis combattant durant l'assaut du Palais d'Hiver, la jeune mère, « retarde » elle aussi sur la maturité de son mari. Le rapport du couple mère-fils de **La Mère** se retrouve ainsi transposé dans le rapport du couple épouse-époux. Lorsque, à peine arrivé, le Gars a assisté à la réunion du comité de grève qui se tient chez son « pays », il a vu la femme balancer brutalement son bébé et crier : « Pour vous, les hommes, c'est facile ! Qui nous donnera du pain ? Les patrons vous briseront en quelques jours ». Puis il s'est entendu dire par la jeune mère : « Toi, trouve du travail, sans quoi nous mourrons tous de faim ! ». L'exigence maternelle, sa chaleur semblent l'avoir touché profond. Poudovkine organise ici un bel effet de mise en scène. Tandis qu'il est toujours assis sur le banc, contre le mur, derrière la table, et que la mère endort son fils en le berçant (elle n'est visible que dans les contre-champs alternants)

un balancement de l'ombre enveloppe plus ou moins le paysan absorbé dans ses pensées. Est-ce contagion physico-mentale du bercement, de la bonté maternelle, de la solidarité laborieuse, est-ce le débat ombre et lumière, la tempête sous un crâne de Jean Valjean, de l'Homme-qui-rit ? De plus, un plan « cosmique » — un fleuve, des barques — vient s'interposer entre l'image d'Ivan et celle de la mère au berceau.

Si on l'isole, au moment du heurt, à l'usine, des « jaunes » (dont il fait partie en toute innocence) avec le piquet de grève, c'est parce qu'on l'a entendu déclarer « C'est le chauve qui leur monte la tête ». Or, c'est là un propos de la Mère, laquelle constitue pour l'heure le modèle idéal, le « patron » sentimental du jeune homme. Alors on le conduit près du directeur, on envoie sa casquette rouler par terre pour lui apprendre à se découvrir, on l'embarque dans la voiture des maîtres : « Il connaît les meneurs ! », le tout sur un mode doucement **excentrique** comme dans une mauvaise pantomime de cirque qui serait soudain vécue, subie, et non plus regardée. Cette relation filiale que le Gars projette sur la jeune femme (la mère lui refuse une pomme de terre — il n'y en a pas pour tous — rejette sa pièce — les deniers de la trahison —) il la vivra positive, au dénouement : la mère lui donne l'une des pommes de terre qu'elle destinait à son mari et panse sa blessure en dévorant ses larmes. Comme dans **La Mère** la solidarité révolutionnaire reproduit, en les élargissant, les liens naturels.

De subtiles expériences poursuivies par le cinéaste et son opérateur à des fins d'abstraction ont presque toujours abouti assez loin des résultats escomptés. Mais le film y a gagné en pouvoirs, comme si la présence sensible d'un message intellectuel inidentifiable, d'une volonté de message en somme, l'ouvrait à des profondeurs opaques et fascinantes, surréelles même. Curieusement (y verra-t-on quelque analogie avec l'aventure

du trompe-l'œil chez les peintres surréalistes ?) Golovnia attendait ce sens d'universalité, d'impersonnalité, d'étrangeté, voire d'inhumanité, de l'emploi « d'éclairages conventionnels et inexpressifs » (op. cit. page 259). Déjà, pour la séquence du « chant du prisonnier » dans **La Mère**, « l'élaboration photographique avait privé les paysages de leur naturel » et l'opérateur s'était aperçu que « le seul type de composition qui permettait de rendre les moments psychologiques abstraits, dérivant d'une action concrète, était la composition des cadres sur fond de ciel » (p. 257). En somme, une sorte de « table rase » sur laquelle le spectateur pourrait projeter soit l'émotion soit le sens après les avoir désenlisés de leur support visuel toujours concret. Ainsi le paysage de Saint-Pétersbourg, sa transparence durant les nuits blanches, furent obtenus le soir, aux limites du jour et de la nuit blanche, quand « l'image perd ses caractères naturalistes et acquiert une certaine forme poétique **conventionnelle** » (p. 261).

Pour l'ouverture paysanne du film, Golovnia voulait un décor qui, dépassant sa particularité localisée et datée (la province natale de Poudovkine) valût pour la Russie en général. Il en élargit au maximum l'espace, soudant l'une à l'autre par un montage fluide ou par panoramiques d'immenses étendues sous le même ciel orageux d'été, jouant plastiquement d'une file de moulins à peine visibles, de leur démultiplication, puis du mouvement en profondeur de l'un de ces moulins rapproché. Il obtint ainsi un décor d'une écrasante beauté, d'une extraordinaire autonomie, vivant jusqu'au fantastique, sans parvenir pour autant au **concept** désiré. « Ce moulin, dit Golovnia, n'est pas un moulin particulier, destiné à être vu pour lui-même, dans sa singularité... il n'est qu'un détail dans une énorme toile, un fragment dans une fresque ininterrompue » — la Russie. Or nous le recevons comme élément d'un lieu déterminé (la campagne du héros), découvert d'un point de vue



TEMPÊTE SUR L'ASIE



LE DESERTEUR

fantastique. C'est donc en un sens ce que voulait Golovnia et en même temps tout autre chose : ce paysage étant d'ici et de partout, limité et illimité, à la fois lui-même et tous les autres, le concept de sa généralité est pour nous dévoré par une démesure poétique suffoquante. Ce monde parle, comme un chœur pathétique, mais que dit-il ? Lebedev croit entendre « l'incapacité des grands espaces russes, de cette grande terre fertile, à nourrir ses habitants, les paysans d'avant la révolution ». Et nous ? — le retentissement ambigu d'un accord cosmique rompu, de l'unité perdue entre l'homme et le réel. Images en contre-jour de travaux champêtres, horizons bas, bancs de nuages, rivières, meules et moulins, marées des moissons : dans cette lumière de cataclysme typique de certaines compositions du Poussin, deux êtres sont chassés par les mauvais anges de la société capitaliste de ce qui aurait dû être leur Paradis.

Entrée en guerre. Liesses. Fanfare : un petit joueur, une grosse caisse. (Voilà sans doute, avec celui des musiciens bouddhistes de **Tempête sur l'Asie**, le seul véritable instant de **montage métrique** où Poudovkine, selon Moussinac, aurait calqué ses structures sur celles de la musique : mesures, dispositions symétriques, périodicité des temps forts et des faibles). Guirlandes. Balcons en contre-plongée aiguë dont Vigo se souviendra (**A propos de Nice**). Son carnaval n'est-il pas l'écho, appauvri, de ce grand carnaval-ci ? Fraîcheur, blancheur, blondeur des jeunes filles hystériquement patriotes. Emotion sincère (?) d'un grand bourgeois devant un partant. Un canon parmi d'autres (tous sont enguirlandés comme la truie de **Que viva Mexico !**), obscène, se redresse, pour tirer. C'est à partir, surtout, de cette fête guerrière où « une société s'oublie jusqu'à donner la nausée » que Poudovkine identifie sans retenue toutes les statues, tous les monuments de la ville tzariste à la décadence, à la réaction. Des frontons, des terrasses, des dômes, des portiques, découpant leurs vigies de

pierre sur le ciel d'orage, sort comme une troupe de ménades, de déesses chtoniennes que l'instant mobilise pour un combat aux proportions quasi cosmiques. Leur répondent les fiers et vaillants soldats de la révolution, les travailleurs conscients qui viennent de déclarer « guerre à la guerre ». Poudovkine les statufie, les immobilise à leur tour, saisis en contre-plongée sur le ciel agité. C'est l'armée des vivants que l'attente, l'angoisse, la vigilance, pour le moment, pétrifie. Image esthète, image abstraite, si l'on veut, faite de silhouettes, d'ombres chinoises, d'ombres mythologiques. Image épique en tout cas, qui transfère l'Histoire au monde des **doubles** .

Quand les combats approchent du Palais d'Hiver et de ses galeries-musées, quand l'épouse cherche son mari et s'en rapproche (avant d'entrer dans le Palais elle remet de l'ordre dans son costume, arrange son col), Poudovkine cesse de voir la beauté baroque des lieux. Il utilise l'espace davantage que le décor ; la hauteur de l'escalier, l'ampleur des salles, lui servent essentiellement de « praticables », de structures dressées à la manière constructiviste, de « chemin de croix » au long duquel s'effectue la montée vers la lumière de l'esprit, vers la conscience, vers la **reconnaissance** .

C'est le subjectivisme qui donne la clé de la vision pudovkinienne ; la réalité pèse de tout son poids de matière, de chair mais elle n'a pas de sens propre. La situation commande : égarés, écrasés, menacés, les personnages voient un monde hostile et inhumain, complice de l'inhumain. La victoire acquise, ce même monde deviendra fraternel et Poudovkine pourra « rattraper » ces mêmes rues, ces mêmes paysages, ces mêmes édifices, ces mêmes statues. Ils n'incarneront plus le mal ; Saint-Petersbourg pourra être Leningrad. A la vérité on ne voit pas ce « rattrapage », cette reconquête, cette appropriation, ni ici, ni que je sache, ailleurs (en

d'autres films). Mais on en voit une étape : au dénouement, les héros conscients et heureux, le palais des tzars n'est plus qu'un cadre neutre, indifférent, presque « absurde » — n'est plus que le lieu physique abstrait sur lequel, dans lequel s'accomplit leur triomphe personnel. Aussi bien le film finit-il, après un gros plan du bidon vide de pommes de terre — rappel de la générosité et de la solidarité fraternelles — sur le « matchage » de gros plans « dans le même axe » : l'épouse regardant droit dans la caméra, yeux levés ; le mari regardant droit dans les yeux de sa femme. Le point de vue subjectif est ici si bien respecté que les héros ne voient plus qu'eux-mêmes, que leurs âmes ; l'« intériorité » pudovkinienne triomphe définitivement.

Ambigus, plurivalents, surdéterminés demeurent les paysages naturels. Leur beauté est **solidaire** (comme un chœur tragique) dans les leitmotive (après la grève, après l'entrée en guerre, au début de la révolution). Dans le prologue, elle est **ouverture** , possibilité : monde, vie qui débordent de possibles, qui seront ce que les hommes en feront, qui pour l'heure les **accompagnent** (à la manière d'un chant, d'un orchestre) dans leur vie quotidienne glorieuse ou humiliée, passive ou créatrice, puisqu'ils sont le réel et le devenir.

Quand le Gars et la Vieille arrivent à la mesure du militant-ouvrier, leur « pays », le premier soir, c'est l'heure du repas. La mère a versé sur la table une maigre potée. Elle donne une pomme de terre bouillie à chaque membre de la famille. Assis sur un banc, silencieux, les nouveaux arrivés regardent. Ils attendent ; sans espoir ils espèrent. La mère n'ose se servir puis se sert ; n'ose manger puis mange. Les autres regardent, avidement. Vibrent l'indignité imméritée, l'inique humiliation d'être pauvres. La fixité des visages, l'intensité des regards, l'immobilité des plans — des **tableaux** — sont intolérables. Tout se joue dans la durée, présente

et extra-temporelle à la fois, de la peinture. Le découpage, statique jusqu'à la souffrance, fragmente, explore moins le réel qu'il ne le freine, le contient, l'opprime. Il agit moins sur les formes que sur le temps. L'analyse ici sert immédiatement la synthèse, la saisie globale du moment selon toutes ses dimensions. Elle ne choisit dans l'espace et le redistribue que pour empêcher la dispersion, la déperdition temporelle de l'événement. Elle divise la forme — avec des gros plans sur fond quasi abstrait — pour mieux rassembler la durée.

Un tel découpage-montage est donc aux antipodes du **bio-mécanisme** de Koulechov et de sa création du personnage à partir d'instantanés « bloqués », d'expressions arrêtées, de gestes décomposés, qui pourraient être numérotés et que le montage doit additionner à la façon dont l'industrie ordonne la fabrication en série le long des chaînes de montage. Les théories et les recherches de Koulechov sont néanmoins à l'origine de ce haut moment cinématographique qu'est l'entrée en grève de l'usine métallurgique. Les ouvriers fondeurs semblent eux-mêmes fondus dans la boue brûlante, dans la cire vivante, dans le bronze. Voués au feu et dévorés par lui. Un arroseur maladroit a envoyé une escarbille dans l'œil du patron en visite d'inspection. Il sera renvoyé. Après le coup de poing servile d'un contremaitre, les machines s'arrêtent une à une. Tous les gros plans sont des images fixes. Un ouvrier aux lunettes noires est montré — photo fixe — les lunettes remontées sur le front. Effet d'**animation** qui dit la décision et sa force résolue, et montage elliptique qui, de la « série » koulechovienne, ne retient que les points extrêmes. Mais si selon Koulechov, le détail bloqué, la « pièce détachée » n'immobilise qu'un comportement essentiellement extérieur (1), le fragment chez Poudovkine supporte la totalité du mouvement intérieur. Comme si l'instant arrêté — la coupe temporelle pratiquée dans l'événement — était

pris, en analogie avec le principe métonymique de la synecdoque, de la partie pour le tout, comme représentatif de la durée intégrale du phénomène. Et voilà qui nous met tout droit sur la voie de ce « gros plan du temps » que Poudovkine recherchera dans l'usage du **ralenti**.

De cette expressivité de l'image fixe, de celle de l'instant que le ralenti conduit au bord de l'immobilité, à l'expressivité du matériel plastique, la distance est infime. Le sens, comme on voit, naît chez Poudovkine, d'un unique creuset.

4. TEMPÊTE SUR L'ASIE.

Puisque nous avons défini **La fin de Saint-Pétersbourg** comme le film « eisensteinien » de Poudovkine, disons que **Tempête sur l'Asie** est, par excellence, son film « griffithien », celui qui concède le plus au scénario aventureux, au dynamisme extérieur, au montage dramatique et au paysage. Il est au demeurant fort curieux de constater combien, dans ses écrits théoriques, les réflexions que poursuit Poudovkine sur le montage sont plus proches de l'application qu'en fera certain cinéma américain à base de **suspense** (de Griffith à Ford et à Hitchcock) que de celle qu'il en fera lui-même. Et d'ailleurs, bien que rédigé en 1926, **Kinopetchiat** (Film e Fonofilm) ne cite, en dehors du **Potemkine**, que des titres américains.

Tempête sur l'Asie renouvelle le thème de la prise de conscience en le situant dans la Mongolie occupée

(1) Ainsi la frayeur du patron, du directeur, de la dactylo — gros plans, gueule ouverte — lorsque le Gars vient les châtier pour avoir fait arrêter son « pays » — et la caméra se déchaîne et Ivan prend soudainement les proportions épiques de Timour insurgé, prêt à déclencher sa **Tempête sur l'Asie** — est une **image** de l'effroi, du cri, comme, en gros plan (détail de la bouche), la **Marseillaise** de Rude est une image de l'ardeur révolutionnaire. Image fixe, semblable à un masque brusquement plaqué sur leurs traits.

par les troupes anglaises d'intervention, ce qui lui confère une portée historique — et une actualité — bien particulières : la révolution y revêt une couleur ethnique, une dimension nationale. Un critique soviétique le notait comme un reproche : « La parenté du héros avec Gengis Khan (mais n'avait-il pas vu qu'elle n'est que symbolique : tout patriote mongol est, en droit, maître et souverain de sa patrie ?) diminue la portée idéologique du film : les insurgés semblent se soulever sous les drapeaux du descendant de Gengis Khan et non sous ceux de la révolution » (1). L'Histoire, celle notamment de la décolonisation dans le tiers-monde, devait donner raison à Poudovkine (à ses intuitions) contre son critique (encore que, de l'indépendance au socialisme...) Poudovkine, pourtant, n'est prophète qu'à demi puisque, avec une grande franchise, il ne cache pas que seule l'occupe **l'unité** du mouvement révolutionnaire. Son héros (Timour, Bahir, Amalagan, selon les versions) ne comprend pas le russe. Il n'en connaît qu'un seul mot, message de fraternité et de confiance : Moscou. Les partisans mongols sont encadrés, commandés par des Russes et dans le camp, ce sont des Mongols qui assurent les corvées domestiques. Images et inter-titres sont explicites : la Mongolie est vue comme un pays primitif, peuplé de grands enfants ingénus, tenus par leur religion dans une arriération culturelle avilissante. L'esprit de raison de la révolution balayera cet obscurantisme. La lumière, ici comme ailleurs, sera cartésienne et marxiste-léniniste, et tant pis si, un temps au moins, elle apparaît comme vérité importée.

Comme en toutes les œuvres remarquables du muet, de grands thèmes idéologiques et plastiques, idéo-plastiques irriguent tout le film. Ici, l'argument primitif, oriental (éclat et fortune), pastoral, steppique prend appui

(1) Anonyme, *Izvestia*, 16-11-1928, cité in *Le film muet soviétique*, Musée du cinéma de Bruxelles, 1965.

sur une sensualité naturelle, je veux dire concernant d'abord le contact avec le monde extérieur. Les proportions aisément cosmiques qu'atteint pareil argument peuvent faire songer à la construction de **Nosferatu**. Thème de la fourrure, évoquant « le froid clair du printemps » (scénario), repris au long du film : caresse, frémissement, contemplation, velouté, douceur vivante partagée entre l'homme et l'animal, féerie, force. Par la fourrure un peu de la chasse, dynamique humaine primitive, nourrit le drame, y insérant comme un rappel de l'antique solidarité nature-homme. Solidarité, complicité qui, dans la guerre, servira le gibier, desservira le chasseur. Le film n'est-il pas dès le début une chasse à l'homme (le lama qui fuit, la fuite de Timour, la fuite des maquisards, les poursuites colonisés-colonisateurs, la fuite du général et de sa suite quittant précipitamment le temple, la fuite du prisonnier mongol assassiné sous les yeux de Timour) et, pour finir, vraie chasse à courre, chasse-tempête ? Thème du vent, de la liberté du vent, dont l'élan parcourt tout le film, de la première à la dernière image, faisant claquer les fanions, les tentes, les vêtements, soulevant des nuages de poussières, de fumées, pliant les arbres en équerre sur les cimes, coupant le souffle et la parole, avant de se gonfler tumultueusement en tornade allégorique.

Plaines steppiques, fourrure et vent (peau du monde), temple et bouddhisme sont les trois réalités matérielles, sensibles, vivantes, à partir desquelles Poudovkine a élaboré les structures de son œuvre. Ces trois ordres de réalité se croisent, s'entremêlent, se pénètrent et sur la toile qu'ensemble elles tissent, le cinéaste brode ses deux motifs essentiels, directement idéologiques : le **costume** et **l'idole**, motifs qui trouvent leur unité dans le thème politique majeur de l'aliénation. A un peuple vivant, d'autant plus vivant et spontané qu'il est primitif, religion — ancestrale — et armée coloniale — moderne

— s'ingénient à passer un carcan de servitudes idéologiques, de règles, de rites, de rapports d'obéissance, de respect, de crainte, d'admiration qui aident à le maintenir en tutelle. L'église bouddhiste coopérant avec l'occupant — non sans réticences, il est vrai — le thème s'unifie et prend sa pleine force. Face aux aspirations du peuple, colonisateurs et cléricaux érigent des **idoles** devant lesquelles il n'est que de tomber à genoux, voire s'érigent eux-mêmes en idoles. C'est par ce détour que Poudovkine harmonise avec la religion — et l'une des plus anciennes, institutionnalisée en œuvres d'art et en rites — les rituels modernes et leurs ambitions artistiques. Alors peut se donner libre cours son art de sur-symboliser les symboles. Malgré la distance des siècles et des cultures, le sabre fait encore bon ménage avec le goupillon.

L'accord intime des motifs s'explicite lors de la rencontre des officiers anglais et des chefs religieux. Bimbeloteries et mystifications : le chef religieux offre un Bouddha ; le général distribue des médailles. L'expressionnisme des masques, l'emploi du procédé d'**animation** pour « sonoriser » les gongs, les trompes, et pour saccader ironiquement (avant Chris Marker) le réel, le choix des angles dans la restitution du cérémonial (plongée en plan de grand ensemble sur la vaste cour ; le balcon où règnent les « autorités » comme dans leur loge ; la statue géante du bouddha encastrée, aplatie frontalement sur les bâtiments du temple par la photographie axiale, si bien qu'elle semble faire corps avec eux) théâtralisent le culte et facilitent la dénonciation, la destruction religieuse. Bouddha et ses prêtres, le général et son état-major, autant d'idoles à renverser.

Un montage parallèle (comme déjà dans **La Mère**) décrit les préparatifs chez M^{me} la Générale et les préparatifs symétriques du temple. Luxe, cristaux, perles, luminaires. Des vêtements sont brossés sur leur manne-

quin ; l'accent satirique est d'une extraordinaire, d'une étrange saveur car on voit le fantoche avant de voir le vêtement et on éprouve devant cette servilité, ce respect cérémonieux, quelque chose de ce que devaient ressentir les Suisses obligés de saluer le chapeau ducal dressé sur un mât par Gessler. Dans le même esprit, Poudovkine fait coudre le bord d'un costume sur celui qui le porte. Le couseur est agenouillé et comme il coupe le fil entre ses dents, l'image (stroheimienne) surgit, d'un baiser, d'une caresse obscène arrachés à l'inférieur par le maître ; l'image encore d'une marque de dévotion obséquieuse, d'une attitude de prière.

Habillage : on habille M^{me} la Générale et Monsieur. On habille le Bouddha vivant. Le thème réducteur, destructeur de la marionnette, de l'idole, se développe. Mais un montage idéologique apporte à ce double cérémonial sa signification véritable : tandis que les partisans défendent la vie même du peuple en libérant ses troupeaux « réquisitionnés » par l'occupant, Bouddha (trois plans de plus en plus gros, jusqu'à n'en montrer finalement guère plus que les yeux) se fait complice des tractations du général avec le clergé.

Il n'est pas jusqu'à l'érotisme que Poudovkine ne fasse entrer dans cette dialectique de l'idolâtrie spoliatrice. L'épisode amoureux (dès le coup de téléphone de son fiancé, le négociant américain en fourrures qui a volé Timour, la fille du général ne se tient plus, rêveuse, alanguie, frémissante) est remarquablement traité dans cette photographie « allemande » à laquelle nous devons **Loulou, Trois pages d'un journal** ou **Asphalte**, scintillante, soyeuse, pulpeuse et chatoyante, perle et chair : la fourrure du renard argenté trouve ici sa parfaite destination, son contexte de beauté. Ici, d'ailleurs, figure la seule **fermeture à l'iris** qui soit dans le film. (Poudovkine l'interrompt avant l'occlusion totale). Le phénomène de suggestion physique joue à plein : on

serre, on étreint, on enferme dans ses bras, on presse sur sa bouche, cette belle **poupée** inconsciente, charnue et toute livrée aux instincts de son âge, aux conformismes de sa classe. Mais de ce moment d'érotisme — unique pratiquement dans son œuvre — Poudovkine ne veut voir que le caractère d'injustice : le beau monde s'aime et brille sur le dos des opprimés et des exploités, et son aspect caricatural. Il le réduit à un moment de pure sensualité, se raidissant devant ses charmes puissants tout comme, dans le temple, il s'est défendu contre les séductions réelles de l'exotisme. « Un peu plus de fumée, un peu plus d'encensoirs, tous les objets un peu plus doux et la couleur **véritable** se serait transformée en exotisme oriental. C'est là le seul endroit du film où nous nous sommes éloignés du principe de transmettre fidèlement la couleur, l'atmosphère et l'originalité de nos matériaux. » (Golovnia. *op. cit.* p. 269). Remarquons au passage comme est ambiguë la notion golovnienne de fidélité au réel. Nous en reparlerons.

*
**

Une analyse sommaire du film fera apparaître, mieux que tous les commentaires, l'intelligence de ses structures, la permanence et l'enlacement savant de ses thèmes-clés, leurs « dialogues » concordants ou dissonants, entre l'asservissement et la liberté vivante, la mort et le vent, l'immobilisme et la révolution.

I. Ouverture. Le lama **en costume**, Le vent des avec ses appareils à prières, ses exorcismes. Balançant d'arrière en avant, plaines. psalmodiant, à demi-immobile, déjà statufié. — Fasciné par la fourrure, il cesse Une statue. de prier et regarde en tapinois. — Il refuse l'argent (trop peu) qu'on lui offre. Un gisant — Il **s'habille**. Il palpe la fourrure, la (le père de

vole. — Il est rossé et perd le fameux « talisman ».

Timour, ma-
lade).

II. Au marché. Chez le négociant américain. Le comptable immobile, grave, impénétrable, dans l'attitude du scribe accroupi, statue du commerce, de la **légalité** mercantile, de la tyrannie de l'argent. Rixe. « Le sang d'un Blanc a coulé ». Répression. L'armée défile. Soldats-machines.

Statue.
Le vent de
la révolte in-
dividuelle.
Statues.

III. Evasion de Timour. Sa participation à l'action des partisans. Mort du chef, après l'accrochage.

Le vent des
combats.
Un gisant.

IV. Au temple de Bouddha.

— **Chez le général :** On habille M^{me} et M. le général. Munificence. Plans de cristaux de bijoux, de flacons scintillants.

Le mannequin

— **Au temple :** On nettoie la statue du Bouddha, des oreilles aux pieds.

Les statues
du pouvoir.

— **Chez le général :** On se frise, on se peigne, on se harnache d'anneaux, de colliers, de décorations.

Statue
du dieu.
Le vivant se
fait statue.
Idole.

— **Au temple :** On habille un Grand Prêtre en robe. Couronne. Masque.

V. Ratissages et confiscations punitives des troupeaux.

Vent et
poussières.

VI. Au temple. Décors du temple. Monstres et divinités. — Musiques. Danses (accélééré). — Le Grand Prêtre offre une statuette au général. — Le général épingle quatre médailles, de plus en plus petites.

Marionnettes
et pantins.

— Danses sacrées. (Toute cette partie est encadrée entre les images d'une énorme statue de la divinité, face au temple, qui ouvrent et ferment la cérémonie.)

VII. Confiscation du bétail. Combats avec les partisans.

Vent
et poussières.

VIII. Au temple. La statue de la divinité. Défense de la regarder (elle aveugle). On la noie de fumées d'encens.

Statue.

— Résurrection de Bouddha. Le bébé.

— Comédie chaplinienne de la sérénité et de la joie entre officiers anglais qui apprennent la mauvaise nouvelle des combats et redoutent d'être devinés par les Mongols.

Pantins.
Masques.

— Bébé-Bouddha sourit, joue avec ses orteils.

— Le général joue avec sa croix militaire.

IX. Capture de Timour.

— La découverte du « document ».

— « La corvée de bois ».

— Le sauvetage. L'opération chirurgicale.

Le vent, la boue, la mort.
Le condamné quasi pétrifié.
Le gisant.

X. Présentation du nouveau Khan.

— Belles dames curieuses.

— Ambassadeurs. Lama.

— Le pasteur s'institue sa gouvernante et son infirmier.

Collusion du pouvoir et des églises.

— Timour refuse de boire. Vide le verre sur le tapis. Renverse l'aquarium en tentant d'y boire (l'eau en est sûre, les poissons y vivent). Les poissons

Un cadavre en sursis.

s'asphyxient sur le parquet (symbole ?). Le gisant.

XI. Confection d'un smoking. Tailleur à genoux. Fil coupé avec les dents. On se moque de Timour, on « le fait marcher ». Il devine confusément l'offense. (Dans cet univers primitif, Poudovkine donnant le pas à l'épopée sur la psychologie, dépeint la non-conscience politique comme inconscience tout court, léthargie, perte du sens.) Déjà le Gars de **La fin de Saint-Pétersbourg...**

L'idole.

XII. Retour du marchand de fourrures. Révolte de Timour. Il bondit sur Betty, fille du général, à laquelle l'Américain a fait don du renard argenté volé. Bagarre. Le général, s'érigeant en statue de la Patrie, du Devoir, de la Politique, (contre-plongée, divinisation, fumées d'encens) — ses lèvres se détachent seules sur le visage obscur, masque sacré — blâme Field et le met à la porte.

Poupée.

Statue.

XIII. A l'Etat-Major. On prépare le « Traité d'amitié » qui doit lier la Mongolie « libre » à l'Angleterre.

XIV. Confection d'un kimono.

Après les valeurs occidentales (le smoking), les valeurs « nationales » (le kimono). Timour est un beau mannequin. L'homme de paille. On lui pose un chapeau à plumes sur la tête, on le lui enlève.

Le pantin.
L'âne porte-reliques.

XV. Au Club ou Mess militaire. Récep-

tion. Signature de « l'accord ». Timour prend conscience et explose en voyant abattre sauvagement un de ses compatriotes échappé à ses geôliers.

XVI. **Tempête sur l'Asie.** Renversement des idoles. Après avoir admirablement mis l'accent sur la paralysie de Timour (à travers elle, celle d'un peuple réduit à l'impuissance et au servage), mort-vivant, somnambule, Samson avili, véritable Gulliver ligoté, Poudovkine ne craint pas l'outrance épique et, pour donner à son réveil sa dimension allégorique, change son héros en Tarzan, en Zorro, en Douglas Fairbanks de la révolution.

Fin des idoles et des statues.

Le vent.
de la liberté.

*

**

J'ai découpé le film en seize séquences. Notons qu'il se subdivise en deux parties exactement égales. Jusqu'à la séquence VIII (Au temple) il s'est agi, essentiellement, d'idoles conscientes de l'idolâtrie et concordantes, de ceux qui font la Règle. A partir de la séquence IX, avec Timour ressuscité, il s'agit de ceux qui subissent la Règle et l'ordre, idoles inconscientes. C'est dans la séquence-charnière du temple, le bébé-Bouddha-vivant qui constitue, concrètement, naturellement, le passage de l'un à l'autre état. En tant qu'incarnation divine, que Pouvoir religieux, il est du côté des Puissants, des conscients, des mystificateurs. En tant que bébé — sourire orteils en éventail — (M^{me} la Générale se laisse aller à sourire aussi et c'est une image ambiguë), il est du côté de Timour, du peuple mongol ligoté, du côté des inconscients et des aliénés. Sa seule innocence est accusatrice. Dérision de ceux qui osent organiser telles mascarades

(« Notre dieu est âgé d'un an »), certes. Mais, davantage, image irréfutable de la vie qui refuse de se laisser enfermer dans le symbole.

J'ai dit ambiguë la scène du double sourire. Son intensité la fait complexe. S'agit-il tout bonnement, tout humainement d'une sympathie spontanée devant un beau bébé ? ou d'un sourire gêné qui prend conscience de l'incongruité, même pour une bourgeoise, d'une pareille cérémonie, de l'ignominie qu'il y a à duper tant d'ingénuité ? S'agit-il encore — et en vérité le contexte est suffisamment fort pour que cette hypothèse ne soit pas négligeable ; c'est même là que fait merveille l'art plus allusif que symbolique de Poudovkine — s'agit-il d'un **dialogue obligé**, inconfortable mais nécessaire, entre une étrangère, une Occidentale « croyante » (qui a de la religion) et un personnage — ici un bébé — qui pourrait bien être **vraiment** la réincarnation d'une force spirituelle par la vertu de quelques-uns de ces tours de fakirisme dont les religions extrême-orientales ne sont pas avares ? (N'est-ce pas par ce « miraculisme » qu'elles fascinent encore les idéalistes moroses de l'Europe ?). Bref, l'espace de quelques sourires, Poudovkine ne ferait-il pas à sa Générale, le coup de « Shangri-La » : « Et si des fois c'était vrai ?... »

5. LE DESERTEUR.

Il y a deux films dans **Le Déserteur** : un « classique » de la grande époque et un film — déjà ! — « stalinien ». Paradoxalement, à raison presque d'une moitié pour chaque « école », Poudovkine se tient un pied dans le cinéma de **La Mère** et d'**Octobre**, l'autre dans le pire « réalisme socialiste », celui du **Serment** ou des **Mineurs du Donetz** (1). Si une partie est ainsi de plusieurs années « en avance » sur son temps, l'autre, « l'allemande » put paraître anachronique avec ses recherches forcenées de montage et ses trois mille plans ! C'est elle pourtant la seule vivante même si elle semble, restrictivement, apporter la preuve que le montage du son en contrepoint ne procède pas de la même nature que le montage visuel. L'image qui suit une image engendre une dialectique. Le son sur l'image (en dehors de cas rarissimes qui, le monologue intérieur excepté, relèvent tous de la vieille surimpression ou du montage des attractions) renvoie à une réalisme de l'espace du fait de son inévitable localisation. Lorsque dans **Muriel**, nous entendons Hélène et Alphonse (dans l'appartement d'Hélène) tandis que nous voyons Bernard et Françoise (dans la rue), le son suscite un **montage parallèle** essentiellement spatial. Le contrepoint se trouve automatiquement détruit par « cette profondeur de champ sonore ».

(1) Le militant défaillant trouve sa rédemption au ciel communiste et revient dans son pays trempé pour les justes combats. Mais il lui fallait le Parti pour retrouver ces vérités que, dans l'œuvre muette de Poudovkine, l'Histoire suffisait à révéler. Film « stalinien » par là : le culte de la personnalité, encore indirect, emprunte le détour du culte du Parti. A Hambourg, les réunions politiques étaient des réunions actives, simples, pauvres. On s'y informait, on discutait, on décidait, on élisait. En U.R.S.S., c'est la messe, avec son décor officiel, sa pompe, son rituel, ses dignitaires, et l'éternel argument du film « stalinien » : le discours.





Poudovkine
acteur dans
IVAN LE TERRIBLE
d'Eisenstein

Le contrepoint audio-visuel sauvegarde indéniablement la liberté créatrice du cinéaste — et c'est avant tout ce que voulaient les signataires du fameux « Manifeste » — mais il dénature son point d'application. La théorie du contrepoint ne pouvait être véritablement féconde que dans l'optique du montage muet : des sons « libres » superposés à des images « libres ». (On le voit parfaitement aujourd'hui grâce à nos diverses avant-gardes.) Or, l'on sait qu'avant même la fin du muet, le cinéma soviétique, renonçant au vers pour la prose, était retourné au découpage dramatique en continuité.

Après un générique silencieux, le film s'ouvre par un concert de sirènes dans le port et les chantiers navals de Hambourg. Revenant avec une liberté admirable sur les essais sonores de Dziga Vertov (*Enthousiasme*, 1930) et de Walter Ruttmann (*Mélodie du Monde*, 1929, *Week-End*, 1930), Poudovkine utilise les bruits naturels dans une sorte de composition musicale et nous donne à entendre, à sentir vibrer le chant concret du monde, du travail de l'homme. Il transpose à la « foule » sonore du réel sa théorie du gros plan. Gros plan et montage ne sont-ils pas les seuls moyens qui permettent de donner à une foule anonyme son « visage de masse » ? « Les masses ont une physionomie, dit Béla Balazs. — Visage de masse. Dans les manifestations de *La Mère*, quinze visages sur un photogramme. Chaque visage singulier n'est pas visible. Mais l'ensemble du plan montre un sourire, celui d'une commune espérance » (*op. cit.* page 84). Une masse vivante n'est « jamais quantité pure », commente Poudovkine ; « elle est qualité différenciée, et la création de cette masse faite d'individus, pareille à eux et différente d'eux, n'est possible que par le montage des gros plans » (*Film e fonofilm*, p. 206).

En accordant à chaque bruit, chaque rumeur, chaque cri, sa place dans la continuité sonore de l'ensemble,

son autonomie et sa dépendance, sa physionomie, Poudovkine gagne à son art réaliste un domaine d'une poésie insoupçonnée. Car le son, tôt ou tard, rejoint l'image, l'écho sa source ou son écran, et même le geste de l'homme, sa joie, sa colère, sa peine ont un volume, un accent, un dynamisme qui prolonge, déborde, élargit leur accomplissement, leur histoire visible. Quand il le juge nécessaire, Poudovkine ralentit l'image trop rapide pour lui permettre de coïncider avec son bruit (les coups de masse sur les tôles et les rivets lors de la construction du navire) et, paradoxalement, le contrepoint du son et de l'image mène alors à leur synchronisation. Car l'important est pour l'auteur le réalisme, la vérité sensible de l'expérience, notre participation au devenir concret du monde. Cette construction du navire, que les travailleurs décident de mener à bien avant de se mettre en grève car le bâtiment est destiné à la Russie (1), fait l'objet d'un puissant poème épique, fondé sur l'usage de l'accélééré (par ellipse et élision le plus souvent). L'accélééré nous permet de voir s'édifier un navire comme en d'autres films par le même procédé, nous avons vu croître une plante, germer une graine, s'ouvrir une fleur, tourner l'ombre des saisons. La vie qui s'épanouit ici cristallise la volonté collective, porte en elle sa libre finalité. Et pas un instant ce chant ne tombe dans l'abstraction, ne cède au rythme pur, à la féerie intellectuelle des « chants de machines » chers à Vertov. L'air et le vent circulent, l'espace est ouvert, plein d'échos, les visages disent la joie, l'espoir, la révolte, et comme la violence sociale est lisible jusque

(1) En ces années du « socialisme en un seul pays », le travailleur n'a pas de patrie, hormis l'U.R.S.S. Sur les chantiers navals de Hambourg, c'est un morceau du socialisme que les ouvriers construisent, dans le sacrifice et l'enthousiasme. D'où la tentation logique d'aller le construire sur place et de « désertter ». Film-charnière, à la veille de la « politique des fronts », Le Déserteur annonce l'heure prochaine où le travailleur aura deux patries, la sienne et puis l'U.R.S.S.

dans les images de calme, les scènes de paix, nous ne disons pas « d'ordre », que le décor — son observation plutôt — est toujours vrai (filmé à Hambourg avant janvier 1933, à Odessa après l'arrivée d'Hitler), c'est l'air même du temps, de ces temps incertains, si mêlés et si pathétiques, que les séquences ont emprisonné.

Un fanatique du film documentaire tel que John Grierson ne s'y est pas trompé : « L'effet d'ensemble est celui d'une tragédie, d'une grande tragédie, où la beauté des ciels limpides et des matins pleins de soleil, des navires et des machines, des visages jeunes et confiants, est étrangement, cruellement étouffée dans la catastrophe générale. Pour ma part, je me bornerai à observer qu'aucun film, aucun roman, aucune comédie, aucun poème, n'a su traiter d'une manière aussi large l'histoire essentielle de l'essentiel malheur de notre temps, n'a su s'approcher aussi efficacement de la sensibilité du spectateur » (1).

Dès l'ouverture, le film abat son jeu, pose ses thèmes (mais la seconde partie les oubliera par nécessité) : le travail, n'échappant à l'aliénation que par la volonté d'édification, la conscience révolutionnaire des travailleurs ; l'ordre, avec un flic aux mains gantées (gros plan), qui, juché sur un piédestal, assure l'harmonie de la vie collective au son d'un air de valse ; l'aliénation matérielle, spirituelle, qui fait certains exploités collaborer avec leurs exploités. Thème des larbins, identifiés aux flics. Quand le chômeur affamé a tenté de voler une banane, les garçons du restaurant, que le cadrage réduit à leurs plastrons (constante pudovkinienne du costume, symbole social) courent en bon ordre, en file indienne, face à l'écran, précédant les prochains détachements de policiers. Quand les jaunes pénètrent, en camion et sous protection, dans les chantiers interdits par les piquets de grève (ils y accèdent par un impressionnant

(1) Grierson on Documentary, page 55.

et dramatique tunnel qui franchit un bras de mer), beaucoup sont munis de casques et une musique de marche très scandée les assimile à des militaires.

Poudovkine use toujours de l'**excentrisme** aux frais de la réaction. Et comme dans **La fin de Saint-Petersbourg**, l'arrestation d'Ivan se colorait des couleurs du cirque jusqu'à l'instant soudain où, sans que rien eût changé, il n'y avait plus de quoi rire, la mort ici du chômeur-voleur écrasé par une voiture, et tout aussitôt admise dans le cours naturel des choses ; minimisée par un couple de mondains qui, curieux, se renseignent ; effacée par un domestique qui lave le sang sur les pavés ; fait surgir du bouffon le tragique, de la réalité la plus commune le dénouement le plus impensable) — juste le temps d'une prise de conscience, le temps de dénoncer cette paix armée pour ce qu'elle est : guerre des classes, avant de les réintégrer dans la banalité, la normalité du mal bourgeois.

Plus loin, c'est par un émouvant effet de ralenti — gros plan du temps — que Poudovkine instaure, littéralement cette fois, le temps de notre réflexion devant un autre cas de « banalité du mal » : le suicide d'un gréviste désespéré qui s'est noyé du haut d'un pont. Les remous de l'eau se referment avec une lenteur solennelle, comme si le monde, plus humain et fraternel que la société, seul rendait à cette mort sa scandaleuse réalité.

La dimension épique, posée dès l'ouverture, s'affirme à mesure que l'auteur suit ses personnages dans leur combat et leurs difficultés quotidiennes — sur les chantiers, les docks, chez eux, au siège du Parti, dans la rue. Sans qu'aucun des procédés de l'unanimité ait été utilisé : effets de miroirs à facettes, mosaïques, symétries, répétitions, séries, choralité, **Hambourg** s'identifie pour nous à son prolétariat et les pierres ont un cœur et les rues portent son souffle. Comme un temple,

un château, un palais disent, chantent ou crient la réalité profonde de ceux qui les édifièrent, **Hambourg** dit son peuple, le soutient et, organisme vivant, lui ressemble. Mais c'est au dénouement, durant la grande manifestation ouvrière sauvagement réprimée par la police, que l'épopée touche à l'hyperbole. La mise en scène quitte insensiblement les manifestants, décolle de leurs troupes et s'élève majestueusement à l'**Idée**. La victoire — dont la musique, ignorant volontairement toutes les vicissitudes du combat, se porte garante — s'incarne dans le drapeau rouge toujours relevé. La fin pour laquelle des hommes meurent, elle, est immortelle : « Vous ne tuerez pas l'Idée ». Ce que garde d'idéalisme romantique une telle conception — et qui la date — valut à Poudovkine des critiques sévères (1). Mais son affirmation cinématographique est remarquable.

Dans une perspective de hautes façades d'immeubles, le drapeau vu en contre-plongée croissante, flotte seul au ras de l'écran. Puis dans le même décor, en plongée totale, l'image ne montre plus que le pavé, avec au sommet du cadre, les ombres du premier rang des manifestants. Comme il avait personnalisé les masses, Poudovkine dépersonnalise l'Idée. Elle vit d'elles, mais au-dessus d'elles. Et dans le dernier plan, le drapeau indéfectiblement porté de la droite vers la gauche, toujours au ras du cadre, claqué au-dessus d'une marée de têtes dont on n'aperçoit pas les visages. Humaine et surhumaine, la liberté conduit le peuple aux barricades, mais incorporelle telle un dieu. Ici comme souvent chez Poudovkine, le plus abstrait n'est pas loin du plus concret. Prosopopée, dit-on ordinairement de ce final écrasant. Et c'est juste si l'on tient qu'il fait « parler » un objet : le drapeau, un événement : la manifestation. De la composition célèbre de Delacroix où c'est une

(1) Dovjénko pourtant, ne campe-t-il pas, dans **l'Arsenal** (1929) un soldat bolchevik invulnérable, que les balles frappent et qui ne tombe pas ?

superbe femme qui porte l'étendard de la révolution, dira-t-on qu'elle est plus concrète ? La femme oui, mais la liberté ? Si donc Poudovkine parvient à exprimer **la même réalité** et la même **idée** que le peintre, sans le secours d'un personnage symbolique, si de la situation réelle — la manifestation et son drapeau — il parvient à l'idée en faisant l'économie d'un intermédiaire, n'est-ce pas lui le plus concret ? Et n'est-ce pas lui le plus abstrait qui, finalement, fait vivre la **Liberté** sans l'incarner ?

Ce prodigieux dénouement est, au demeurant, constitué pour l'essentiel, par un très long plan séquence continu — les policiers traînent depuis le fond vers le premier plan, les corps des manifestants, passant ainsi selon la diagonale gauche-droite de l'écran, du plan de grand ensemble au plan rapproché — dans lequel s'intercalent sans briser son mouvement interne des plans de coupe de grévistes qui fuient la répression en courant de la droite vers la gauche, et des flashes abstraits. Il n'en va pas autrement dans la bagarre entre « jaunes » et grévistes. Golovnia le confirme : « Presque toute la bagarre a été tournée avec une caméra portable. L'opérateur entra dans la mêlée avec son appareil et filma en un seul long plan les diverses phases de la rixe. Puis une série de premiers plans, indispensables au développement narratif du sujet, fut enregistrée séparément selon les prévisions du découpage, qui permirent de recréer dans son unité l'épisode entier » (*op. cit.* page 273).

Cette dualité de la mise en scène illustre bien les deux postulats qui se partagent l'art de Poudovkine : à l'unité spontanée, naturelle de l'événement, le cinéaste tient à superposer une unité consciente, méditée, qui tantôt la recouvre, se soumet à elle, tantôt la prend en charge et se l'annexe. Tantôt Poudovkine fabrique le réel sans scrupules : ainsi l'enthousiasme du Premier Mai à Moscou, tout fait de gros plans de bouches,

hurlantes, riantes, de têtes, de bras, de mains, toujours en éclairs ; ainsi le feu des mitrailleuses, fait d'éclairs blancs, d'explosions **dessinées**, de photogrammes noirs ou blancs déchirés. Tantôt, comme dans nos deux premiers exemples, il ose seulement le repenser, l'enrichir, mais toujours à partir de son « corps » exact, son « modèle ». Tantôt encore il se borne à l'accueillir, à le recevoir, humblement, en néo-réaliste si j'ose dire. Lorsque la section du Parti va désigner les délégués qu'elle envoie en U.R.S.S., une femme trop émue pleure. Après la fraternelle réprimande de sa voisine, elle essuie furtivement ses larmes. Cette image quasi « brute » atteint à la même puissance d'expression et d'émotion qu'une autre image tout aussi « nue » de **La fin de Saint-Petersbourg** : le Gars, honteux et fier, innocent mais repentant, a posé sa pièce sur la table. Il la regarde. Timidement, il lève son regard sur la femme puis le ramène sur la pièce, désespéré.

Mais le moins curieux n'est pas l'usage que Poudovkine réserve à certains moments de cette réalité nue qu'il a su capter, parfois au débusqué. Quand il obtient enfin l'expression qu'il recherchait il se hâte, presque toujours par le montage, de la dénaturer, de la « pervertir », comme s'il ne se résignait jamais qu'avec peine à recevoir quoi que ce soit du monde, préférant le lui ravir. « Il me fallait pour **Tempête sur l'Asie** l'image d'une foule de Mongols regardant avec admiration et convoitise un précieux renard. J'engageai un prestidigitateur et filmai les visages des Mongols qui le contemplaient. » (*Film e fonofilm*, p. 184). « Prenez le jeune komsomol qui joue dans la réunion du **Déserteur**. C'était un garçon naturellement timide. J'aggraviai délibérément sa confusion parce qu'elle me donnait le ton désiré. Lorsque je le fis se lever et que je me mis à louer exagérément son interprétation, il ne put s'empêcher malgré tous ses efforts, de laisser éclater sa joie. Ce qui me donna un

plan superbe, l'un des mieux « joués » (si j'ose dire) de tout le film. » (*L'attore nel film*, p. 74). Voici donc un réalisme au départ quasi rossellinien mais que l'enseignement de Koulechov suggère de transporter dans un autre contexte, individuel ou social. **L'anatomie idéale** de Koulechov ne contient-elle pas, **in nucleo**, **le doublage** (que Poudovkine « invente » dans *Le Déserteur* ?) Comme une voix est arrachée à une bouche pour être greffée sur une autre bouche, ici une émotion, un sourire, sont arrachés à **leur situation** pour être collés sur un tout autre sourire, une tout autre émotion. Semblables au mitchourinisme, **géographie et anatomie idéales** vivent d'hybridations, de greffes, de transfusions.

Dans ce réalisme « dévoyé », le caractère véridique, le trait authentique, l'être dans sa nudité et sa transparence immédiate, ne servent que de matériaux, de pièces de **montage**, à une récréation de la réalité. Mais c'est pour servir aussi à la création, la pratique **d'un langage**. Les tropes, de même, ne s'instaurent que sur des détournements de sens et cependant leur finalité dernière est bien de doter l'esprit d'un instrument mieux apte à posséder le réel.

Il est évidemment impossible, puisque l'art du cinéaste vit de leur concurrence, de faire entre les deux postulations pudovkiniennes le départ de la plus authentique, de la plus féconde. Laquelle conduit à la plus grande vérité, laquelle embrasse le plus de réalité ? Poudovkine se tire d'affaire avec sa subtile théorie (subjective) du double rythme de l'esprit et du monde. Toute vie s'accomplit, dit-il — à l'exclusion de rares moments privilégiés — dans un perpétuel décalage, un constant **contrepoint** entre la réalité objective, totale, globale, collective du monde, et la perception, l'expérience, l'usage que le sujet en fait. L'expression de ce dualisme peut reposer soit sur l'espace, soit sur le temps, soit sur l'image, soit sur le son. Le monde bruit mais je ne l'entends pas. Le monde vit mais je ne le vois pas.

Le monde vit et je le vois sans l'entendre. Le monde bruit et je l'entends sans le voir. De toute façon quelque chose de lui toujours m'échappera, sauf dans les plénitudes du synchronisme absolu. « L'image peut fixer le rythme du monde tandis que la bande sonore suit le mouvement des perceptions humaines — ou l'inverse. » (*Film e fonofilm*, p. 194).

Les paradoxes apparents du *Déserteur* ne s'expliquent que par là. Un père et sa fille parlent. Mais la fille est « ailleurs », tendue dans l'attente : le son disparaît. L'héroïne soudain sursaute, va ouvrir la porte, accueille le héros. Enfoncée dans son attente, elle seule l'a « entendu » arriver, dans ce qui était silence, vide sonore pour son père (et pour nous). A Hambourg, les personnages parlent russe. Mais ils parlent allemand en U.R.S.S. et le héros, dans son interminable séance publique d'auto-critique a besoin d'un interprète. Il s'agit là encore d'un cas d'application du « double rythme », et, plus précisément, d'une très consciente, très pénétrante maîtrise des possibilités, des ambiguïtés du **doublage** (que le parti de faire parler russe à tout le monde aurait sacrifiées). Le sentiment de son appartenance communautaire à son peuple est donné au travailleur par la familiarité dans laquelle il parle, il « possède » sa propre langue. (Et pour le spectateur soviétique cette familiarité ne pouvait être spontanément ressentie qu'avec le russe.) En revanche, le caractère **étranger** du « déserteur », exilé en U.R.S.S. loin de ses camarades et des risques qu'ils prennent, doit lui être donné par son mauvais usage ou son ignorance de la langue russe. Tout comme sa **séparation** d'avec son peuple est manifestée par l'inévitable médiation du traducteur.

6. SOUVOROV.

Voici le parfait film de mobilisation patriotique et guerrière — genre typique, en U.R.S.S., des années

1940-1944, inauguré par l'**Alexandre Nevski** d'Eisenstein — et un parfait exemplaire de film stalinien. Le culte de la personnalité — par personne interposée — s'y développe sans frein à l'ombre de thèmes et de motifs-alibis irréprochables. Personnalité fort attachante que celle de ce chef militaire, humain, « peuple », bonhomme, spirituel, ménager du sang de ses sujets, vrai « Père » pour ses « enfants », juste et génial, ne perdant — à demi — une bataille que par trahison. Généreux et libéral, il s'adresse aux prisonniers français : « Relevez-vous, vous êtes libres ! » A un Français auquel il vient de laisser son épée et qui déclare : « Je ne la tirerai jamais plus contre vous, Général ! », il réplique : « Je ne te la rendrai pas deux fois ». Le film transpose ainsi, habilement, un détail de mœurs militaires en une affirmation « progressiste », celle d'un humanisme universel plus haut que les patries, renouant avec cette ambiguë Liberté Républicaine que véhiculèrent les armées de Bonaparte (1).

Souvorov exalte l'obéissance militaire inconditionnelle, et — car il veut plus — dans l'enthousiasme. Mais, tour de force machiavélique, il conserve l'esprit de désobéissance, de contestation, de discussion, de rébellion. Simplement il les reporte **sur le chef**. C'est le chef tout puissant, incontesté, indiscuté, qui discute, refuse, préfère s'éloigner plutôt que de plier devant l'injustice ou la déraison, qui souffre même pour la liberté et le respect de la personne (les siennes). Il sauve ainsi l'honneur et la démocratie. Dans l'âme du spectateur « possédé », toutes les postulations se trouvent satisfaites à la fois.

(1) Le héros de Poudovkine étant totalement dépourvu de contradictions, apportons ici celle du **Nouveau Petit Larousse illustré** (1928) : **Souvarov** ou **Souvorov, Alexandre**, général russe né à Moscou. Il réprima l'insurrection polonaise de 1794, lutta contre les armées de la Révolution en Italie et fut battu par Masséna à Zurich. C'était un général habile, mais sans humanité ni scrupules (1729-1800).

Ce culte pourtant n'échappe pas souvent à la caricature et il arrive qu'il tombe dans le grotesque et le bouffon. Les discours — publics — de Souvorov à l'estafette de son collègue, le général-baron, grand seigneur et « service-service » qui survient après la bataille et se dispose à la livrer « réglementairement », les adieux à ses troupes du général destitué et exilé, la « légende souvarovienne » contée, dans les foins, aux femmes et aux enfants par un vieux grognard, sont à la limite du ridicule. Surtout les scènes et les répliques destinées à prouver « l'esprit » du chef sont affligeantes, moins pour la qualité (après tout militaire) de leurs plaisanteries que pour l'accueil enthousiaste qu'elles trouvent parmi les troupes, ainsi tristement avilies, infantilisées. Autre trait curieux de ce culte : le tzar annonce à Souvorov victorieux qu'il aura sa statue en bronze. L'usage stalinien de la canonisation des « saints » de leur vivant serait donc une tradition russe ? (On a pu voir d'ailleurs au cours du film un hideux « monument » de bois déjà élevé, en pleine campagne, à Souvorov. Il était coiffé d'une étrange statuette de petit cheval qu'on pouvait prendre, selon l'angle de vue, pour un cimier-girouette de cheminée d'usine. C'est là que le vieux grognard jette ses hardes et « se fait beau » avant d'aller à son village.)

Une question surgit ici, inévitable : la tyrannie, la stupidité sectaire, la bureaucratie et le dogmatisme artistique, certain consensus général aussi, égarant les plus clairvoyants, vouèrent-ils à l'impuissance, la stérilité, au conformisme, voire à la flagornerie, des auteurs déjà réduits, déjà vaincus par la fatigue, les combats intimes, le cours des idées et des goûts, peut-être par l'âge tout simplement, ou bien des créateurs encore maîtres de leurs moyens mais qui, bâillonnés, résolurent « d'en remettre », de bêtifier sciemment ? Qui pourrait ou aurait pu répondre sinon ceux qui n'ont aucune raison de le faire : les intéressés ?

C'est par l'humour et la vérité psychologique que Poudovkine sauve les meubles. Remarquablement interprété par un acteur qui lui ressemble, au physique et dans sa manière de jouer, Nikolaï Pavlovitch Tcherkasov-Sergueiev, son personnage de Souvorov apparaît avec beaucoup de bonheur et de plausibilité comme un vieillard fort dru (il avait soixante-dix ans lors de sa dernière campagne), un peu radoteur, original, mal commode, pour qui vaincre dans un combat c'est un peu comme jouer un bon tour à ses supérieurs. Ses excentricités sont « révolutionnaires » : au palais du tzar (premier rappel et second exil) il salue avec force courbettes, il glisse ridiculement sur les parquets (mais le ridicule, comme celui de Charlot, « travaille » pour lui), il s'incline devant les laquais (« aujourd'hui laquais, demain premiers ministres »). Il refuse une armée qu'il n'a pas formée, à laquelle il n'a pu inculquer son « esprit » militaire, une machine « à la Prussienne », des robots. (Mystification stalinienne : le tyran veut commander non à des automates mais à des esprits de qualité, spontanément serviles, librement obéissants.) Il est indiscipliné — il lui faut son « petit verre » quotidien — et n'a apparemment pas la vocation chevillée au corps : il ne rêve que de retraite dans un monastère. Il faut voir la manière originale selon laquelle il dicte son **Traité d'art militaire**, coléreux, plein d'éclats, parcourant sa demeure comme un champ de bataille, mi-Napoléon, mi-grand-père gaga-gâteau.

Le décor est généralement faux à hurler et ne retrouve quelque authenticité que dans les intérieurs (reconstitués). Le monde ne « parle » jamais. Le lyrisme cosmique de Poudovkine est loin. Lors même que le cadre reprend de la grandeur (dans la traversée des Alpes, pendant la campagne d'Italie), la nature n'est qu'un **obstacle** matériel, une résistance, une force hostile à surmonter. Aucune poésie si même, quelquefois, le moment ne manque pas de puissance : un soldat tombe ; on ne

voit que pierres rouler ; on entend un tonnerre épouvantable. Un soldat roule, on voit une avalanche puis son dénouement, sa fin, sa résorption. Des assauts furieux se livrent contre les Français, l'image, métaphoriquement mais sans grâce, rien qu'avec force, compose une triple cascade tourbillonnant au-dessus du gouffre. La poésie ne revient enfin, mais la pire — carte postale saint-sulpicienne, romantisme embué à la Caran d'Ache — quand le Pont-du-Diable est pris d'assaut, miné, reconstruit, franchi. Toutes ces scènes de campagne, alpines (la profondeur du champ permet de belles échappées sur l'armée française dans la vallée) rendent un son étrangeté désuet. On pense, dans les meilleurs cas, aux moments les plus faibles du **Napoléon** de Gance, le reste du temps au cinéma de plein air d'avant 1914. Mais ne serait-ce pas là tout ce qui subsiste de la poursuite de ce que Golovnia appelle « un certain caractère d'étrangeté et de conventionnalité, un éloignement de la nature » (*op. cit.*, page 282), destinés à suggérer le recul dans l'Histoire ? Les intentions, parfaites, n'ont pas abouti ; seul demeure le côté conventionnel.

Les séquences les plus séduisantes — elles comptent même quelques plans assez extraordinaires — sont celles de la présentation de la nouvelle armée à Paul I^{er}, sur la place d'armes de Gatchina. La dérision apparaît avec les statues. Une déesse guerrière domine l'immense cour où évoluent trois régiments au pas de parade. Une antichambre avec une herse de baionnettes prépare au salon du tzar. Le tzar, de dos, devant une fenêtre, pleure. Le ministre courtisan Aractcheiev, à son bureau, feint l'émotion patriotique, lui aussi. Presque tout le film articule élégamment la plongée et la contre-plongée en fonction du contenu dramatique. Pourtant, le parti d'exaltation privilégie souvent la contre-plongée. « Je vous remercie, dit le souverain ; non pas pour moi mais pour l'Etat russe. » Et il embrasse son ministre. Aract-

cheiev tombe à genou et baise la botte du tzar. Durant cette scène, le tzar est en légère contre-plongée (majesté bouffonne, « poseuse », maniérée), le ministre-courtisan en plongée. Le tzar partagera la « plongée » du ministre lorsque — séquence suivante — il communi-nera dans sa malhonnêteté : prêtant l'oreille à des médisances, acceptant des propositions de destitutions. L'angle, devenu **moral** alors le juge.

Le salon est jalonné de statues et de bustes guerriers sur leurs piédouches. Mais la caricature est surtout fournie par la pétrification des humains en statues. L'antichambre, avec un espace quasi palpable, comme vu au stéréoscope (légère plongée) et ses trois sentinelles postées devant la porte du salon, accuse jusqu'au fantastique le côté **soldats de plomb**, jouets et marionnettes, que suggéraient déjà les exercices dans la cour. Fantastiques encore les plans de la place d'armes lors de la parade au cours de laquelle les deux généraux « sortis du rang » par Souvorov seront dégradés par le tzar. (Le premier se suicide ; panique royale lorsqu'il tire son pistolet.) Dans cette immense esplanade, les troupes ont l'immobilité cauchemardesque d'une plaque de stéréoscope. On croit voir quelque vieille estampe jaunie. Il faut le galop d'un cheval, le tremblement d'une baïonnette, pour assurer que le plan, le photogramme n'est pas fixe, et pour exalter la discipline malsaine, anormale, perverse, ridicule, de cette armée. Le suicide de l'officier est suivi de brefs remous que Poudovkine capte avec beaucoup de subtilité : panique, redoutée plutôt que présente, mouvements divers mais contenus, discrètes dispositions préventives aussitôt ordonnées par les chefs, l'instant suggère moins une violence dominée soudain prête à exploser, que la surprise, le choc d'une humiliation inattendue qui appelle une réplique, comme la gifle à peine reçue déclenche le poing, mais qu'un bref temps d'hésitation **désarme**. Le corps a cessé de rouler ; le « point critique » déjà est passé.

La satire, visuelle, se prolonge durant toutes les scènes du palais. Réception de Souvorov inopinément rappelé par le tzar. Grands salons dont le décor artificieux est sauvé par le réalisme des éclairages — mais l'artifice subsiste, dénonçant la facilité de la vie de cour, de sa nouvelle noblesse. Gros plans de parquets balayés par des traines, qui seraient d'un esthétisme appuyé et banal s'ils étaient plus nombreux et s'ils n'avaient fonction d'exprimer (avec la rapidité du concept) la fausse somptuosité, le vide spirituel et même le vide artistique du palais impérial. Les festons du baldaquin de la salle du trône ironisent par leurs dimensions exagérées et semblent la caricature d'une tente militaire : armée d'opérette, camp du Petit-Trianon ! Renonçant à l'**excentrisme**, Poudovkine adopte le regard sarcastique, plus acide encore que lucide, et toujours policé, courtois, bienséant qui est celui des mémorialistes de cour, des chroniqueurs de bon ton. C'est là le meilleur d'un film éminemment statique (les mouvements de caméra sont rares même dans les combats) et dont « l'accompagnement » musical est platement synchrone.

Le plus agaçant, pourtant — souvent jusqu'à la gêne — reste la photographie de Golovnia, trop savante, trop préméditée ou, plus exactement, préméditée à froid, et à faux. Elle cultive un maniérisme glacé. Les trois quarts du temps (exemple précis : les récits du vieux grognard) les gros plans se détachent sur un fond neutre, se veulent « abstraits ». Le visage, ou le corps, de Souvorov est toujours plus lumineux que celui de ses partenaires. La lumière de contre-jour découpant toujours le personnage sur les fonds, la gamme des lumières pétrissant ses traits, changent ses chairs en une matière noble assez indéfinissable qui peut faire penser à une statue de marbre blanc savamment éclairée dans un musée. L'irréalisme de ce traitement (qui élabore les extérieurs eux-mêmes, sitôt qu'ils contiennent des personnages intéressants, comme s'ils étaient des intérieurs — et le

rapport avec le monde tombe, tout se définit par rapport au cadre, à la composition) nous enferme dans l'univers psychologique de **la peinture**. Constante fondamentale de l'art pudovkinien sans doute. Mais ici la peinture n'est plus que **portraits**. Sa monotonie, sa fixité fatiguent d'autant que cette intensité que postulerait le « portrait » est passablement contredite par le caractère superficiel, extérieur, de la biographie souvorovienne. A la limite, les visages « importants » finissent par apparaître comme de grosses têtes lumineuses, éclairées de l'intérieur, vessies dans lesquelles on aurait allumé une bougie. Cette spiritualité à la Ubu, dénoncée le plus souvent par des trognes physiquement peu douées pour exprimer la vie intérieure, élabore un fantastique dérisoire qui fait moins songer à Rembrandt (modèle initial) qu'à un De Latour inversé dont le Saint-Joseph charpentier aurait avalé sa lanterne.

Citons un passage de Golovnia (**op. cit.** page 278) afin de clarifier nos griefs. « Il nous fallait reproduire le soleil, l'air italiens alors que rien dans le cadre n'évoquait l'Italie. Il est difficile de dire en quoi la lumière du soleil italien diffère de la lumière de Moscou mais toute une série de suggestions et d'associations nous portent à croire que le soleil d'Italie est plus fort, l'air plus pur, l'atmosphère plus limpide, les ombres plus profondes, les figures plus modelées que cela n'est chez nous. Alors, tournant en extérieurs, l'opérateur choisit telle heure plus tôt ou plus tard, le soleil au zénith ou bas sur l'horizon, des ombres à peine marquées ou fortes, la lumière venant du fond ou un éclairage latéral, des tons durs ou moelleux. Ces détails du travail de l'opérateur, comme les touches du peintre, créent graduellement le photogramme-tableau. Le soleil ni l'air italiens ne viennent tout seuls dans le plan ; il faut les y mettre ! » Un semblable travail devait susciter l'altitude des montagnes, suggérer leur caractère alpin ; On voit s'accomplir ici le glissement du réalisme — la vérité du

réel — au « réalisme socialiste » ou idéologique — la vérité de l'idée (Eisenstein dira : de la formule).

Ces manipulations du réel, dont les précédents films de Poudovkine nous ont apporté certes maints exemples, n'avaient alors pour fin que de fournir ses matériaux à l'alchimie dialectique du montage. Le film pouvait alors, comme paraît-il la Providence, écrire droit en caractères tordus. Mais ici, où le montage s'efface devant une quasi théâtralisation de l'événement, le film ne sait qu'écrire tordu en caractères tordus. Chaque plan est un « tableau », aucun n'est la réalité. Déjà, à propos de **La fin de Saint-Pétersbourg**, Golovnia avait voulu que « la balance lumineuse », les lumières et les tonalités fussent établies en fonction des lumières et des tonalités caractéristiques de Saint-Pétersbourg, cité des nuits blanches. On tient là une clé du réalisme pudovkinien (et eisensteinien aussi, au bout du compte) : si tous les rapports d'éclairage sont justes (Brecht dira : les rapports politiques, les rapports de vérité) tous les éléments de la mosaïque peuvent être faux, irréalistes, l'ensemble sera authentique et réaliste. (A la limite, c'est une certaine vérité des sciences qui se définit-là : le relevé géographique **est** la vérité du paysage, le plan **est** la vérité du monument, la carte **est** le territoire puisqu'ils sont à l'échelle exacte !). Ce réalisme indirect, impressionniste, est caractéristique de bien des grandes œuvres du cinéma soviétique, et on voit bien par où il prêtait le flanc aux déformations et aux distorsions qu'un « réalisme socialiste » défiguré lui ferait subir.

7. AMIRAL NAKHIMOV.

Amiral Nakhimov eut maille à partir, le 4 septembre 1946, avec le Comité central du P. Cb. qui en exigea le remaniement profond. S'il faut en croire ce qu'on nous rapporte, Poudovkine aurait devancé dans cette première version, la conception viscontienne du film

d'histoire telle que **Senso** l'a illustrée : éclairant situations, personnages, intrigues et événements par l'étude de leurs « arrières » plutôt que de leur façade — ce qu'absurdement on disqualifie comme « petite histoire » — privilégiant lors des combats le point de vue de Fabrice, engageant dans l'histoire des hommes et non des statues ni des figures de vitrail. Qu'en fut-il exactement ? et à quel niveau cela se situait-il ? Nous l'ignorerons toujours. Mais le fait est que, dans sa version définitive, **Nakhimov** n'a rien de déshonorant. Bien sûr, le film verse dans la mystique du chef ; bien sûr, l'Amiral est une figure cornélienne — les hommes tels qu'ils devraient être — mais ici le « réalisme socialiste » l'érige fort louablement en exemple, en pattern culturel, sans suggérer que le modèle existe et gouverne depuis le Kremlin.

Dès le premier plan, une image proche et vivante (ralentie) de vagues, on devine, et le pressentiment sera vérifié, la supériorité de ce film sur le précédent (**Souvorov**). La flotte à voiles russe croise au large du port d'Odessa. Un coup de canon éclate. Plan d'explosion et de fumée. Plan suivant, une volée de mouettes sur l'étendue brillante de la mer. Après cette ouverture concrète, réelle, arrachée au monde, la manie pudovkinienne de reconstruire la réalité grâce au montage va se donner libre cours. Ici, le cinéaste s'avoue plus que jamais l'ancien disciple de Koulechov, « lequel savait écrire même avec des briques « comme ironisait Eisenstein. (« L'idée doit être exprimée et développée par des plans en eux-mêmes insignifiants comme des briques », avait écrit Koulechov). La dialectique de la **géographie imaginaire**, mêlant et articulant le faux au vrai, le naturel au fabriqué, le grand (réalité ou studio) au petit (maquettes), l'immobile au mouvant, produit des résultats toujours surprenants.

Le film commence par l'histoire d'une tempête. Plans de détails du navire sous le vent après le plan de grand

ensemble d'une maquette quasi couchée sur la mer. Ces fragments sont remarquables et le détail de la grande roue de la barre, cadrée de front, l'axe de l'objectif coïncidant avec celui du gouvernail, emprunte curieusement à ce simple fait une allure obsédante, irréaliste. (Poudovkine se tiendra à cet angle chaque fois qu'il montrera la roue, sauf à la fin quand le bâtiment est abandonné.) De beaux plans ne montrent qu'un élément du décor : cabestan, paroi de bois, fût, tas de cordages, émergeant de l'eau. On crie déjà au trucage mais l'eau se retire et la réalité (partielle certes) du pont apparaît. La convention essentielle, ici comme chez Ford (**Le long voyage**, pour citer un exemple célèbre parmi cent autres) tient au fait que les structures du navire sont immobiles. (Dans les gros plans et les plans rapprochés, les cordages tendus ne frémissent même pas et le vent n'y est pas perceptible.) Les cadrages sont souvent obliques mais le décor ne balance guère plus de deux ou trois fois. Le mouvement est donné dans le menu détail, jamais dans l'ensemble : coiffure d'un marin, gonflée sous l'effet du vent arrière (mais les autres personnages ne reçoivent aucun vent), objets qui roulent ou sont emportés, paquets de mer, agitation des hommes, angoisses. Le générique avoue en quelque sorte le secret de cette esthétique : sur la mâture et les cordages de deux voiliers **peints** — et donc fixes — passe de gauche à droite, faisant « volet », l'ombre d'une échelle de corde. Au réel inerte et déjà **transposé** (peinture) le cinéma donne le mouvement.

La tempête apaisée, les navires, victorieux des éléments, se dirigent vers le port en une belle suite symphonique d'images blanches. Cette fois, les prises sont réelles : nous sommes sur un voilier véritable, les plans d'ensemble ne trichent plus : bâtiment et mer sont dans le même cadre ; le travelling « naturel » parfait la sensation d'une entente, d'une harmonie entre l'un et l'autre. Paradoxalement, le vrai mouvement — vent,

voiles, vagues, navire — sert ici à exprimer le moindre mouvement, la lenteur, le calme, la relative immobilité. Le mouvement du montage long **freine** le mouvement fictif du montage court.

La dimension épique, le côté naïf, fruste et mal équarri de la chanson de geste, ses conventions aussi sont judicieusement recréés tant par le scénario que par la mise en scène. Sur le pont, l'amiral félicite ses troupes et discute, avec un officier canonier, des nécessités de l'entraînement. Se dégage un canonier particulièrement adroit et sûr de son talent. On voit Nakhimov bon chef, familier et accessible, sachant plaisanter. Le canonier se fait fort d'atteindre une maison déterminée. On rit. « Bien sûr, dit un marin qui pouffait, il est certain de bien tirer, sa fiancée habite justement-là ». Tirer son coup est humoristique et à double-entente aussi chez les Russes ? Structures légendaires : le monde est petit. Le « fiancé » est celui qui déjà disait pendant la tourmente : « Ne me regarde pas. Regarde-le, « Lui » plutôt. Il est toujours là ! », celui qui se vantera de toucher les soutes du navire amiral turc et qui les touchera, qui s'illustrera aux combats de défense de Sébastopol et qui, porté sur une civière, blessé, aveugle, demandera : « Qui est-ce qui crie si fort ? — C'est Nakhimov. — Dieu soit loué ; je puis mourir tranquille : « il » est vivant ! » Monde petit encore : deux gringalets blonds, « conseillers militaires » de Sa Majesté britannique auprès de l'Amirauté ottomane, d'abord vêtus de l'uniforme turc, sont ramenés comme trophées, à la fin du siège, dans leur uniforme national. Autre équilibre difficile : l'humour de Poudovkine se fait juste assez épais pour paraître « peuple » sans céder à la grossièreté ni à la flagornerie. Nakhimov est invité chez l'un de ses officiers à une soirée d'hommes. Samovar, fruits, liqueurs, cigares. Beaucoup de discours. Stratégie et politique. Durant que Nakhimov expose son plan : il faut prendre les devants, attaquer pour neutraliser le Bosphore, son

hôte, satisfait de retrouver son impatience et quelques-unes de ses idées chez l'amiral, frappe du poing la table à la place de l'orateur, se frotte les mains, les serre, se retient parfois de le faire, n'étant pas certain de l'issue du propos, ne sachant pas jusqu'où il a le droit de se permettre les gestes du discours d'un autre sans aller trop vite ou trop loin.

Dans ce film patriotique où l'Histoire russe est déjà l'Histoire de la Russie soviétique (la même continuité, chez nous radicale-socialiste, a inspiré outre les manuels scolaires de la III^e République, le **Napoléon** de Gance : tous ces grands hommes qui « finalement » firent la France... ou la Russie), l'auteur prend une fois ses distances avec le tzarisme et son aristocratie : au cours de l'entrevue du Prince Menchikov (qu'il interprète lui-même) avec l'amiral Nakhimov. Vers la fin — (la bande sonore est impressionnante avec le sifflement quasi innocent des balles sur les bastions) — Poudovkine prend un second recul, plus féroce caricatural, vis-à-vis de l'ancien régime. Mais comment le justifie-t-il ? La réponse n'est pas évidente : en distinguant ceux qui **font** la Russie de ceux qui vivent d'elle ? Alors que tous ses personnages sont unanimement braves, un envoyé de la capitale tremble de peur, se jette à terre (l'ordre d'ailleurs en a été donné par un sous-officier quelconque), n'ose plus se relever. Nakhimov l'abandonne dans la boue, changeant de sujet et d'occupation.

Le dénouement est terriblement habile. Remarquons qu'après Zurich (**Souvorov**), Sébastopol est encore une défaite des Russes. Poudovkine se ferait-il le chantre, clairvoyant et résigné (songeons aux dénouements de **La Mère, du Déserteur**), des demi-victoires, des victoires à venir ? Le dénouement de **Amiral Nakhimov** est d'une grande subtilité. Avec la mort de l'amiral, il escamote l'issue du siège de Sébastopol et de la Campagne de Crimée. Cette fin « positive » devait contenter les censeurs. Mais aussi ce silence, cet « oubli », constituent

un courageux retour au réel, une méditation sur l'héroïsme et l'histoire. Après les simplifications de l'épopée, les distorsions de la légende, Poudovkine revient au quotidien, déchire le mythe, sans pour autant démobiliser son public (1).

La photographie toujours très élaborée — dans des registres et des directions diverses — finit par engendrer, du moins chez moi, un véritable malaise. Au constructivisme de Poudovkine qu'obsède la refabrication de l'événement, le besoin de lui donner un corps plus riche, plus lent aussi bien sûr, plus visible, plus « nombreux » que nature, comme si le réel ne contenait pas assez d'éléments constitutifs, correspond le constructivisme de son opérateur, son extrême souci de rationalisation. Avec lui l'artiste se veut démiurge, et démiurge des Philosophes : mécanicien et horloger. Dans la soirée entre hommes, l'équilibre « atmosphérique » et spatial, l'unité physique et morale du lieu n'est jamais trouvée. Dans les plans de petit ensemble, le cadre, les parois, les meubles, les éléments de décoration, prennent une présence raffinée mais les têtes vivantes tombent dans l'abstraction. Dans les gros plans et les plans rapprochés (à une ou deux exceptions près peut-être) le décor s'anéantit, l'espace devient théorique. En revanche, lors du branle-bas de combat, lorsque la flotte de Nakhimov se dirige sur Sinope, l'atmosphère (de studio pourtant, donc essentiellement « luministique ») est d'une vérité, d'un réalisme direct à couper le souffle (littéralement : un asthmatique étouffe tant l'humidité, la semi-opacité de l'air sont présentes). Au même moment, passant des maquettes aux décors de studio, nous pénétrons dans le navire. Poudovkine et Golovnia pratiquent alors une sorte d'**expressionnisme**

(1) Le film s'achève sur l'image de la flotte soviétique de 1945 tandis qu'un commentaire renouvelé de celui de **Nevski** prévient : Qui s'y frotera s'y piquera.

à rebours : l'image devient véridique, homogènement claire et dépouillée, d'un bleu comme métallique, d'un gris quasi clinique, d'une propreté et d'un fonctionnalisme tout scientifiques. Tandis que l'expressionnisme **chargeait** le décor pour y introduire quelque âme, une nuit débordante de pouvoirs — et un Lang le fait alors même qu'il réduit le Destin à un piège physique abstrait — Poudovkine présente un monde net et pourtant faux, comme le fruit d'une hallucination particulière, — peur dominée, inconscience de la témérité. Une autre belle parenthèse étonne : après la victoire de Sinope, la foule se rassemble sur le port pour recevoir le vainqueur. Photo impressionniste. On revoit les élégantes aux ombrelles de dentelle du **Potemkine** et d'**Octobre**, mais surtout, chose émouvante, le lion de pierre et les grands escaliers qu'Eisenstein n'avait pas encore fait entrer dans l'histoire ! Poudovkine retournera, brutalement, à l'école impressionniste pour les scènes de colère de Napoléon III. (Isolée en gros plan, la main de Badinguet devient caricature abstraite, tonnerre vain, fanfaronnade). L'opposition est saisissante. Viennent enfin toutes les scènes de bataille, de villages dévastés, les assauts et les canonnades. Le soleil règne sur ces scènes. On a du mal pourtant à le découvrir. Les rapports de tons sont si étudiés que les contrastes existent mais ne s'imposent pas aux yeux. Doit-on évoquer ce ciel de fin du monde de certains Poussins ? Plutôt sans doute les gravures au trait, sur bois, typiques du romantisme mais de toute la fin du XIX^e siècle également, et poussées au noir, comme il est fréquent dans l'art russe ?

Ne nous cachons pas que si, finalement, ce film, plus intéressant que prenant, plus remarquable qu'attachant, demeure une réussite isolée du Poudovkine « réaliste socialiste », c'est pour avoir laissé au cinéaste toute latitude de ressusciter le montage et de tourner « comme au temps du muet ».

8. LA MOISSON.

Le dernier film de Poudovkine connût un assez grand retentissement entre 1953 et 1954 (pour des raisons diverses que nous essaierons de démêler) et il demeure de ce fait généralement fort surestimé. La tendance, en U.R.S.S., était alors au « scénario artistique », un script auto-suffisant pouvant être publié et lu comme une œuvre littéraire. En France, le roman de Galina Nicolaeva, **La Moisson**, dont Poudovkine s'est inspiré (mais la romancière participa à l'adaptation) eut un franc succès à peu près contemporain des présentations du film. Ces faits expliquent peut-être qu'on ait la plupart du temps disserté du film comme d'un livre, — à la limite sans l'avoir vraiment lu (vu), qu'on ait débattu de ses thèmes, ses situations, ses personnages, ses répliques, sans références à l'image — laquelle seule pouvait prétendre leur donner corps et existence — et que, tenant pour assuré que tout ce que l'auteur escomptait dire son film effectivement le **disait**, on ait pu admirer un « bouleversant poème d'amour » alors qu'on applaudissait aux idées d'une œuvre à thèse, on ait cru possible de justifier par les libertés de l'épopée et du lyrisme les écarts d'un film qui se donnait lui pour la peinture **réaliste** d'une réalité contemporaine.

Staline venait de mourir. **La Moisson** passa pour le signe majeur d'un dégel, évidemment amorcé du vivant du maréchalissime. Enfin un film qui abordait courageusement les « problèmes privés » et les intégrait dans le drame collectif de la construction du socialisme, — davantage, qui obtenait de la communauté qu'elle aide à les résoudre. Enfin « une Princesse de Clèves » au pays des Soviets (mais la « vieille » Passion ne recevrait son visa qu'en 1957, avec **Le quarante-et-unième**). Enfin un film qui contredisait l'absurde théorie de la **dramaturgie sans conflits...**

1953. La guerre froide connaît un commencement de détente. **Le retour de Vassili Bortnikov** (titre original de **La Moisson**) ramène l'U.R.S.S. au festival de Venise dont elle était absente depuis 1948. Une critique non (et souvent anti) communiste découvre les vertus morales et éducatives du cinéma soviétique, cinéma de la grandeur : « Il faut montrer aux Français le plus grand nombre de films soviétiques possible pour qu'ils se réveillent enfin... et retrouvent le sens de leur responsabilité et de leur effort. Je propose qu'un film soviétique soit montré une fois par mois dans chaque lycée de France et que la présence soit obligatoire pour tous, professeur compris » (1).

Symétriquement, si l'on peut dire, les spectateurs communistes, pro-communistes et sympathisants retiennent moins **la leçon** de morale que **le témoignage** : l'homme soviétique est en train de réinventer l'amour comme le reste. L'extraordinaire et bouleversante vérité dont ce film leur paraît le messenger c'est qu'une société heureuse et raisonnable doit pouvoir concilier la nécessité et la liberté, l'utile et l'agréable, l'épanouissement individuel et l'harmonie collective, le besoin de chacun et le besoin de tous. Pour ce bonheur et pour cette raison, l'homme et ses mythes doivent être transformés. La vérité, c'est que l'amour des hommes se **construit**, se crée, comme les pommes, exactement, les vergers de **Mitchourine**, comme les jambes, exactement, les pouvoirs de **l'Homme véritable**. L'amour comme la vie est une création continuée, un combat incessant contre les données naturelles. Il y faut de l'intelligence, un dur vouloir, de l'héroïsme, certes, mais c'est cet héroïsme qui devient chaque jour moins difficile (n'est-il pas, chez nous, devenu trop facile de mourir pour ses amours et, davantage, de faire mourir ?) dans la réalité socialiste. « Voici l'été, c'est la réconciliation sur des

(1) Claude Mauriac, **L'amour du cinéma**, Albin Michel, 1954.

sentiments supérieurs ; la couleur éclate, le nouveau a vaincu l'ancien, le périmé. C'est le triomphe des hommes nouveaux ». Ainsi Guerassimov célèbre le dénouement de **La Moisson** (1). Voyons à présent ce qu'il en est **dans le film**.

Le thème du couple n'est pas nouveau chez Poudovkine, et curieusement, du couple **premier**, légal ou naturel, qui se reconstitue après la crise : de **La Fièvre des Echecs** (où « l'action » sépare puis réunit les fiancés), **La fin de Saint-Pétersbourg** (où l'action gagne l'épouse et l'unit à son mari « sur des sentiments supérieurs ») à **La vie est belle** dont le couple légitime se reforme après la « trahison » de l'époux. **Le Cadavre vivant** fait exception (mais le scénario échappait à Poudovkine) où se rencontre, inversée, la situation du futur **La Vie est belle** : le mari est tellement « compréhensif » devant l'amour de sa femme pour un autre (bien qu'elle l'aime lui aussi) qu'il poussera le renoncement jusqu'à la déchéance, une quasi démence et la mort.

Avec **La Moisson** il s'agit encore de prise de conscience, double cette fois, que Poudovkine accompagne, comme dans **La Mère**, d'un éveil parallèle de la nature (2). L'épouse, Avdotia, en se trouvant brutalement la femme de deux maris — et qu'elle aime tous

(1) Cité par Armand Monjo in **La Nouvelle Critique**, n° 58, sept-octobre 1954. On peut lire dans le même numéro — mais dans un autre article (**Vers le deuxième Congrès des écrivains soviétiques**) — ces propos de V. Ermilov cependant plus appropriés : « En art un problème n'existe que dans la mesure où il est incarné dans une image concrète. Sans cela l'homme n'est qu'une illustration, un appendice du « problème » et il en résulte que ni le problème ni l'homme n'ont d'existence réelle (...) La critique sociologique vulgaire ne veut pas tenir compte de ce que si, dans une œuvre, les émotions humaines sont représentées d'une façon infidèle, fautive, grossière, si la logique et la justesse des sentiments sont altérées, alors le problème lui-même est posé de façon mensongère, grossière et fautive ».

(2) **Accompagne** est bien le mot, qui n'eût pas convenu pour **La Mère**. Seul rappel émouvant du lyrisme de **La ligne générale** et de **La Terre**, les séquences des tracteurs « malades » que Poudovkine tente de renouveler en les situant dans la nuit (ténèbres, phares défaillants, balancements de lanternes).

les deux — découvre que ni l'amour, ni le mariage, ni la famille ne sont des absolus et qu'elle ne doit plus, qu'elle ne peut plus les assumer, les vivre (ou s'en arranger) de la façon qu'elle l'avait fait jusqu'ici. Elle s'alignait sur un destin **naturel**, tout fait, s'acceptant spontanément, de manière quasi animale, comme cet être que la nature destine à être l'épouse, la mère de famille, la femme d'intérieur, presque la chose d'un autre, du mari. Et comme il lui appartient brusquement de définir son statut, sa liberté, son futur, elle s'aperçoit qu'elle peut aussi avoir accès à ce que ce statut, jusque-là semblait lui nier : la participation collective, la construction, le militantisme, l'ouverture sur **le dehors**. Et en attendant de diriger l'Etat, la cuisinière dirigera une étable modèle avec sa laiterie.

Vasili, le mari, est ce que Sadoul nommerait un Zampano. Il trouve normal de rencontrer partout des militantes, mais que l'une d'elles puisse être sa femme lui semble à la fois inconcevable et secrètement déshonorant, humiliant pour son orgueil de mâle (ce thème n'est pas sans évoquer celui d'un très grand film réalisé à la frontière mexicaine la même année par Biberman et Wilson : **Le Sel de la Terre**). Bien sûr, contrairement au héros de Fellini, notre Zampano a des excuses : les souffrances de la guerre, la maladie, l'isolement, la jalousie. De plus, son rival Stepan dirige le S.M.T. (service de mécanique et des tracteurs) responsable pour beaucoup des mauvais rendements du kolkoze « 1^{er} mai » dont Vasili est président. Tout se mêle pour grandir son malheur, exaspérer sa jalousie. Avant « tout allait bien entre elle et lui » (pourtant, jalousie en moins, tout était pareil !). Au dénouement, le héros comprendra qu'en consentant à trouver en sa femme son égale — une militante — il mettra fin à tous ses tourments : de militant et d'époux toujours épris.

La passion est absente de l'horizon du film. L'amour « naturel » porte les adolescents et les adolescentes à

la rencontre les uns des autres, comme il les porte à honorer père et mère et à aimer leur progéniture. Même la coquette, l'allumeuse, Frosha deviendra sans crier gare — et par quelle magie ? — une fille chaste, sérieuse, fidèle et consciencieuse. En dehors de ces liens vitaux et ordonnés, il n'y a pas de place en l'homme soviétique nouveau pour les folies du sentiment ni leur énorme gâchis. Ainsi Stepan les ignore-t-il. Il aimait. On ne l'aime plus. Il s'efface. Mais les déchirements, les déraisons, les révoltes de la passion, qui pourraient faire de lui une source de **conflits**, un personnage négatif, ne l'effleurent pas. Et certains supporters du film diront que le personnage est manqué, dépourvu d'épaisseur vivante, d'autres qu'il est le plus homme soviétique de tous. C'est le plus beau paradoxe de cette dramaturgie sans conflits (elle prenait sa revanche dans le manichéisme de l'épopée et du film historique : les mauvais ennemis et les tout bons patriotes), dramaturgie avec laquelle Poudovkine rompt bien moins qu'il peut paraître. Elle oblige le scénariste à interioriser ses conflits dramatiques, à en faire les fruits de retards (de la conscience sur le réel, de la morale sur l'action, de la culture sur la responsabilité, etc.), de survivances, de malentendus. Cela aurait dû éminemment enrichir, spiritualiser, approfondir, ennoblir, pareils drames. D'où vient que plutôt que de Shakespeare et de Tolstoï les résultats s'approchent, de plus ou moins loin, de Corneille et de Hugo ? C'est que ces drames intimes sont théâtralement développés et résolus selon les modes de l'épopée. Racine est traité en feuilleton et photo-roman. Ici, il est remarquable que le seul personnage positif — disons plutôt non négatif, **neutre** — n'ait pratiquement aucun rôle réel à jouer dans l'aventure du film. Le mari et sa femme, personnages partiellement négatifs, s'opposent, se cherchent, se rencontrent, supportent tout l'intéressant de l'œuvre. Stepan n'est qu'une utilité, il fait seulement jouer ce

ressort de la jalousie que Poudovkine aurait très bien pu demander à une dénonciation anonyme, quelque commérage dans le village (mais que suis-je en train d'écrire : dans un village soviétique !) ou à un rêve ancien de la femme, quelque lointain cousin amoureux d'enfance, comme a fait Pabst dans **Mystère d'une âme**.

Ce serait pourtant faire montre de la plus grande incompréhension que d'affirmer, comme d'aucuns qu'il y a deux films dans **La Moisson** : un **aguit-film** agricole et une histoire d'amour. Ce drame d'amour, celui auquel Poudovkine s'intéressait, ne pouvait trouver dans un autre contexte, dans une autre articulation avec ce contexte, l'issue, le sens et la portée que l'auteur visait (1). Il n'y a qu'un film dans **La Moisson**, mais il est manqué, — admirable dans ses ambitions, décevant et irritant dans ses résultats, artificiel et sonnante faux presque d'un bout à l'autre. Et pour une raison majeure qui fut le vice de l'époque : le refus délibéré du réalisme — de la réalité **telle qu'elle est**, grosse de ses contradictions et de ses insuffisances mais aussi de son futur — à l'avantage d'une imagerie dans laquelle les extérieurs eux-mêmes sont irréalisés par le « chromo ». « Nous avons réduit les sentiments à des schémas inventés dans les salles de rédaction. Nous avons remplacé la souffrance par une espèce de « dépassement des difficultés », disait Dovjenko en décembre 1954. « Nous voulons si fortement une vie belle et lumineuse que les choses désirées et attendues nous paraissent être déjà là » (2). On le constate, toutes les auto-critiques n'étaient point de complaisance ; mais pourquoi faut-il toujours que chacun n'ait paru voir que la paille dans l'œil du voisin ?...

(1) Un film, aux trois-quarts réussi lui, ressemble beaucoup à **La Moisson** par cette interdépendance dialectique recherchée entre l'intérieur et l'extérieur : **L'amour d'une femme**, de Grémillon.

(2) Cité in **Cinema Nuovo**, n° 76, 10 février 1956.

LE STYLE

Valéry disait qu'un poème ne s'écrit pas avec des émotions mais avec des mots. Poudovkine aurait pu affirmer qu'un film ne se fait pas avec des sentiments mais avec des plans. Cette frénésie de re-création le conduisit tantôt au poème visuel (la joie de la libération imminente chez le prisonnier de **La Mère** prend la forme d'une allégorie du printemps), tantôt à l'idéogramme — mais un hiéroglyphe n'est-il pas une sorte de Hai-Kaï plastique **obscur**? — (pour évoquer l'ascension des partisans et de leur chef blessé à mort, dans **Tempête sur l'Asie**, Poudovkine relie par fondu enchaîné trois plans fixes : un arbre plié presque à angle droit, un col (courbe) et un sommet assombri (contre-courbe). Dans **La fin de Saint-Pétersbourg**, la tragédie suspendue, la déclaration de guerre, sont traduites par l'envol de quelques oiseaux qui abandonnent des fils téléphoniques abstraits), tantôt encore et plus souvent à l'artifice : les explosions, les rixes, les coups, les chutes (Timour s'évanouit et renverse l'aquarium, un manifestant du **Déserteur** est tué par la police) sont composés de fragments concrets (détails) ou abstraits (photogrammes blancs, noirs, tachés, rayés) parfaitement gratuits. Poudovkine ne créait pas seulement la réalité difficilement filmable ou, plus exactement, difficile à analyser par le moyen de l'image ; il en vint à donner un corps visible à l'immatériel (ainsi dans **Le Déserteur**, une émission radiophonique reçoit une figuration plastique abstraite audio-visuelle).

Cette refabrication des données du monde, dans les moments les plus heureux, et ils ne sont pas rares, atteint à une investigation, à une exploration subtile et

pénétrante du réel. C'est le cas des analyses que Poudovkine obtient, avec quelques plans, de la colère ouvrière et de l'entrée en grève dans **La fin de Saint-Pétersbourg**. Le cas encore de certaines expériences quasi proustiennes qu'il réalisa devant le spectacle d'une averse, qu'il relate dans ses textes, et qu'il inséra dans **La Vie est belle** (1).

Voir en son auteur un **lyrique** est le pire service que l'on puisse rendre à l'œuvre de Poudovkine. C'est aussi le moyen quasi infaillible de passer à côté d'elle et, partant, de la refuser. Le fameux distique de Moussinac : « Un film d'Eisenstein ressemble à un cri, un film de Poudovkine évoque un chant » est, peut-être, responsable du malentendu. Mais il doit être réinséré dans son contexte : « Poudovkine enferme dans ses films plus d'étude, plus de science, plus d'effort intellectuel qu'Eisenstein. Il se fie davantage à la méthode qu'à l'inspiration » (**Le Cinéma soviétique**, p. 161). Affirmation capitale, Moussinac ayant par ailleurs souligné qu'« il entre plus de romantisme que d'esprit scientifique dans certains éléments de l'œuvre » d'Eisenstein (*Ibid.* p. 156). L'opposition cri et chant met en cause

(1) « Je cherchai à utiliser la pluie de la même façon (le gros plan temporel)... Le lent battement des premières et lourdes gouttes sur la poussière brûlante. Elles tombent en se partageant en petits grains sombres. La chute de la pluie sur la surface de l'eau : le choc soudain, une colonne transparente qui s'élève brusquement, lentement s'abaisse, s'éteint en cercles pareillement lents. Une augmentation de la vitesse va de pair avec le renforcement de la pluie, l'inondation de la scène. L'énorme, l'ample étendue de jets continus, violents, emmêlés, d'une averse et puis, d'un coup, l'apparition subite d'une seule nappe qui ruisselle sur une balustrade de pierre. Quand les gouttes scintillantes rebondissent, leur mouvement étant exceptionnellement lent, on peut voir tout le jeu complexe et merveilleux de leurs trajectoires qui s'entrepénètrent dans l'air. A nouveau le mouvement s'accélère mais déjà la pluie diminue. Pour finir apparaissent des plans d'herbes au soleil, mouillées. Le vent les fait onduler, les agite doucement ; les gouttes glissent, tombent... » Cité par R. Spottiswoode, **A Grammar of the film**, Bianco e Nero, Rome, 1938.

moins la forme, l'essence de l'épopée et du lyrisme, que leurs moyens. Le cri est viscéral, organique, spontané, immédiat, sentimental. Il exprime directement. Le chant est élaboré, dominé, contrôlé par l'esprit, la volonté, la science. Mais pour être organisé, un chant n'est pas forcément plus lyrique qu'un cri et, chez Poudovkine, généralement, il l'est moins. Les fameux morceaux lyriques de Poudovkine sont pour la plupart (le cyclone final de **Tempête sur l'Asie**, le « chant » de la guerre et des marchands de canons dans **La Fin de Saint-Pétersbourg**, l'hymne de la construction du navire à Hambourg, l'« élégie » de la machine blessée, soignée, puis convalescente et pathétique comme un cœur humain, dans **Le Déserteur**) d'impressionnants morceaux de bravoure. Tous, du reste, visent à l'épopée. Poudovkine ne le cède en rien à Eisenstein pour ce qui est de l'élargissement, de la magnification épique et il sait lui aussi se servir du montage intellectuel, des ressources de l'excentrisme aussi bien que du montage des attractions.

Moussinac cependant a parfaitement décelé l'essentiel en Poudovkine : « Sa seule faiblesse serait peut-être de compter davantage avec la composition cinématographique proprement dite et sa science personnelle qu'avec l'appareil de prise de vues, contrairement à Eisenstein, plus aventureux, plus soucieux du risque, et qui fait, parfois, confiance davantage à l'appareil de prise de vues qu'à lui-même, et à ce qu'il sait de la photogénie et du cinéma (*Ibid.* p. 169). (Tout le monde pourtant croyait plus ou moins le contraire. Eisenstein n'était-il pas le Léonard de Vinci du cinéma, cet « hégélien de motocyclette » dont se moquait Umberto Barbaro ?) Finalement Poudovkine serait-il moins profondément réaliste qu'Eisenstein ? « L'art de Poudovkine nous émeut avec science (...) et fait appel à ce qu'il estime le plus pur de nous-mêmes, aux seules forces que nous dominions » (p. 170). Cela revient à dire que l'auteur

de **La Mère** rationalise spontanément le monde et son art. Il n'y a pas de place chez lui pour les ténèbres, l'ambiguïté, la fascination : un univers cartésien.

Plus eisensteinien qu'on ne le dit, Poudovkine ne dédaigne aucun des procédés de son grand rival. Ainsi a-t-il eu recours à ce même **excentrisme** auquel **Octobre** doit, entre autres inventions, l'ascension « sur place » de Kerenski. Dans **Le Déserteur**, penché à quarante-cinq degrés, presque à tomber, sur un client ivre-mort, un garçon attend interminablement que celui-ci se réveille pour lui présenter le plat qu'il a commandé. L'empire, toujours croissant, de la police à Hambourg, est rendu par la danse d'un agent de la circulation aux gestes de chef d'orchestre, chaque fois plus haut sur son piédestal. A la fin, on le croirait juché sur un obélisque ! Le montage intellectuel, **idéo-sensible**, dont « l'appel à la patrie et à la religion » de Kornilov, dans **Octobre**, les harpes mencheviques du Congrès et la « montée » de Kerenski sont de beaux exemples, se retrouve dans **La Fin de Saint-Pétersbourg** avec l'« avancement » du sous-directeur promu directeur de l'usine **en ascenseur** justement, dans **Tempête sur l'Asie** avec les essayages de costumes de Timour.

Le montage contrasté : toilette du général-toilette du Bouddha, habillage de la générale-habillage du Grand Lama, dans **Tempête sur l'Asie** ; le montage parallèle : massacres au front — surexploitation de la force des travailleurs — trafics en Bourse ; « dialogue » muet de la mère et du fils — du gardien et du cafard dans la prison de **La Mère**, dérivent du **montage des attractions** même si l'attraction, ici, étant en « situation », peut passer pour une simple métaphore. Mais le poids de **matière**, de présence concrète, charnelle qui s'attache à ces « ingrédients » leur confère précisément la valeur explosive d'une attraction. (Après tout, le morceau de viande avariée du **Potemkine**, est bien lui aussi en situa-

tion, et le lion de pierre qui se dresse pour rugir n'échappe pas à la métaphore.) Quand Poudovkine montre en gros plan un mystérieux animal cuirassé d'écaillés d'or qui se retourne lentement et s'avoue comme le torse d'un uniforme surchargé de décorations militaires, quand il lui juxtapose une série de bustes (manequins vivants dont têtes et membres sont impitoyablement tronqués), il instaure au niveau même de l'image ce conflit dialectique qu'Eisenstein provoque entre deux plans différents. Mais c'est une « attraction » pure qu'on voit dans **Tempête sur l'Asie** au moment de l'exécution de Timour : le coup de fusil qui l'abat est suivi d'un gros plan de boue argileuse, remuant doucement et comme aspirée en son centre. Cette image qui « dit » la mort, l'arrêt des viscères, les entrailles répandues, la paralysie du temps, la nausée qui prend l'assassin, « injustifiée » ici, rime cependant avec toute cette boue dans laquelle Timour comme inconscient, s'est enfoncé, que le caporal a évitée, mais où il s'enfoncera au retour.

Pas plus qu'Eisenstein enfin (les horloges du Palais d'Hiver qui annoncent au monde l'heure historique de la Révolution, dans **Octobre**). Poudovkine ne recule devant l'abstraction. S'il filme le pont de Saint-Pétersbourg en train de s'ouvrir, il le fait de face et en contre-jour. C'est le crépuscule. Progressivement l'écran s'obscurcit. Le pont cesse d'être un pont, devient nuit menaçante, porte aveugle. Quand la frange blanche dans la partie supérieure de l'image (tout ce qui « signifie » encore le pont) s'éteint, Poudovkine coupe et montre le pont ouvert, de profil. Ce n'est plus qu'une gueule ouverte, un monstre étrange, deux mâchoires béantes. Dans le camp des partisans de **Tempête sur l'Asie**, lorsque le chef mortellement atteint, arrive porté sur une civière, l'écran montre un arbre bien droit, solitaire, sur une cime. Puis le mourant fait ses derniers adieux, serre la main de ses hommes. L'image, reprise, de

l'arbre droit, devient flou. Et flou également, le visage de l'agonisant (en vertu de quelle subjectivité parfaitement abstraite ?). Ici le montage « idéologique » joue des sensations autant que des idées.

Parlons maintenant de l'art, souvent plus vigoureux il est vrai que chez Eisenstein, selon lequel Poudovkine unit aux drames des hommes les drames du monde — débâcle des glaces sur la Néva, fleuves de nuages, d'ailes de moulins, de voiles et d'oiseaux, cortèges de statues. — Art ambigu, à la sensibilité indécise, souvent terriblement distant. Le fait est que Poudovkine porte sur le monde le regard assuré de celui qui sait. L'univers qu'il repousse ou ne comprend pas, il le dépeint comme un mauvais rêve, une perception erronée, une vision « conditionnée » mais de toute façon provisoire. Quand le triomphe de la raison matérialiste et dialectique aura enfin ouvert tous les yeux, la mauvaise subjectivité cédera devant le vrai irréfutable. Ce n'est pas par hasard que Poudovkine a débuté par une manière de petit chef-d'œuvre qui montre une capitale (communiste) tout entière en proie à **La Fièvre des Echecs**, et poursuivi par l'étude du déconditionnement des réflexes (**Les mécanismes du cerveau**). Le regard que Poudovkine pose sur les réalités, pour lui exotiques, de l'ordre bouddhique (**Tempête sur l'Asie**) est celui d'un Marco Polo plus intéressé et étonné que séduit ou ébloui. Même les valeurs artistiques de cette culture ne le concernent pas. Les valeurs qu'il en conserve sont des valeurs purement sensorielles — et par-là universelles — pratiquement a-culturelles. (L'amour des belles fourrures est commun aux chasseurs et aux marchands spéculateurs.)

Dans ces deux films étonnamment voisins que sont **Octobre** et **La Fin de Saint-Pétersbourg**, il suffit de considérer l'usage que chacun des cinéastes fait des statues, des architectures et des décorations du Palais d'Hiver pour apercevoir que, des deux, c'est Eisenstein

qui vibre le plus intensément au contact de l'art et du monde. Il est lyrique quand Poudovkine est épique. D'ailleurs, la différence éclate sitôt qu'on compare leurs films sonores. Dans ses essais historiques (**Souvorov, Nakhimov, Minine** et **Pojarski, Joukovski**), Poudovkine s'attache à un caractère, une psychologie, à travers une épopée, une demi-légende. Eisenstein s'attache à l'évocation d'un monde, du monde : en **Nevski**, il considère moins Nevski que la Russie dans laquelle celui-ci vécut ; dans **Ivan**, il recrée la Russie encore médiévale qui rendit Ivan possible autant qu'il recrée Ivan lui-même. Au-delà des « artifices » du style, le monde vrai n'est jamais absent. Et le fait est que, pour citer une dernière fois le clairvoyant Moussinac, Eisenstein ne refuse pas tout le **surréal du cinéma**. Au contraire, il s'obstine à le provoquer : « Eisenstein se fie théoriquement plus à l'objectif qu'à son œil, plus au mécanisme de l'appareil qu'à son système artistique. Jean Epstein dirait : à tout le surréel du cinéma. Le cinéaste d'**Octobre** pense qu'il est là pour le provoquer » (*op. cit.* p. 158).

De cette dualité : objectivité du réel, subjectivité de la perception, Poudovkine s'est au reste parfaitement rendu compte et ce qui frappe c'est l'imperturbable certitude avec laquelle il se fait fort de la surmonter, de la dépasser, de l'utiliser en vue de retrouver le rythme plein, l'essence de la réalité : « Constamment nous rencontrons, nous faisons l'expérience de deux rythmes, le mètre rythmique du monde objectif et le **tempo**, le rythme selon lequel nous l'abordons. Le monde est un rythme plein mais les hommes n'en reçoivent, à travers leurs yeux et leurs oreilles, qu'une impression partielle. Le rythme de ces impressions varie selon le mouvement de nos émotions tandis que le rythme du monde objectif se développe selon une cadence immuable » (*Film e Fonofilm*, p. 194).

Poudovkine, sa vie durant, porta au cœur une curieuse contradiction : il aspirait au montage court ;

il était obsédé par le plan long et l'image fixe. Les passages « sonores » de **Tempête sur l'Asie**, les danses sacrées et leur accompagnement musical, sont justement célèbres. On y admire comment le montage, l'alternance des plans, leur tempo, expriment le rythme des danses et celui des instruments. Mais on ne dit pas, chose pourtant capitale, qu'en l'occurrence Poudovkine monte **en plans longs** : il fractionne, mais en grands morceaux continus. Pour suggérer le son il lui faut notamment montrer dans sa totalité et ses répétitions le mouvement des musiciens qui frappent leurs cymbales l'une contre l'autre fortement, puis les cognent doucement et par deux fois, soit en les « croisant » dans deux plans perpendiculaires, soit en rapprochant leurs bords comme des lèvres. Ici le montage restitue le réel, le donne à entendre, à vibrer — ou à danser — sans sortir du mutisme, sans nous enliser dans l'inertie d'un témoin passif (comme aurait fait un plan unique continu). Le montage est ici justifié par essence, il n'a rien de l'arbitraire (montage court) qui ailleurs incite à refabriquer le réel. Ici c'est le montage qui relie, qui harmonise, qui met à l'unisson la musique et la danse. Poudovkine est si profondément hanté par le plan long et l'image fixe que, dans **La Fin de Saint-Pétersbourg**, on pourrait croire qu'il demande au fractionnement extrême du montage la permission d'écrire en images fixes. Ce film est d'ailleurs beaucoup plus un récit qu'un drame, exposé fait à coups d'images, non histoire fixée, dégagée à coups d'événements. Il a la structure interne des photos-romans, des bandes dessinées, des « comics ». Des images sublimes jalonnent la courbe d'une idée, d'une notion, d'un fait dramatique, d'un mouvement d'émotion, d'un sentiment statique, d'une métaphore. Ce sont toujours les trois lions du **Potemkine** qui font un seul lion rugissant. Poudovkine, comme l'Eisenstein d'**Octobre** — davantage peut-être

— comme le Dovjenko de **La Terre**, colle des images-jalons et laisse à l'esprit et aux sens du spectateur le soin de combler les vides, de parfaire l'itinéraire à sa guise. Le montage lui sert, originalement, à donner à la réalité les structures de la peinture, de l'image fixe (n'oublions pas que Koulechov fit du « cinéma sans pellicule »), à élaborer son film, à la limite, comme un film d'animation. Dessin animé aux intervalles trop grands et où, paradoxalement, le mouvement tombe, est, se développe entre les plans, dans l'univers, dans la vie, dans l'esprit qu'ils enserrent, que nous y insufflons. Le film, sous cet aspect n'est que le filet, le réseau des mailles qui capteront l'espace, le temps et leur contenu dynamique.

Un film comme **La Jetée**, de Chris Marker, certains films sur l'art comme le **Giotto**, de Luciano Emmer, le **Van Gogh**, d'Alain Resnais, des œuvres comme **Muriel** et **Pierrot le Fou** n'ont fait que dévoiler la formule « pure » de cette esthétique, picturale par essence. Poudovkine rejoint ainsi Eisenstein dans l'invention d'un cinéma d'animation mais il y arrive par des chemins parfois à l'inverse des siens. Tous les deux jouent avec les plans, abattant leurs images comme des cartes. Eisenstein vient au fragment pour recréer la dialectique du mouvement — monde, drame, idée —, Poudovkine isole et fixe le vivant pour l'exalter dans la durée, lui conférer l'immobilité de la **contemplation**. Ce visage qui a relevé ses lunettes, cette femme qui panse le cou d'un blessé, je risquerais trop si je les voyais bouger, de m'attacher à ce qu'ils font, au comment ils le font, pas assez au pourquoi. En s'offrant immobiles (cf. Dovjenko dans **L'Arsenal**, **La Terre**) ou semi-immobiles (Preobrajenskaia dans **Le Village du Péché**) ils m'obligent au rapport spectateur-peinture. Leur immobilité, leur présence insistante, me provoquent, exigent de moi que je les appréhende dans leur totalité opaque, dense, mystérieuse et pourtant si claire puisqu'il s'agit

d'hommes, mes semblables. Leur immobilité, qui est celle de la peinture, redisons-le, et n'a rien à voir avec celle de « l'instantané » photographique, instaure une complicité quasi cosmique, déborde les limites individuelles, personnelles, des héros et débouche sur le peuple, l'humanité, l'histoire. Le lyrisme hésite, au bord de l'épopée.

Cependant, pourquoi ne pas le reconnaître, ces hauts moments sont rares. Plus souvent Poudovkine hausse le ton, se force à chanter ; et pourtant il n'excelle que dans l'intimisme. Par-delà le lyrique qu'on prétend qu'il est et qu'on s'irrite de ne point trouver, le poète épique qu'il voulut être, le seul Poudovkine qui demeure véritablement vivant est le cinéaste du réalisme immédiat, de la contemplation fraternelle, de la générosité quotidienne — le frère du Flaherty de **Moana**, du De Sica de **Umberto D**, et du **Voleur de bicyclettes**, du Rossellini de **Païsa** ou du Satyajit Ray de **Pather Panchali**.

Un discours de Youtkevitch lors d'un Colloque des Travailleurs du cinéma, en 1935 (cf. Schnitzer p. 165) nous découvre Poudovkine homme double, créateur divisé. Youtkevitch oppose le Poudovkine de la représentation des hommes, du montage statique, au Poudovkine des théories et des recettes, au « centaure » et au « vulgarisateur », au Poudovkine qui n'acceptait pas ce pourquoi il était fait : la saisie intuitive du réel, et qui mettait entre le monde et lui les « barrières » de l'art, du montage court, de la récréation après analyse, du travail sur l'acteur. Mais Poudovkine lui-même se contredisait avec une grande franchise, parlant de son interprétation dans **Le Cadavre vivant** « qui ne peut servir d'exemple à personne », voyant dans ses propres méthodes de travail « une fusion organique » qui n'est d'aucun secours pour personne, sans compter ses auto-critiques à dix ans (1935) et vingt ans (1946) de distance.

Aktior v film est particulièrement révélateur des débats intimes de Poudovkine. Ingénieur, chimiste, mathématicien (sinon en titre du moins de formation), soulevé par une Révolution, une époque qui pense pouvoir rationaliser l'homme, le monde, la société et l'histoire, sa fascination devant les théories, les préférences et les méthodes constructivistes et bio-mécaniques de l'art révolutionnaire était inévitable. Poésie et vérité : enfin l'art fort, juste, efficace, et assuré comme une science ; une science émouvante, belle, enthousiaste comme un art. Le cinéma était théâtre muet, on le changera en poésie, on l'ouvrira à la complexité multiple du monde. Le cœur de Poudovkine pourtant est « réaliste » : c'est la vérité spontanée qu'il aime. Le cinéma cesserait d'être un art parce qu'il enregistre le réel continu, le donné vivant dans sa temporalité propre ? Qu'à cela ne tienne : brisons sa fidélité immédiate, photographique ; faisons-en un langage original grâce au montage de fragments courts. Donnons-lui un espace, une temporalité, une causalité spécifiques. Rejoignant ainsi — ou plutôt se maintenant sur — les positions de Koulechov et celles de l'avant-garde (celles du montage) Poudovkine ne peut pour autant consentir à fabriquer le réel ni à seulement le penser et son montage « de façon » que l'auteur de **Film Form** lui reproche, lui sert d'abord à raconter, autrement dit à exposer (récit) ou à évoquer (poème abstrait/concret). On croirait Maïakovski montant du Stanislavski (des plans stanislavskiens). On croirait Koulechov montant les images de Vertov. Car, aux yeux de Poudovkine (et aux nôtres puisque nous estimons que sur ce point il est rigoureusement logique) il n'y a guère de distance entre les images du **ciné-œil** et celles du **Théâtre d'art**. Sans doute Vertov filmant une actrice qui joue **La Mère** prétendrait rapporter un plan d'une actrice qui joue **La Mère** et non une image véridique d'une mère. Mais au niveau des contenus, **de l'amour**

maternel, où serait la différence ? Les sentiments doivent affleurer, surgir des profondeurs de l'être — corps, cœur ou âme — et, sauf hasards et coïncidences favorables, qu'importent les moyens qui les feront surgir ? (Surprises et pièges du **cinéma vérité**, astuces pudovkiniennes dans la direction du non-acteur, effets de montage, jeu professionnel).

Cet équilibre entre le montage et le découpage ainsi que nous dirions aujourd'hui, entre expressionnisme et réalisme, constructivisme et art du reflet, Poudovkine le cherche — et le trouve — également dans son travail avec l'acteur. Je suis persuadé quant à moi que c'est son expérience et son amour du théâtre (encore qu'ils se soient exprimés plus tard : **Aktior v film** est postérieur de huit ans à **Kinopetchiat**) qui lui ont dicté son esthétique réaliste (1). L'acteur n'est pas une chose mais, comme le réel, une totalité complexe, vivante, et **continue**. Il en va de même pour sa création, sa création : le personnage. Lequel, selon la conception réaliste et stanislavskienne de l'art n'est jamais qu'un **double** vraisemblable (« Je peux y croire » est une exclamation aussi fréquente chez Stanislavski que chez Poudovkine), l'homologue d'un être humain, rare ou commun mais, de toute façon, complexe, unitaire, vivant. La réalité de l'acteur — identifiée par nécessité à la réalité de son personnage — ne se fabrique pas, ne se déforme pas, ne se construit pas : elle s'expose. Le découpage en plans qui met en œuvre toutes les ressources du montage n'est qu'un équivalent des moyens que, dans son jeu au théâtre, l'acteur utilisait

(1) C'est en ce sens que Mariamov peut écrire que Poudovkine tira son humanisme, son réalisme, de ce qu'il savait, de ce qu'il était avant de rencontrer Koulechov. « On doit penser à toutes ces connaissances car il les avait déjà au moment où — homme mûr — il décida de redevenir étudiant et de recommencer sa vie à son début. Car c'est précisément de son savoir esthétique primitif qu'est sorti ce principe réaliste qui, au-delà de toutes les hésitations, l'a toujours emporté dans son œuvre. » (op. cit. page 56).

pour théâtraliser sa représentation, c'est-à-dire pour la rendre lisible, transmissible, identifiable au maximum pour les spectateurs.

L'acteur filmé ramènerait à l'enregistrement passif, au décalque, aux balbutiements du cinéma des origines ? Le jeu de l'acteur doit donc être lui aussi démonté puis remonté. Et puisque le cinéma vit de fragmentation et de discontinuité, qu'on fragmente et morcelle le jeu de l'acteur. N'était-il pas déjà fort morcelé sur les planches, par les actes, les entractes, les entrées de scènes et les intervalles entre les représentations ? L'essentiel est qu'on n'oublie pas, derrière cette mosaïque, la continuité, l'unité fondamentale que seules les répétitions selon un **découpage pour l'acteur** peuvent garantir.

Et le son, le dialogue, seront eux aussi fragmentés, toujours au nom d'une vérité d'expérience, au nom du réalisme, mais encore au nom de la vérité du cinéma. Et Poudovkine de dégager savamment ce double rythme de la perception dont nous avons déjà parlé, tantôt accordé au monde, tantôt à l'individu. Tant de soins, de manipulations, d'expérimentations, finissent pourtant par évoquer ce constructivisme que l'auteur avait si farouchement repoussé au départ. Bien sûr, le ralenti du temps, « le verre grossissant du temps », sert d'abord à mieux voir, mieux entendre ce qui échappait : l'averse et le fauchage d'**Un simple cas**, les coups de masse au chantier naval du **Déserteur**), mais c'est aussi souvent un procédé expressionniste (le suicide du chômeur, toujours dans le **Déserteur**).

Ecrivant en 1960, à une époque où il était à nouveau possible de considérer les principes de Koulechov comme positifs, Youtkevitch notait : « Mais d'un autre côté **La Mère** ne serait pas ce qu'il est si Poudovkine n'avait eu à surmonter certaines tendances de l'école koulechovienne, tendances qui exigeaient une révision

radicale... » (**Contrepoint du Metteur en scène in Schnitzer**, p. 159). Et Leyda nous rapporte que, durant un voyage vers Léninegrad, en 1936, Poudovkine tenta de « rationaliser (avec le concours d'Engels et de Freud) ses propres difficultés : c'est du conflit entre ses attitudes émotives anciennes et les exigences sociales présentes que naissait dialectiquement son art » (**op. cit.** p. 526). Réalisme d'accueil ou réalisme révolutionnaire ? Comme s'il n'avait vécu que de cette contradiction, l'art de Poudovkine s'effondre lorsque le cinéaste s'en libère, dès qu'il ne se donne plus pour tâche première de prouver qu'il fait du cinéma un langage neuf. Alors il peut faire au nom du réalisme, du théâtre — ou de la peinture allégorique. S'ouvre l'ère stalinienne du « réalisme socialiste » — de la réalité interdite (1).

Henry Bidou a écrit quelque part, à propos de la dernière pièce de Shakespeare, qu'un auteur finit toujours par faire le contraire, exactement, de ce qu'il avait toujours fait. Alors il meurt. Poudovkine, comme beaucoup d'autres, aura mis longtemps à mourir.

(1) On peut ici tenter de répondre à nos « pourquoi » des pages 75 et 93, avec ce passage de Kazimierz Brandys : « L'une des particularités de l'homme est le refus instinctif de tout effort sans objet ; on peut ne pas croire, mais de loin seulement. Lorsqu'on a mis la main à la pâte, l'empreinte de la main nous devient chère et la chose qui porte cette empreinte est déjà notre chose. (...) Personne n'osait plus douter. Ils s'étaient imposé une discipline inflexible : ce que nous faisons est la vérité car la vérité est en nous ». (**La Défense de Grenade**, « Les Temps Modernes », n° 132-133, fév.-mars 1957, p. 1136).

TROIS CAS

1. LE CAS... D'UN SIMPLE CAS.

simple cas ».

Quel est le premier film sonore de Poudovkine ?

Selon que vous ouvrirez tel ou tel autre ouvrage vous pourrez apprendre que ce fut **La Vie est belle** (encore dénommé **Il fait bon vivre**, **Un simple cas** et **Un simple incident** (1929-1932) ou, au contraire, **Le Déserteur** (1933). Parfois l'énigme se fait provocante et frise le burlesque. Ainsi dans le même numéro de la revue **Bianco e Nero** (n° 7, juillet 1953) dédié à Poudovkine « In memoriam », Herman-G. Weinbert écrit, page 71 : « Le système sonore russe étant trop primitif pour les idées expérimentales de Poudovkine, le film sortit en version muette », tandis qu'à la page 66, Nino Ghelli expose gravement : « L'expédient du son subjectif réalisé par Poudovkine pour **Un simple cas** dans la fameuse séquence de la gare découvre une froideur intellectualiste et une carence émotive chez l'auteur ».

Dans son histoire du cinéma (**The film till now**) Paul Rotha s'appesantit pareillement : « La première tentative « parlée » de Poudovkine, **Un simple cas**, fut un inexplicable échec. Devant sa vacuité et sa confusion, l'emploi de l'asynchronisme peut paraître d'une importance secondaire mais à cette époque encore indécise et expérimentale ce fut un clair avertissement : le processus des associations mentales dont s'inspiraient les théories ne devait pas être poussé trop avant. Poudovkine était allé trop loin, tombant dans l'intellectualisme, voire l'incompréhensible » (p. 473). Une note (ajoutée quand et par qui ?) en bas de page, précise qu'en Angleterre, le film présenté le 21 mai 1933 par la **Film Society** était muet). Une première note rectificait dès la page 78 : « Annoncé comme film sonore, **La Vie est belle** fut ensuite distribué muet et rebaptisé **Un**

Les auteurs qui reprennent cette réfutation des expériences de contrepoint audio-visuel à propos d'**Un simple cas** ne se comptent pas, de Bardèche et Brasilach à Henri Colpi. D'où peut bien provenir si gros malentendu ? A la fois d'un excès et d'une insuffisance d'information. Georges Sadoul, dans **Histoire de l'Art du cinéma** (Flammarion, 1949) s'abritait derrière un écrit de Rudolf Arnheim. Pour faire court, sans doute, cette précaution a sauté de son **Dictionnaire des Cinéastes** (Le Seuil, 1965) où on lit donc, une fois de plus : « (Poudovkine) ne réussit pas à bien appliquer dans **Un simple cas** la théorie du contrepoint qu'il avait élaborée avec Eisenstein ».

L'histoire a confondu, faute de pouvoir y aller voir, les intentions de Poudovkine et son film réalisé. Mettant au compte du contrepoint et du montage du son l'échec de public et de critique que le film connut lors d'une courte carrière — échec qui paraît imputable à des audaces de scénario et à un usage immodéré du ralenti (« le temps en gros plan »), les chroniqueurs de cinéma crurent que Poudovkine avait pu réaliser toutes ses ambitions et commirent l'imprudence de les juger erronées. Dans cette perspective, que le film fût sorti en version muette après un si long temps de tournage (trois ans et demi) semblait même corroborer l'échec artistique de sa sonorisation, d'où l'allure amphibologique de presque tous ces passages quand on les relit attentivement.

En 1929, Poudovkine confia à trois articles de revues (**Kino**, **Rabis** et le bulletin de la **Medjrappom-Russ**) ses projets d'utilisation du son pour **Un simple cas**. Le second de ces textes s'intitule même « Le premier film sonore ». Dans un discours publié en 1928 (**Kino**, 15 juillet) et qui constitue depuis le troisième « livre » de **Film e Fonofilm** (Qu'est-ce que le « typage ») Poudovkine décrit, sans le nommer, « le film dont (il) rêve » et il était tentant d'y reconnaître les recherches du prochain **Un simple cas**. Des journalistes étrangers, de passage à Moscou, rapportèrent les déclarations enthousiastes de Poudovkine. Leyda cite (dans **Kino**, page 424) le témoignage de Margaret Bourke-White.

Que se passa-t-il donc exactement ? Nikolaj Lebedev, qui étudie **Un simple cas** dans son « Histoire du Cinéma soviétique muet » en traite comme d'un film muet,

conçu muet, produit et livré muet (1). Mais Jay Leyda est explicite : « Durant l'été de 1929, les ingénieurs Tagher et Schiorine commencèrent à mettre en œuvre dans les studios leurs systèmes respectifs, Tagher au **Medjarbpomfilm** et Schiorine au **Sovkino**. Poudovkine pour le **Medjarbpom**, Abraham Room et Dziga Vertov pour le **Sovkino** furent chargés d'étrenner ces procédés soviétiques (...). Préparé alors que les espérances placées dans le système Tagher étaient à l'apogée, le film de Poudovkine fut annoncé comme le premier film sonore de la **Medjarbpom** (...). Mais en se mettant au travail, Poudovkine s'aperçut que l'invention était encore primitive et mécanique, fort éloignée de l'instrument docile et sensible dont son imagination aurait eu besoin. La troupe révisa donc une fois encore ses projets et préféra revenir au muet plutôt qu'attendre le perfectionnement des appareils » (*op. cit.* page 424).

Ces faits d'ailleurs, à les bien lire, pouvaient être relevés dès 1937 chez le biographe de Poudovkine, Nikolaï Iezouïtov. « Poudovkine résolut d'enregistrer séparément l'image et le son. Il commença par la bande-image avec l'espoir de la post-sonoriser dès que les procédés techniques seraient définitivement au point. Mais il ne parvint pas à sonoriser son film » (2). Pour leur monographie, L. et J. Schnitzer se sont au reste fait confirmer expressément l'exactitude de ces assertions. « J'ai vérifié sur manuscrit et sur documents. Nulle part ne figure la mention de la sonorisation du film à quelque étape de travail que ce soit. Donc le fait est certain, le film fut tourné en muet et sortit tel à l'écran » (*op. cit.* page 49). Poudovkine lui-même a donné de ces déboires une version aussi discrète qu'élégante : « Quoique ayant conçu **Un simple cas** comme un film

(1) « Le résultat fut un film emphatique et pesant, les mouvements des personnages étant ralentis jusqu'à l'in vraisemblance. Ces personnages semblaient toujours soit engloutis dans qui sait quelles réflexions profondes, soit mortellement las. Ce n'étaient pas des êtres vivants, mais de pesants symboles des conduites humaines, privés de tout sentiment. Au jeu insuffisant des acteurs, un traitement rythmico-pictural tentait de remédier par des « portraits animés ». Toute l'œuvre avait quelque chose de voulu, d'artificieux, d'alambiqué. C'était évidemment une expérience ratée. » (N. Lebedev, *op. cit.* page 291).

(2) Poudovkine, *les voies de la création*, Iskousstvo, Léninegrad, 1937. Cf. J. et L. Schnitzer, *op. cit.* page 174.

sonore, ma timidité et certaines circonstances extérieures me conduisirent à le tourner muet » (1).

Cette légende détruite, dénonçons-en une autre, plus insidieuse. Golovnia présente (**Le Cinéma soviétique par ceux qui l'ont fait**, page 131) le contrepoint audiovisuel comme un péché de jeunesse, quelque chose comme une extravagance. « Je vous dirai que je le tiens (le manifeste d'Eisenstein, Poudovkine et Alexandrov) pour l'élément le moins sérieux de leurs biographies. Il ne s'agissait pas d'un credo d'artistes mais d'une méconnaissance des problèmes du cinéma sonore. Lorsqu'on est jeune, il arrive de faire des choses !... ».

Il suffit de considérer le cinéma contemporain européen, et celui de Marker, Resnais ou Godard en particulier, pour constater que l'idée de cette liberté n'était point si dérisoire. Lorsque Godard fait partir plusieurs fois pour une la « 404 » de **Pierrot le Fou**, lorsque Resnais monte, dans **Muriel**, les propos d'un couple sur l'image d'un autre couple, ne recommencent-ils pas, à leur manière bien sûr, ce fameux faux-départ du train dont Poudovkine avait rêvé pour **Il fait bon vivre ?** Devenu le pain quotidien du cinéma moderne, parfaitement intégré à son langage, c'est tout juste si le contrepoint audio-visuel, aujourd'hui, ne passe pas inaperçu.

Golovnia encore redit (*ibid*) après Lebedev (*op. cit.*) combien la collaboration du scénariste Alexandre Rjechevski — le leader du « scénario émotionnel » — fut fatale à Poudovkine (**Un simple cas**) comme un peu plus tard à Eisenstein (**Le Pré de Béjin**). Et les Schnitzer renchérissent, jusqu'au comique : « Il est dans l'histoire du cinéma soviétique un nom qui répand la terreur : Rjechevski. C'est l'épouvantail que l'on brandit devant le réalisateur tenté de se passer d'un véritable scénario ; c'est le spectre, dont le ricanement glace le sang de l'expérimentateur téméraire ; c'est, sur la grande route de l'art cinématographique, le sinistre monument fait de débris des catastrophes et qui signale « Danger ! » » (*op. cit.* page 43).

Quels qu'aient pu être — et je les ignore — aussi bien les défauts du scénariste que les vices de son travail, pareilles imprécations font bon marché de la personnalité des réalisateurs qui l'employèrent. Il aurait

(1) *Comment je suis devenu cinéaste*, Goskinoizdat, 1946, reproduit in **La Settima arte**, *op. cit.* page 272.

donc suffi qu'on refile un scénario anti-cinématographique à Poudovkine ou à Eisenstein (lequel avait d'ailleurs le premier institué le « scénario émotionnel » sous le nom de « nouvelle cinématographique »), pour que ces deux naïfs, oubliant tout ce qu'ils savaient du cinéma, se laissent éblouir par le charlatanisme d'un pseudo-poète et accumulent égarements sur égarements ? Tout est possible, certes, mais j'attendrai pour le croire d'avoir pu juger sur pièces. Poudovkine en tout cas était le dernier cinéaste que ces mirages pouvaient fourvoyer. Relisons **Film e Fonofilm (Film Technique)** :

« Les bons films, pour la plupart, sont faits de la façon que voici: un thème simple et une réalisation complexe » (page 34).

« Dans le travail de recherche du sujet, l'avènement de la forme doit déjà être impliqué » (page 39).

« Le réalisateur ré-élabore le sujet en écrivant le découpage, recrée, autrement dit, le matériel qui lui est offert par l'auteur selon sa propre personnalité d'artiste. » « Ou il collabore dès le début à la création du scénario ou bien il lui faut le ré-élaborer complètement » (page 131).

Plus loin, Poudovkine dénonce les mauvais scénarios, tout en adjectifs et en mots creux ou abstraits : « De tels éléments et d'autres semblables peuvent, dans le meilleur des cas, servir de matériau pour les inter-titres, mais nullement pour la réalisation du film » (page 42) et défend, justifie le scénario émotionnel (pages 133, 134) trois ans avant que Rjechevski ait débuté dans la carrière.

Quelles conclusions tirer de ce débat ? Que l'expérience ne fut peut-être pas aussi lamentable qu'on s'évertue à nous le donner à croire ? Qu'après **Octobre**, **La ligne générale**, **La fin de Saint-Pétersbourg** — tous films ayant soulevé en leur temps pas mal d'incompréhensions et de violents refus — et l'Histoire ayant marché, les mêmes recherches naguère permises ne le furent peut-être plus ? Que certains organismes officiels et le public ayant été sacrés rois en ces matières — le public et la bureaucratie n'étaient pas obligatoirement plus intelligents en U.R.S.S. qu'ailleurs, même dix ans après la révolution — leur verdict ne pouvait qu'être défavorable aux novateurs ?

En attendant de pouvoir donner un avis personnel, transcrivons donc ici l'un des rares jugements enthousiastes que nous ayons relevés sur **La vie est belle**. Il

est de Herman G. Weinberg. « Durant ces deux dernières décennies, Poudovkine n'avait plus été que l'ombre de ce quintette de chefs-d'œuvre que composent **La Mère**, **La fin de Saint-Pétersbourg**, **Tempête sur l'Asie**, **Un simple cas**, **Le Déserteur** (...). Je ne me suis jamais servi du mot « stupéfiant » pour décrire quelque chose mais je l'emploierai ici pour définir la photographie de Kabalov et Bobrov dirigés par Poudovkine » (1).

2. LE CAS MIKHAIL DOLLER.

Les filmographies de Poudovkine réservent au curieux une surprise de taille : un certain Mikhail Doller y est nommé réalisateur, ou co-réalisateur, ou réalisateur associé, ou collaborateur à la réalisation. — On a bien lu, il ne s'agit pas d'assistantat (2) — au générique de six films. En voici les titres dont l'un n'est pas des moindres : **La fin de Saint-Pétersbourg**, **La vie est belle**, **Victoire**, **Minine et Pojarski**, **Souvorov**, **La fête à Jirmounka**. Il est vrai que les mêmes filmographies donnent un second réalisateur à **La fièvre des échecs** (Nikolaï Chpikovski), à **Les assassins sortent sur la route** (Iouri Taric), à **Au nom de la Patrie**, **l'Amiral Nakhimov** et **Joukovski** (Dmitri Vassiliev pour ces trois. Il n'est pas l'un des « frères » Vassiliev).

Quand on songe aux infinis débats, hypothèses savantes et analyses dignes du laboratoire que les tandems Murnau-Flaherty (**Tabou**), Carné-Prévert, Renoir-Stroheim (**La grande illusion**), Chaplin-Welles (**Monsieur Verdoux**), Sternberg-Marlène, Lattuada-Fellini (**Les feux du music-hall**) ont suscités chez nos critiques, on s'émerveille que nulle histoire du cinéma ne daigne s'occuper de Mikhail Doller. Même Lebedev ignore son nom. Jay Leyda en parle comme d'un assistant ingénieux et dévoué, habile surtout avec les acteurs et les figurants, sachant dénicher les « types », distribuer avec un flair réel les premiers rôles (il imposa Vera Baranovskaïa hésitante pour le personnage de **La Mère** à Poudovkine réticent ; découvrit Ivan Tchouveliof pour le Gars de **La fin de Saint-Pétersbourg**, Nikolaï Tcherkassov-Sergueïev pour **Souvorov**), courageux dans les moments difficiles (les scènes de masses, de répression, la rupture des glaces

(1) « Vsevolod Pudovkin In Memoriam », **Bianco e Nero**, XIV, n° 7, juillet 1953.

(2) Doller ne fut assistant en titre que pour **La Mère**.

de **La Mère**), capable de doubler les interprètes réfractaires devant le danger. C'est Doller aussi qui, prenant amicalement en main la réalisation de **L'homme le plus heureux** (1937-1938) dont Poudovkine se désintéressait dangereusement, écrasé qu'il était par la pauvreté du sujet — (il n'avait rien tourné pourtant depuis **Le Déserteur** (1933) — conduisit l'œuvre jusqu'à son terme ; elle sortit sous le titre de **Victoire**. Bien peu de choses, en fait, pour un réalisateur associé, un Poudovkine en second !

Les Soviétiques nous auraient-ils devancés dans l'invention de la politique des auteurs ? Les rappels à l'ordre de cinéastes conduits à l'auto-critique sembleraient le confirmer qui mettaient toujours en cause une seule individualité responsable. Cette attribution des postes au générique des films achevés n'aurait-elle été que pure formalité administrative, le résultat de règlements syndicaux ? Comment en trancher quand la réalisation est l'œuvre d'une équipe effective ? Ne voit-on pas Grigory Alexandrov — co-réalisateur officiel de trois films d'Eisenstein se réclamer de ce titre pour revendiquer le droit de « reconstituer » le véritable **Octobre**, et non seulement de « monter définitivement **Que viva Mexico !** mais aussi d'achever le film » ? (1). Quel abîme cependant entre les films d'Alexandrov et ceux d'Eisenstein !

L. et J. Schnitzer précisent que dans l'équipe de Poudovkine — en russe, une « collectivité créatrice » — « chacun était maître absolu de son domaine particulier tout en ayant la pleine liberté d'intervenir dans l'élaboration de l'œuvre au même titre que le réalisateur » (*op. cit.* page 59). Voilà qui se conforme mal à l'image « totalitaire » du cinéaste-maître d'œuvre que les écrits théoriques de Poudovkine dessinent aussi fortement que ceux d'Eisenstein mais qui corrobore le caractère unique des rapports de Poudovkine avec ses collaborateurs et amis intimes : « Pour définir nos rapports de travail, je parlerai de fusion organique ; « organique » car il existait entre nous une profonde coïncidence de goûts et d'idées ; « fusion » car nous ne fûmes contraints à aucun compromis : ce qui plaisait ou déplaisait à l'un était unanimement admis ou rejeté par les autres » (2). Aussi longtemps que nous ignorerons tout des films propres

(1) Entretien à Genève. *Le Monde*, 8 novembre 1963.

(2) *Comment je suis devenu réalisateur*, *op. cit.* page 268.

de Doller — mais en tourna-t-il aucun ? — sa part dans l'œuvre de Poudovkine nous demeurera obscure. (Seul indice, de taille toutefois, Doller partage avec Piscator la paternité de **La révolte des pêcheurs** (1934). Nous avons soulevé le cas Doller. Souhaitons que des voix autorisées veuillent bien nous aider à le résoudre.

**

Grâce à l'aimable dévouement de Georges Sadoul, qui ne pense pas quant à lui que Doller ait été un homme de grand talent ni d'une grande importance, de M. Privato, directeur du **Gosfilmofond** de Moscou, et de M. Karaganov, président de l'Association des Cinéastes de l'U.R.S.S., nous avons pu constituer la notice suivante (1).

Mikhaïl DOLLER :

Né en 1889.

- 1910-1923. Après des études théâtrales (achevées en 1910), Doller est, pendant quatorze ans, acteur et metteur en scène dans divers théâtres de province.
1923. Il fait partie, comme Poudovkine, de la première promotion qui entre au **Laboratoire Expérimental** de Lev Koulechov. Il participe, avec presque tous les membres de l'Atelier, aux deux films de Koulechov :
1924. **Les extraordinaires aventures de Mister West au pays des Soviets**. (Poudovkine en est décorateur et interprète).
1925. **Le rayon de la mort**. (Poudovkine y fait fonction de scénariste, décorateur, acteur et assistant).
1925. Doller passe en même temps que Poudovkine à la **Medjrabpom-Russ**. Commence une amitié qui durera vingt-cinq ans. Il y fait connaissance d'Anatoly Golovnia.
- Petites briques-briquettes** (Kirpiciki). **Co-réalisateurs** : Doller et Leonid Obolenski. **Scn.** : G. Grebner. **Opr.** : Golovnia. **Déc.** : S. Kozlovski. **Interp.** : P. Bakchev, V. Popova, M. Bliumental-Tamarina, E. Iarosc, S. Burdin, G. Cholmski, S.

(1) L'auteur s'excuse auprès de M. Golovnia pour n'avoir pas utilisé les informations qu'il lui a fait tenir, celles-ci ayant été égarées entre les bureaux algérois de l'agence Aeroflot et ceux du Centre Culturel Soviétique.

- Viasovski, A. Tokarieva, F. Ivanov, V. Uralski, V. Poudovkine (un ouvrier).
1926. **Eh, petite pomme, où roules-tu ?** Co-réalisateurs : Doller et L. Obolenski. **Scn.** : V. Turkin. **Opér.** : B. Frantsisson. **Déc.** : S. Kozlovski.
1926. **La Mère.** Réal. : Poudovkine. **Assistant** : M. Doller.
1927. **La fin de Saint-Pétersbourg.** Co-réalisateurs : Poudovkine et M. Doller.
Les héros sans importance. Co-réalisateurs : M. Doller et X...
1928. **La Salamandre.** Co-réalisateurs : M. Doller et Gregory Rochal. **Scn.** : A. Lounatcharski et G. Grebner. **Opér.** : L. Forestier. **Déc.** : V. Jegorov et V. Chmeleva. **Inter.** : B. Guetske, N. Rozeniel, E. Tamari, N. Chmelev, S. Komarov, V. Foghel, A. Cistiakov, A. Gromov, M. Doller (l'étudiant Filonov).
1929. **Les grades et les hommes** (Tchiny i lioudi). « Almanach » réalisé pour le 25^e anniversaire de la mort de Tchekov. Comprend trois récits : « Anne au cou », « Mort d'un bureaucrate », « Caméléon ». **Co-réalisateurs** : M. Doller et J. Protozanov. **Scn.** : Oleg Leonidov, Jakov Protozanov. **Opr.** : Konstantin Kurzentsov. **Déc.** : Vladimir Egorov. **Maquillage** : S. Guskov. **Cost** : L. Kulburg. **Conseiller littér.** : I. Sobolev. **Interp.** : « Anne au cou » : Mikhaïl Tarkhanov, Maria Strelkova, A. Petrovskii, N. Chtcherbakov, V. Stanytsin — « Mort d'un bureaucrate » : I. Moskvine, V. Erchov — « Caméléon » : Ivan Moskvine, D. Vedenskii, V. Popov.
- 1930-1932. **Un simple cas.** Co-réalisateurs : Poudovkine, M. Doller.
1933. **Horizon.** Réalisateur : Lev Koulechov. **Scn.** : G. Munblit. V. Chklovski, Koulechov. **Interp.** : M. Doller dans le rôle de Smith.
1934. **La révolte des pêcheurs.** Co-réalisateurs : M. Doller et Erwin Piscator. **Scn.** : Gheorghii Grebner (d'après le roman d'Anna Seghers). **Opér.** : Piotr. Jermolov, M. Kirillov. **Déc.** : Vladimir Kaplunovskii. **Musique** : F. Sabo, V. Ferre, N. Cemberdji. **Interp.** : Aleksei Dikij, Emma Tsesarkaïa, Vera Janukova.
1935. **La grande sensation est perdue** (Guibel Sansatsii). **Co-réalisateurs** : M. Doller et A. Andrievski. **Scn.** : G. Grebner. **Montage** : M. Doller.
Tous ces films ont été produits par la **Medjrabpom film**.

1938. Doller entre aux studios **Mosfilm** en même temps que Poudovkine.
1938. **Victoire** (ex-« L'homme le plus heureux »).
1939. **Minine et Pojarski.**
1940. **Souvorov.**
1941. **Le festin de Jirmounka.**
1940. Doller est décoré de « l'Ordre du Drapeau Rouge du Travail ».
1941. Lauréat du Prix d'Etat pour les films **Souvorov** et **La fête à Jirmounka.**
1942. Tombé gravement malade, il ne reprend plus le chemin des studios.
1952. Il meurt peu de temps avant Poudovkine.

Co-réalisateurs :
Poudovkine
et M. Doller

3. LE CAS D'« UN CADAVRE VIVANT ».

Le film de Fiedor Otzep est-il aussi un film de Poudovkine ? Pour ma part j'en suis convaincu. Si profondément enclin à travailler en collaboration, Poudovkine aurait-il pu se passer d'apporter sa coopération créatrice à un cinéaste de son âge et moins célèbre que lui ? Les affinités que Poudovkine souhaite toujours qu'on vit entre son réalisme et celui de Tolstoï, l'extraordinaire subtilité du montage, son art de toucher au symbole pour le dépasser — ou le nier — aussitôt, celui encore de sur-symboliser les représentations déjà symboliques dans la réalité, la force de conviction des décors — sans qu'il fût question d'**atmosphère**, c'est le réel qui trouble, non son « aura » plus ou moins imaginaire (1) — une électricité dramatique qui tantôt survolte et tantôt bloque dans une sorte de paralysie les moments d'intense conflit moral (cet étirement annonce le « gros plan temporel », « le verre grossissant du temps » que Poudovkine va mettre en pratique dans son film suivant), voilà plus de traits qu'il n'en faut pour identifier un style.

Ces arguments toutefois ne laissant pas d'être largement subjectifs, j'ai rassemblé ici quelques témoignages susceptibles de donner à mes impressions un minimum de consistance historique.

1. **Jay Leyda.** « Le drame de Tolstoï avait déjà été porté deux fois à l'écran, en 1911 par Perskii et en 1918

(1) Une telle distinction fait toute la différence entre le « réalisme » allemand et le soviétique.

par Sabinskii. En 1928, la Prometheus de Berlin et la Medjarabpom chargèrent Fiodor Otzep d'une nouvelle version. Le tournage fut commencé à Moscou (les scènes avec les Tziganes et les extérieurs), puis la troupe se transporta à Berlin pour achever le film avec la participation des acteurs non russes prévus par la distribution : Maria Jacobini et Gustav Diessl. L'opérateur était Golovnia, assisté en Allemagne par Piel Jutzi (il avait modifié **Le Potemkine** pour sa sortie à Berlin) ; le décorateur de Poudovkine, Kozlovskii reçut un collaborateur allemand. Bien que Poudovkine laissât l'entière liberté de la mise en scène à Otzep, il semble que son talent de monteur ait été mis à contribution pour la dernière partie du film. » (Kino, page 391).

2. **Antonio Pietrangeli.** « **Le cadavre vivant** est le résultat superbe d'une collaboration entre Otzep et Poudovkine. Certaines séquences de ce film sont inoubliables ; ainsi la description de la boîte de nuit. Cette description est obtenue par le montage de fragments très courts assemblés sur le rythme irrésistible et obsédant de la musique. Les plans sont des « détails » des seins tremblants des tziganes, de pieds qui martèlent, de mains sur les ballalaïkas, de clochettes — entrecoupés de gros plans et de très gros plans du visage excité de Poudovkine (Fiodor Protasov) et de tziganes moustachues aux visages sombres, terreux, envahis d'une sensualité paisible. Certains de ces plans ne comptent que cinq ou même trois photogrammes. Autre scène admirable, celle du dortoir à l'asile de nuit avec l'irruption de la police et, d'un esprit fortement tolstoïen, le chariot surchargé de gens avinés qui donnent des coups de pied et fouettent le cheval étique. Plus discutables sont les visions symboliques, chères à Poudovkine, des statuettes de Sèvres et des champs de blé qui doivent suggérer des états d'âme cependant que, lors du procès, le matériel plastique réussit à éviter toute rupture de style tout en étant fort éloigné du puissant réalisme des scènes que nous venons de mentionner.

Il nous paraît intéressant de rappeler quelques détails inédits touchant la réalisation de ce film. Otzep, quand il vint à Rome tourner **Tarakanova** (1938) confia à quelques amis que **Le cadavre vivant** ne pouvait lui être attribué, l'activité de Poudovkine ayant prévalu au cours de la réalisation. Poudovkine, d'autre part, déclare avoir travaillé comme protagoniste du film à la seule fin de

se reposer du métier de réalisateur qui l'avait jusqu'alors entièrement absorbé. Ni Poudovkine ni Otzep ne semblent accorder grande importance à ce film et ils en minimisent tous deux l'intérêt. Maria Jacobini enfin, rappelle le travail en étroite collaboration des deux cinéastes, ne cachant pas son admiration pour la sûreté des réalisateurs (de Poudovkine en particulier) et la conscience exacte qu'ils avaient des résultats à obtenir. Poudovkine, dans son chapitre « Mes expériences personnelles » a donné sur son travail d'acteur dans ce film des observations précises qui contredisent ses textes théoriques tout en déclarant que son expérience ne pouvait servir de guide à personne » (Cf. ci-dessous n° 4).

Retrospectiva, in **Bianco e Nero**, VI, n° 10, octobre 1942, repris dans **Anthologie de Bianco e Nero, 1937-1943**, volume III, tome 1^{er}. Edizioni di b. e n., Rome 1964.

3. **Paul Rotha.** « La principale arme de Poudovkine est le montage alterné. Dans **La Mère**, il inclut constamment, presque dans chaque séquence, paysages ou scènes de nature. Cet emploi n'est pas symbolique comme pour les statuettes de porcelaine du **Cadavre vivant** (insérées dans une scène amoureuse, elles en dénonçaient la fragilité). Il ne sert qu'à renforcer le drame. Les scènes désolées du début, les arbres et le lac, alternent avec le garçon en prison, la débâcle des glaces culmine lors de la charge de cavalerie.

Le cadavre vivant, co-production avec la Prometheus de Berlin, offre deux motifs essentiels d'intérêt : l'interprétation de Poudovkine dans le rôle de Fedia Protasov, et le montage dû au même Poudovkine. Dans **Le cadavre vivant**, pour les scènes du bal, Poudovkine coupe franchement entre les « détails » des filles qui dansent, mais enchaîne, par fondu et surimpressions, les images des mains qui pincet les cordes des ballalaïkas. On pouvait couper des mouvements réels (la danse) mais non couper les sons (les images d'instruments). La combinaison rythmique de ces deux systèmes finissait par produire à son tour une musicalité propre. »

— **The film till now**, page 336.

4. **Poudovkine.** « Mon unique « rôle » important, comme acteur, fut celui de Fedia dans **Le cadavre vivant**. Je n'étais pas ici le réalisateur et mon rôle était essentiel

et complexe. A chaque moment du développement du personnage, on aurait dû poser le problème de la totalité, de « l'organicité » du rôle lui-même, de sa fonction dans le film et celui du thème même dans l'ensemble du film. Honnêtement, il convient d'admettre que rien de tout cela ne fut fait.

« Mon travail dans le film entier, du fait des circonstances, fut pour moi, d'une façon générale, comme un repos de mes précédentes charges de cinéaste. Je me mis entièrement entre les mains du réalisateur après m'être intimement résolu à ne pas faire la plus petite tentative pour sortir de mon extériorité personnelle, pour surmonter les limites de mon propre caractère.

« C'est ainsi que je laissai au réalisateur la tâche de créer l'unité organique du film et que je ne me souciai pas du montage **de l'interprétation**. Je pouvais seulement imaginer de façon fort vague comment les différents fragments seraient montés. La connexion générale de ces différents moments, je cherchai à la trouver en moi. En chacun des éléments distincts de mon interprétation, grâce à divers procédés de nature étroitement individuelle et qui ne se peuvent appliquer qu'à moi, je parvins à me mettre en condition d'exécuter sincèrement et conformément à mon caractère, les différents mouvements qu'exigeaient de moi le scénario et le réalisateur (...)

« Toute mon interprétation, dans **Le cadavre vivant**, fut conduite, dans l'ensemble, suivant un profond et considérable travail intérieur, mais ce travail ne m'a jamais donné le sentiment que j'aurais pu incarner quel-qu'autre personnage qui n'aurait pas été fondé, comme celui-ci, sur l'imitation de moi-même et la reproduction du caractère qu'habituellement je manifeste dans ma vie. Mon expérience d'acteur, pour **Le cadavre vivant**, ne peut donc servir d'exemple à personne. La relation interne du rôle et du caractère ne fut pas recherchée sur la voie d'une transformation du **moi** mais simplement sur celle d'une manifestation directe du **moi**. Je demeurai, dans le plein sens de la parole, moi-même. Tous les éléments nouveaux et différents de moi furent produits par le montage. En d'autres termes, je créai l'image cinématographique de Fedia simplement en illustrant les données du scénario ; je ne l'interprétei pas. Elle ne fut pas un produit de mon jeu. »

— **L'attore nel film**, pages 93-94.

Les conclusions que Poudovkine tire de cette expérience — qu'on pourrait fort bien juger négative, voire déloyale — sont des plus curieuses. Comme s'il se représentait le film achevé trouvant sa vérité dans un « synchronisme involontaire » proche parent de celui que Cocteau dit avoir recherché en plusieurs de ses films, Poudovkine écrit : « Je crois que le facteur décisif et fondamental de cette œuvre a été précisément mon indifférence personnelle à envisager l'image entière de mon personnage et celle du film achevé — indifférence qui me fit aborder mon travail comme un simple voyage autour du film sans l'effort d'essayer jamais de m'aligner sur la finalité du film entier. C'est cet effort pourtant qui donne à l'acteur non seulement la satisfaction de l'accomplissement d'une tâche technique mais encore le sentiment d'avoir résolu un devoir idéologique que le film, en tant qu'œuvre achevée, vivante et signifiante, propose au spectateur aussi bien qu'à l'acteur » (**op. cit.** page 94).

Qu'est-ce à dire ? En se voulant à la fois fidèle à son **moi** réel et « étranger » à la finalité de l'œuvre, Poudovkine se flattait d'apporter à Otsep **des matériaux bruts**, objectifs, que le film devrait s'approprier par les seuls moyens du **montage**. Cette « non conformité » de l'acteur qui se dérobe à sa tâche, son indifférence, pouvaient au demeurant parfaitement mimer, recréer la non-adhésion du héros à lui-même, à son monde, la schizophrénie du **Cadavre vivant**. C'est bien là l'exemple le plus sophistiqué d'équilibre que Poudovkine ait su trouver, dans ses contradictions intimes, entre le constructivisme de Koulechov et l'intériorité de Stanislavski, entre un réalisme qui prétend **faire** le réel et un autre qui se contente de **l'accueillir**.

FILMOGRAPHIE

- AUX JOURS DE LA LUTTE. — V DNI BORBI 1920
Autre titre : **Combat pour la paix** (Borba za mir). **Prod.** : Institut d'Etat du cinéma et V.F.K.O. **Scn. et réal.** : Ivan Perestiani. **Im.** : Nikolaï Kozlovski. **Intp.** : V. Poudovkine (le Commandant Rouge), A. Gortchiline, N. Chaternikova, N. Visniak, F. Chipoulinski.
- LA FAUCILLE ET LE MARTEAU. — SERP I MOLOT 1921
Autre titre : **Aux jours difficiles** (V troudnié dni). **Prod.** : Institut d'Etat du cinéma et V.F.K.O. **Réal.** : V. Gardine. **Assis-**
ant : V. Poudovkine. **Scn.** : A. Gortchiline, F. Chipoulinski.
m. : E. Tissé. **Interp.** : V. Poudovkine (Andreï Krasnov), A. Gromov, A. Gortchiline, N. Zoubova, A. Golovanov.
- FAIM... FAIM... FAIM... — GOLOD... GOLOD... GOLOD... 1921
Prod. : Institut d'Etat du cinéma et V.F.K.O. **Scn. et réal.** : V. Gardine, V. Poudovkine. **Im.** : E. Tissé. **Interp.** : N. Vichniak, A. Gromov.
- LE SERRURIER ET LE CHANCELIER. — SLESSAR I KANTZLER 1923
Prod. : V.U.F.K.U. **Réal.** : V. Gardine. **Assistante** : Olga Preobrajenskaïa. **Scn.** : V. Gardine et V. Poudovkine, d'après le drame de A. Lounatcharski. **Im.** : E. Slavinski. **Déc.** : V. Ierogov. **Interp.** : I. Koudoleïev, N. Panov, Gardine, V. Maksimov, Z. Barantsevitch, I. Talanov.
- LES EXTRAORDINAIRES AVENTURES DE MISTER WEST AU PAYS DES BOLCHEVIKS. — NEOBITCHAINIE PRIKLIOUTCHENIA MISTER WESTA V STRANE BOLCHEVIKOV 27 avril 1924
Prod. : Goskino. **Réal.** : L. Koulechov. **Assistants** : Poudovkine, Alexandra Khokhlova, Leonide Obolenski, Sergueï Komarov, Porfiri Podobed, Leo Mur. **Scn.** : N. Asseïev. **Im.** : A. Levitski. **Déc.** : Poudovkine. **Interp.** : Podobed, Valdja Lopatina, Boris Barnet, Poudovkine (l'aventurier Djbane), Khokhlova, Vladimir Foghel, Komarov, Obolenski.
- LE RAYON DE LA MORT. — LOUTCH SMIERTI. 16 mars 1925
Prod. : Goskino. **Réal.** : L. Koulechov. **Assistants** : Poudovkine, Khokhlova, Obolenski. **Scn.** : Poudovkine. **Im.** : A. Levitski. **Déc.** : Poudovkine et V. Rakhals. **Interp.** : Komarov, Podobed, V. Foghel, Khokhlova, Obolenski, Poudovkine (l'abbé Revo), M. Doller, L. Koulechov.
- PETITES BRIQUES, BRIQUETTES. — KIRPITCHIKI 1925
Prod. : Medjrabpom-Russ. **Réal.** : M. Doller et L. Obolenski. **Interp.** : V. Poudovkine (un ouvrier). Cf. page 115.
- LA FIEVRE DES ECHECS. — CHAKMATNAIA GORIATCHKA
21 novembre 1925
Prod. : Medjrabpom-Russ. **Réal.** : Poudovkine et N. Chpikovski. **Scn.** : N. Chpikovski. **Im.** : Golovnia. **Interp.** : V. Foghel (le héros), A. Zemtsova (sa fiancée), I. Protozanov (le pharmacien), I. Raizman, S. Komarov, J. Raoul Capablanca, Boris Barnet, A. Ktorov.
- MENAGE D'OURS. — MEDVEDJA SVADBA 25 janvier 1926
Prod. : Medjrabpom. **Réal.** : Gardine et Konstantin Eggert. **Scn.** : G. Grebner, A. Lounatcharski (d'après Lokis, de Méri-mée). **Assist.** : I. Raizman et V. Poudovkine. **Im.** : P. Jermolov et E. Tissé. **Déc.** : V. Jegorov. **Interp.** : Eggert, Vera Malinovskaïa, N. Rosenel, J. Zavadski.
- LA MERE. — MAT. 11 octobre 1926
Prod. : Medjrabpom. **Réal.** : Poudovkine. **Assistants** : M. Doller, V. Chtrauss. **Scn.** : Nathan Zarkhi (d'après La Mère, de Gorki). **Im.** : Golovnia. **Déc.** : S. Kozlovski. **Interp.** : Vera Baranovskaïa (Nilovna, la mère), N. Batalov (Pavel Vlassov, le fils), A. Tchistiakov (le père), A. Zemtsova (Anna, l'intellectuelle), Poudovkine (l'officier de police), N. Vidonov, I. Koval-Samborski. **Mus.** : (en 1935) : S. Blok.
- LE MECANISME DU CERVEAU. — MEKHANIKA GOLOVNOGO MOZGA 20 novembre 1926
Prod. : Medjrabpom. **Scn. et Réal.** : Poudovkine. **Im.** : Golovnia. **Conseillers scientifiques** : L. Voskresenski, D. Foursikov.
- LA FIN DE SAINT-PETERSBOURG. — KONIETS SANKT PETERBOURGA 13 décembre 1927
Autre titre : **Peterbourg-Petrograd-Leningrad.**
Prod. : Medjrabpom. **Réal.** : Poudovkine et M. Doller. **Assistants** : A. Ledatchev, V. Chtrauss, A. Guendelchtein. **Scn.** : N. Zarkhi. **Im.** : Golovnia. **Déc.** : S. Kozlovski. **Interp.** : A. Tchistiakov (l'ouvrier), V. Baranovskaïa (sa femme), Ivan Tchouvelev (le Gars), V. Tchouvelev (un frère « anonyme »), S. Komarov, A. Gromov, V. Foghel, A. Zemtsova, Poudovkine (un officier allemand, un soldat russe).
- E DESCENDANT DE GENGIS-KHAN. — POTOMOK TCHINGUIS KHAN 10 novembre 1928
Autre titre : **Tempête sur l'Asie.**
Prod. : Medjrabpom. **Réal.** : Poudovkine. **Assistants** : A. Ledatchev, L. Bronstein. **Scn.** : O. Brick, d'après I. Novokhionov. **Im.** : Golovnia. **Déc.** : S. Kozlovski, M. Aronson. **Mus.** (en 1949) : N. Krioukov. **Interp.** : Valéry Inkijinoff (Timour), A. Tchistiakov (le chef des partisans), A. Dedintsev (le général), K. Gourniak et B. Barnet (soldats anglais), A. Soudakevitch, V. Tzoppi, V. Pro.
- LE CADAVRE VIVANT. — DJIVOI TROUP 26 mars 1929
Prod. : Medjrabpom et Prometheusfilm de Berlin. **Réal.** : Fedor Otsep. **Assist.** : A. Guendelstein, L. Bronstein. **Scn.** : B. Gusman, A. Marienhof (d'après la pièce de Tolstoï). **Im.** : Golovnia. **Déc.** : V. Simov, S. Kozlovski. **Int.** : Poudovkine (Feodor

- Protassov), Maria Jacobini (Lisa), Nata Vasknadze (Macha), Gustav Diessl, Boris Barnet, Vera Maretskaïa, V. Garden, P. Podobied.
- LE JOYEUX CANARI. — VESSIOLAIA KANAREIKA 1929
Prod. : Medjrabpom. **Réal.** : L. Koulechov et Iouri Vassiltchikov. **Assist.** : L. Chmara, A. Djontaïev. **Scn.** : B. Gusman, A. Marienhof. **Im.** : Frantzisson, P. Jermolov. **Déc.** : S. Kozlovski. **Int.** : G. Kravtchenko, A. Fait, A. Voïtsik, Poudovkine (l'illusionniste), S. Komarov, V. Inkijinoff.
- LA NOUVELLE BABYLONE. — NOVI VAVILON. 16 mars 1929
Prod. : Sovkino. **Scn. et réal.** : G. Kozintsev et L. Trauberg. **Im.** : A. Moskvine, A. Jezerski, I. Mikhaïlov. **Assistants** : S. Guerassimov, S. Barteniev. **Maquillage** : O. Volle. **Déc.** : E. Eneï. **Musique** : Chostakovitch. **Int.** : Helena Kouzmina, P. Sobolevski, D. Gutman, Sofia Magarill, Guerassimov, Poudovkine (chef de rayon à « La Nouvelle Babylone »).
- UN SIMPLE CAS. — PROSTOI SLOUTCHAI 3 décembre 1932
 Autre titre : *La vie est belle* (Otchen Kharacho Djiviotsa).
Prod. : Medjrabpom. **Réal.** : Poudovkine et Doller. **Assistant** : I. Kouper. **Scn.** : A. Rjechevski, d'après M. Koltsov. **Im.** : G. Kabalov, G. Bobrov. **Déc.** : S. Koslovski. **Int.** : A. Batourine (Pavel Langovoï), E. Rogoulina (Machenka), A. Gortchiline, A. Tchistiakov, V. Ouralski.
- LE DESERTEUR. — DEZERTIR 19 septembre 1933
Prod. : Medjrabpom. **Réal.** : Poudovkine. **Assistants** : Erna Routmane, N. Kotchetov. **Scn.** : M. Krasnostavski, A. Lazebnikov, Nina Agadjanova-Choutko. **Im.** : Golovnia, I. Foghelman. **Déc.** : S. Kozlovski. **Mus.** : Iouri Chaporine. **Int.** : B. Livanov (Karl Renn), V. Kovriguine (Zeile), T. Makarova (Greta), A. Tchistiakov (Müller), Judith Glizer, Poudovkine (un débardeur).
- L'INTERVENTION (2 épisodes). **Non réalisé.** 1934
- VICTOIRE. — POBIEDA 15 juillet 1938
 Autre titre : *Le plus heureux* (Sami Shastlivi).
Prod. : Mosfilm. **Réal.** : Poudovkine et Doller. **Scn.** : N. Zarkhi puis V. Vichnevski. **Im.** : Golovnia. **Déc.** : V. Ivanov, V. Kamski. **Mus.** : I. Chaporine. **Son.** : I. Nestorov. **Int.** : E. Kortchaguina-Alexandrovskaïa (la mère), V. Soloviev (Klim Samoïlov, son fils), A. Zoubov (Sacha, frère du précédent), S. Ostroumov.
- ANNA KARENINE. **Non réalisé.** 1938
- MININE ET POJARSKI 3 novembre 1939
Prod. : Mosfilm. **Réal.** : Poudovkine et Doller. **Scn.** : V. Chklovski. **Im.** : Golovnia, T. Lobova. **Déc.** : A. Outkine, K. Efimov. **Mus.** : I. Chaporine. **Chansons** : N. Assaïev. **Int.** : Boris Livanov (Pojariski), Alexandre Khanov (Minine), B. Tchirkov (Roman), Lev Sverdline, A. Goriounov. Prix Staline, 1941.
- VINGT ANS DE CINEMA. — KINO ZA XX LIET 1940
Prod. : Mosfilm. **Réal. et montage** : Poudovkine et Esther

- Choub. **Scn. et commentaires** : I. Oliecha et A. Matcheret. **Mus.** : N. Krioukov. **Son.** : V. Popov, B. Volski.
- SOUVOROV 21 janvier 1941
Prod. : Mosfilm. **Réal.** : Poudovkine et Doller. **Scn.** : G. Grebner. **Im.** : Golovnia, T. Lobova. **Déc.** : V. Iegarov, K. Iefimov. **Mus.** : I. Chaporine. **Conseiller historique** : N. Levitski. **Int.** : N. Tcherkassov-Sergueïev (Souvorov), V. Akseïnov (Metchterski), A. Iatchinski (Paul 1^{er}), M. Astangov (Araktcheïev), A. Khanov, A. Antonov. Prix Staline 1941.
- LA FETE A JIRMOUNKA. — PIR V GIRMOUNKE 1941
 (N° 6 du *Ciné-Recueil de Guerre*).
Prod. : Mosfilm. **Réal.** : Poudovkine et Doller. **Scn.** : L. Leonov, N. Chpikovski. **Im.** : Golovnia, T. Lobova. **Déc.** : B. Doubrovski-Echké. **Mus.** : N. Krioukov. **Int.** : P. Gueraga (Onissime), V. Ouralski (Piotr.), A. Zoueva (Prascovia), A. Danilova.
- LES ASSASSINS DESCENDENT DANS LA RUE. — OUBITZI VIKODIAT NA DOROGOU 1942
 Autre titre : *Le visage du fascisme*. **Prod.** : Studios Réunis (Alma Ata). **Réal.** : Poudovkine et Iouri Taric. **Scn.** : Poudovkine et I. Bolchintzov, d'après *Grand peur et Misère du III^e Reich*, de Bertold Brecht. **Im.** : B. Voltchek, E. Savelieva. **Déc.** : A. Berguer. **Mus.** : N. Krioukov. **Int.** : P. Sobolevski, V. Koulakov, A. Antonov, Oleg Zakov, Sofia Magarill, B. Blinov, A. Danilova. **Non distribué.**
- AU NOM DE LA PATRIE. — VO IMIA RODINI. 20 juillet 1943.
Prod. : Studios Réunis (Alma Ata). **Scn. et réal.** : Poudovkine et Dmitri Vassiliev, d'après une comédie de Konstantin Simonov. **Im.** : B. Voltchek, E. Savelieva. **Déc.** : A. Veksler. **Mus.** : N. Krioukov. **Int.** : N. Krioutchkov (Savonov), M. Djarov (Globa), F. Kourikine (Vassine), V. Gribkov, O. Djizneva, A. Danilova, Poudovkine (le général allemand).
- IVAN LE TERRIBLE. — IVAN GROZNI 30 décembre 1944
Prod. : Studios Réunis (Alma Ata). **Réal.** : Eisenstein. **Interp.** : Poudovkine (Nicolas-le-fanatique).
- AMIRAL NAKHIMOV. — ADMIRAL NAKHIMOV décembre 1946
Prod. : Mosfilm. **Réal.** : Poudovkine, Dmitri Vassiliev. **Son.** : I. Loukovski. **Conseiller historique** : I. Tarié. **Im.** : Golovnia, T. Lobova. **Déc.** : K. Egorov, A. Vaisfeld, M. Iouferov. **Mus.** : N. Krioukov. **Son.** : V. Zorine. **Int.** : A. Diki (l'Amiral), E. Samoïlov (lieutenant Bourounov) Poudovkine (Prince Menchikov), R. Simonov (Osman Pacha), A. Khokholov (Napoléon III).
- TROIS RENCONTRES. — TRI VSTRECHI 1948
Prod. : Mosfilm. **Réal.** : S. Youtkevitch, Poudovkine, A. Ptouchko. **Scn.** : S. Ermolinski. **Im.** : F. Provorov, I. Guelein, A. Kalzati, E. Andrikanis. **Déc.** : G. Miasnikov, G. Touriliev. **Mus.** : N. Krioukov. **Int.** : Tamara Makarova (Olimpiada Samoseïeva), B. Tchirkov (Nikanor Samoseïev), N. Krioukov (Maxime Kornev), I. Borissova (Oksana), M. Djerjavine.

JOUKOVSKI 1950

Prod. : Mosfilm. **Réal.** : Poudovkine, D. Vassiliev. **Scn.** : A. Granberg. **Im.** : Golovnia, T. Loboza. **Déc.** : A. Vaïsfeld, A. Goutcharov, V. Kovriguine. **Conseiller technique** : S. Kristianovitch. **Mus.** : V. Chebaline. **Int.** : I. Iourovski (Joukovski), V. Bielokourov (Tchapliguine), I. Soudakov (Mendeleïev), V. Droujnikov, G. Frolova, A. Khokhlov.

LE RETOUR DE VASSILI BORTNIKOV. — VOZVRATCHENIE VASSILIA BORTNIKOVA mai 1953

Autre titre : **La Moisson**. **Prod.** : Mosfilm. **Réal.** : Poudovkine et E. Silberstein. **Scn.** : Galina Nikolaïeva, E. Gabrilovitch, d'après **La Moisson** de G. Nikolaïeva. **Im.** : S. Ouroussevski. **Déc.** : A. Freïdine, B. Tchebotarev, O. Vereïski. **Mus.** : K. Moltchanov. **Chansons** : M. Issanovski. **Interp.** : S. Loukanov (Vassili Bortnikov), N. Medvedeva (Avdotia), N. Timofeïev (Stepan), I. Makarova (Froska), A. Tchémoudourov, V. Sanaïev, K. Loutchko, G. Stepanova.

SERDOC

28, rue Villeroy, 69-Lyon 3^e - Tél. (78) 60-77-09

Bulletin de commande

Versements : C. C. P. Premier Plan Lyon 671.07
Correspondance : Premier Plan, B.P. 3 Lyon-Préfecture
69-Lyon, France

Découper et adresser à Premier Plan B. P. 3 Lyon-Préfecture France

Attention : depuis le 1^{er} janvier 1968, le prix des volumes encore disponibles de la Série Blanche de « Premier Plan » (voir titres au verso) a été porté à **6 F** pour la France, **7 F** pour l'Étranger, aussi bien à nos bureaux qu'en librairie.

Nom et adresse complète

.....

.....

.....

T.S.V.P.

Bulletin de commande

Abonnement		
pour 12 NUMÉROS	France	48 F
(non 12 mois) à partir du n° . . .	Etranger	56 F

Le N° **6 F**

PREMIER PLAN

Série blanche 21 × 13

14 Prévert	l'unité 6,--	_____
16 Welles	Etr. l'unité 7,--	_____
17 Visconti		_____
19 Vigo		_____
20 Bogart		_____
21 Bardem		_____
25 Eisenstein		_____
26 Torre Nilsson		_____
28 Chaplin		_____
29 Stroheim		_____

Série noire 18 × 10 :

31 Keaton	_____
32 Lubitsch	_____
33 Bunuel	_____
34 Bergman	_____
35 Dziga Vertov	_____
36 Jerry Lewis	_____
37 Lattuada	_____
38 Laurel et Hardy	_____
39 G.W. Pabst	_____
40 Minelli	_____
41 Huston	_____
42 Bresson	_____

Génération 70 :

27 Pologne	_____
30 Italie	_____
43 Hongrie	_____
44 Angleterre	_____
45 Canada	_____
46 U.S.A.	_____

N° spécial **Renoir** 22-23-24 18,-- _____

Nouvelle Vague (volume cartonné) 7,50 _____

PANORAMIQUE

Henri Colpi Défense et illustration de la musique dans le film	48,--	_____
(Abonnés à Premier Plan)	36,--	_____
Gilles Jacob Le cinéma moderne ..	18,--	_____
(Abonnés à Premier Plan)	12,--	_____
R. Borde, F. Buache, F. Courtade Le cinéma réaliste allemand	27,--	_____
(Abonnés à Premier Plan)	21,--	_____

Date Total

Ci-joint la somme de { chèque bancaire
 F sous la forme de { chèque postal
 { mandat

T.S.V.P.

Découper et adresser à Premier Plan B. P. 3 Lyon-Préfecture France



SERDOC, Société d'Etudes, Recherches et Documentation
 Cinématographiques, 28, rue Villeroy, Lyon (3) Tél. (78) 60 77 09
 édite **Premier Plan, Revue Mensuelle** et **Panoramique**
 collection de volumes sur le cinéma

Prix du N° : France 6 F - Etranger 7 F
 (Suisse 6 FS ; Belgique 70 FB ; Italie 900 Lires ; U.S.A. 1 dol. 40)

Imprimerie Lienhart et C^{ie} / Aubenas / Ardèche / France
 Dir. de la Publ. : B. Chardère - N° 47 Février 1968

REVUE MENSUELLE DE CINÉMA