

P R E M I E R P L A N

LA FIEK S





**CONGRÈS
INDÉPENDANTS
DU CINÉMA
INTERNATIONAL**

« Nous n'avons pas créé cette situation.
Ce qui nous distingue des autres, c'est
que nous l'avons comprise ; voilà tout. »

Léon Trotsky (cité par Edouard Herriot,
in LA RUSSIE NOUVELLE, Ferenczi, 1922).

En attendant un numéro de PREMIER PLAN entièrement consacré aux CICI, ou plutôt aux films qui y furent présentés et aux idées qui purent s'en dégager (car si nous n'avons rien dit ou presque, nous n'en pensions pas moins, tout comme chaque congressiste, il faut l'espérer), on trouvera à la fin de ce numéro, après la présentation détaillée du CICI 1968, un rappel succinct de tous nos programmes jusqu'ici. Laissons donc à plus tard les commentaires proprement cinématographiques, pour une constatation d'infrastructure : tout ceci fut fait sans le moindre sou de subvention. M. Michelet, pauvre ministre, peut être satisfait des conditions qui sont les nôtres pour cette diffusion de la culture cinématographique : paupérisation absolue. A un point tel qu'il faut sans doute être tout à fait insanes pour continuer ainsi...

Encore que tous comptes faits, l'Association CINEMA EN FRANCE qui « supporte » les Congrès Indépendants du Cinéma International, déficitaire bien qu'on y soit bénévoles, est peut-être bénéficiaire. En effet, nous imaginons-nous par exemple faisant campagne pour le maintien d'une personnalité quelle qu'elle soit à la tête de ce qui devrait être une institution ; bénéficiant des campagnes des intellectuels, dans le cadre du maintien de leurs franchises et privilèges, pour la « liberté » de ladite institution privée — pour l'école ou l'usine libres, contre les nationalisations ! ; puis, maintenus en place par la faiblesse d'un Etat qui n'est jacobin en colère que contre ses propres fonctionnaires soucieux de l'intérêt général, obligés de combattre au printemps avec nos défenseurs, de renvoyer nos Légions d'honneur et tout ce qui s'ensuit ? Mieux vaut, certes, ne pas être subventionnés.

Mais après la Bibliothèque Nationale, le P.L.M. et l'E.D.F., nous souhaitons certes la nationalisation des CICI. D'horribles fonctionnaires (dénoncés comme manquant d'âme par tel qui dira plus tard : « Je n'étais pas au courant... j'étais complètement inconscient... ») seront, certes, affectés à nos places, mais nous aurons pourtant l'impression de n'avoir pas semé à tous vents dans le désert. Ceux qui n'aiment pas la culture (cinématographique) tireraient peut-être leurs revolvers, mais le CICI, comme l'orthographe, serait à portée de tous. Ce serait, à l'aube d'une nuit du 4 août, l'âge d'or.

Mario Verdone + Barthélemy Amengual

la Feks

Sommaire

LA FABRIQUE DE L'ACTEUR EXCENTRIQUE

Définition, 3 — L'époque, 4 — Nat Pinkerton et Fantomas, 6 — La clé de l'excentrisme, 8 — Lord Désordre, 10 — Prestidigitation, 11 — Le « dépaysement » de l'objet, 15 — Le montage des attractions, 16 — Comédies et Mélodrames, 18 — La roue du diable, 18 — Le Manteau et S.V.D., 20 — La Nouvelle Babylone, 23 — Vers le réalisme, 25 — Signification d'une collaboration, 27 — Don Quichotte, 29 — Hamlet, 30.

DOCUMENTS ET COMMENTAIRES

Conversation avec Leonide Trauberg, 34 — Conversation avec Grigori Kosintsev, 37 — A la source de l'excentrisme : le futurisme, 45 — Le théâtre futuriste synthétique, 50 — La cinématographie futuriste, 54 — Charlot et l'excentrisme selon Kosintsev, 56 — Le Grotesque selon Meyerhold, 66 — La FEKS et l'école de la Méthode Formelle, 70 — Le Manteau, 70 — Neiges sanglantes, 82 — La nouvelle Babylone, 87 — Seule, 95 — Filmographie, 101.

POUR UNE BIBLIOTHEQUE (4) : Le cinéma soviétique, 105.

VIII^e CICI (Goutelas 1968) : la grande époque du cinéma soviétique, notes sur les films présentés.

TOUS LES PROGRAMMES (1963-67) : Le Cinéma et sa critique ; le Cinéma et son histoire ; le Cinéma et ses écoles (1968-70).

LEV KOULECHOV, le fondateur — à vingt ans ! — du cinéma soviétique, le pédagogue, théoricien et novateur du « Laboratoire Expérimental », est mort le 29 mars 1970. Il était né le 1^{er} janvier 1899. (En France, deux encyclopédies, par ailleurs fort sérieuses, l'avaient déjà fait mourir en 1944). Il fut le Christophe Colomb du cinéma soviétique et son injuste destin n'a que trop bien répété celui du navigateur génois. Sitôt qu'ils eurent inventé l'un l'Amérique, l'autre l'école du montage, on n'eut plus qu'à les payer d'ingratitude. Sa rectitude d'artiste, son intransigeance, sa fidélité à Eisentein (qu'il amena au cinéma), lui valurent dès le début des années 30 une demi-disgrâce et un exil intérieur qu'il aura assumés dignement jusqu'à son dernier jour.

Ses admirateurs crurent pouvoir obtenir qu'on célébrât son jubilé en janvier 1969. Il n'en a rien été. Les mêmes proposèrent que les moyens lui soient donnés de filmer à nouveau ses expériences historiques, sur « l'effet Koulechov », « l'acteur idéal », « la femme idéale », « la géographie idéale ». Koulechov s'y serait refusé et nous croyons pouvoir comprendre ses répugnances. C'est toujours l'œuf de Colomb : on ne le fait pas tenir debout deux fois. Un film plutôt décevant lui a néanmoins été consacré en 1969, et Chklovski peut y crier au dernier plan : « Quand le Congrès des cinéastes de l'U.R.S.S. s'est réuni en 1965, il a été ouvert par Koulechov, et moi j'ai crié depuis la salle : Enfin ! Je vois Koulechov à sa place. »

B. A.

1916-1917, décorateur et acteur occasionnel chez E. Bauer. 1918-1919, opérateur aux armées. 1919, participe à la fondation de l'Institut d'Etat du cinéma (GIK). 1920, fonde le « collectif Koulechov ».

Films : 1917, *Chanson d'amour inachevée*. 1918, *Le projet de l'ingénieur Praté*. 1920, *Sur le front rouge*. 1924, *Les aventures extraordinaires de Mr West au pays des Bolcheviks*. 1925, *Le rayon de la mort*. 1926, *Dura Lex*. 1927, *La journaliste*. 1929, *Deux*, *Bouldy*, *Deux*. 1929, *Le joyeux canari*. 1930, *Quarante cœurs*. 1933, *Horizon*. 1933, *Le grand consolateur*. 1940, *Les Sibériens*. 1941, *Dans un volcan*. 1942, *Le serment de Timour*. 1944, *Nous de l'Oural*.

La FEKS — Fabrique de l'Acteur Excentrique — dont le rôle d'avant-garde fut capital dans la genèse et le développement de l'Ecole soviétique, est pratiquement inconnue en France. Aussi bien, dès la parution dans la revue italienne MARCATRE de l'étude de Mario Verdone sur Kozintsev et Trauberg avons-nous résolu de consacrer à ces deux chefs de file un numéro de PREMIER PLAN. Le présent volume se compose donc du panorama historique dressé par Mario Verdone, auquel Barthélemy Amengual a ajouté une étude plus particulièrement stylistique de l'œuvre essentielle de la FEKS. L'ensemble a été complété par une filmographie et d'importants documents propres à éclairer l'extraordinaire concours d'influences au sein duquel l'excentrisme a pris naissance avec tout le cinéma révolutionnaire soviétique.

LA FABRIQUE DEL'ACTEUR EXCENTRIQUE

par Mario VERDONE

Le sigle F.E.K.S. désigne un « laboratoire » d'avant-garde constitué en U.R.S.S., l'an 1921, à Pétrograd : Fabrika ekscentrïcheskogo aktëra (Fabrique de l'acteur excentrique). Le groupe naquit dans une période de difficultés et de privations, mais aussi de ferveur révolutionnaire et d'élans romantiques, de foi en les possibilités illimitées d'un travail créateur dans le domaine du spectacle. (Pour ce qui regarde le cinéma, on peut affirmer que ce domaine était pratiquement vierge). Eisenstein n'avait pas encore réalisé *Le Potemkine* ni Poudovkine *La Mère*. Mais déjà prenaient corps les activités cinématographiques de groupements importants, comme par exemple celui que dirigeaient Kouléchov, Barnet et Poudovkine. Et le futuriste Dziga Vertov comptait parmi les premiers maîtres apparus sur la nouvelle scène cinématographique.

Les jeunes artistes de Pétrograd étaient peintres, acteurs débutants, acrobates de cirque et cinéastes. Ils croyaient en un cinéma art spécifique, ni littérature ni théâtre. En un cinéma qui devait renoncer à tous les résultats, positifs ou non, de la production contemporaine et tout recommencer à zéro. Ils ne se ralliaient qu'à l'avant-garde : futurisme, cubo-futurisme, rayonnisme — au point d'appeler « Petit grand-père Marinetti » le chef du mouvement d'avant-garde italien — et notamment à ces groupes de poètes et peintres dits « les Centrifuges » et « La queue de l'âne ». Ils ne rejetaient donc pas toute l'activité artistique de leur temps, seulement la « passéiste » et la « réactionnaire ». Leur mot d'ordre était « la révolution dans l'art » parallèlement à la révolution dans la société et dans la vie.

Les animateurs du groupe des Feks dans un premier temps furent quatre : Grigori Kozintsev et Léonid Trauberg qui longtemps travaillèrent en tandem, Géorgij Krysitskii et Serguei Youtkevitch ; mais Kozintsev (né en 1905) et Trauberg (né en 1902) y furent reconnus comme chefs de file. Youtkevitch s'en détacha bien vite pour faire autre chose : du théâtre, avec « Les Blouses bleues », des décors pour Abraham Room (**Trois dans un sous-sol**), puis ses propres films, mais hors de la sphère de la Feks. Qu'il ait, dès le départ, partagé certain fonds commun avec Kozintsev et Trauberg, ses films personnels le prouvent, particulièrement son **Othello**, si proche, par la vision figurative, ses solutions architectoniques dictées par le paysage, de l'**Hamlet** de Kozintsev.

L'EPOQUE

Que dire de l'époque ? Victor Chklovski l'a décrite de manière pittoresque dans **Gambourgskii Chet** (Léningrad, 1928).

« C'était ce temps où les locomotives buvaient à route, usant leur chaudière tubulaire en guise de samovar. Où l'on jouait au palet devant l'Ermitage. Où l'on prenait son bain dans le petit lac du Jardin d'été et lâchait ses lapins brouter sur la place Ouritskii, près de la colonne d'Alexandre. C'était le temps où tout Pétrograd frémissait comme un étendard.

« L'étendard était rouge. Les cheminées des usines ne fumaient pas ; dans les imprimeries, les cylindres encreux à demi congelés dansaient sur la composition. Le ciel était devenu plus bleu. L'air avait été raréfié par la révolution. La ville entière nageait sous l'étendard d'octobre. La révolution gonflait jusqu'aux voiles de ceux qui ne l'avaient pas comprise.

« Les palissades avaient été données aux flammes. Les rues avaient perdu leurs maisons et celles-ci marchaient comme en troupeau. Sans doute, ayant abandonné les canalisations étreintes par la glace, s'en allaient-elles vers la Néva pour s'y abreuver.

« La perspective 25 octobre est déserte. Devant la Maison du Livre, un musicien joue quelque chose à la clarinette pour la cathédrale de Kazan. Au mur pendent, fripés par le gel, un numéro de **Zizn Iskousstva** et une affiche des Feks en quatre langues.

« C'était là le temps où le père et le neveu des jeunes — Méyerhold — venait de se mettre en route, depuis le sud. Où Blok parlait du Roi Lear au Théâtre Bolchoï et les futuristes collaient des affiches sur les places. Dans la Maison du Peuple on jouait alors la Comédie populaire de Serguei Radlov. C'était un spectacle aux nombreuses situations de cirque. Un peu plus tôt, ou simultanément, Yourii Annenkov avait présenté « Le Premier Distillateur ». Pétrograd, pas encore Lénin-grad, était en ce temps-là suspendue entre le présent et le futur et, comme un projectile entre terre et lune, n'avait pas de poids. La voie était donc ouverte aux expériences. Il existait encore à Pétrograd, une tradition littéraire très solide. Plusieurs écrivains se dressaient en cercle comme des monuments déjà tout prêts. L'expérimentation était dirigée contre la tradition. Le choix du « Premier Distillateur » de Léon Tolstoï, et sa transformation en un spectacle de cirque, était un défi. Le besoin de donner la vie à une tradition nouvelle se lisait dans l'usure de l'ancienne et dans son lien maniaque avec le vieil ordre des idées.

« Alexandre Blok, à la veille des « Douze », s'en allait « apprendre chez les chansonniers ». On le rencontrait souvent à la « Comédie Populaire ». Pour la « Comédie Populaire » Gorki avait écrit une œuvre inédite, jamais jouée me semble-t-il, « **Rabotiaga Slovotekov** ».

VARIETA KINEMATOGRAFOVITCH PINKERTONOV

Le « débat sur le théâtre excentrique », tenu à la Comédie Libre de Pétrograd, le 5 décembre 1921, fut pour la Feks un événement historique. Kozintsev, Kryzistskii, Trauberg et Youtkevitch y présentèrent des rapports, après quoi « le trésor des excentriques » leur fut confié en dépôt. En 1924, les Feks publièrent un almanach, « Ekstzentrism », dans lequel ils divulguèrent plus amplement leurs idées, personnifiant l'excentrisme dans un personnage imaginaire qu'ils nommèrent **Varietà Kinématografovitch Pinkertonov**. Cette mosaïque patronymique montre combien ils étaient sensibles aux idées marinettiennes (et spécialement au « Manifeste du Théâtre de Variétés » paru le 21 novembre 1913 sur le **Daily Mail**), aux formes du spectacle populaire, ainsi qu'à la littérature populaire elle-même, notamment celle en provenance des Etats-Unis. Nat Pinkerton était le héros de romans policiers distribués en livraisons périodiques et, tout naturellement, un parallèle s'impose ici avec l'amour de l'avant-garde française pour **Fantomas** (qu'on voie le scénario d'Apollinaire : « Un grand film », que j'ai publié dans le n° 7 de **Bianco e Nero**, 1953), avec les scénarios de magie et de crime écrits par Anton Giulio Bragaglia (**Il mio cadavere**, Mon cadavre ; **Perfido incanto**, Envoûtement perfide), avec enfin la pratique de la littérature de colportage aussi familière aux hommes de l'avant-garde américaine (le livre de M. Josephson, **Storia di una avanguardia**, Il Saggiatore, 1965, en témoigne) qu'aux expressionnistes et leurs pré-décèsseurs immédiats (cf. « Mörder », « Hoffnung der Frauen », 1908, de Kokoschka).

De cette collusion entre avant-garde et littérature du crime et de la terreur, la création à Paris de la « Société

des Amis de Fantomas » fut sans doute la manifestation la plus significative. André Salmon a écrit, dans le second volume de ses **Souvenirs sans fin** (1908-1920) : « Je n'ai pas voulu faire partie de la société, sans siège ni statut mais d'un étrange idéalisme, des Amis de Fantomas. Max Jacob y adhéra avec enthousiasme. De quoi s'agissait-il ? Elle était tout aussi irréaliste et imaginaire que le Stendhal Club. Ni statut, ni lieu de réunion, ni but défini, ni bureau... On peut supposer que c'est Guillaume Apollinaire qui eut l'idée de la fonder dix ans avant le surréalisme... Ou l'honneur en reviendrait-il à cet esprit agile, le critique Maurice Raynal ? Converti de cœur et d'âme, non encore baptisé, Max Jacob fut quelque chose comme le prier, le chapelain, le directeur d'inconscience des Amis de Fantomas.

« Ceux-ci ornèrent de mystérieux graffiti les murs de la vieille Montmartre et les murailles croulantes de la Butte, couronnées en juin de lilas enivrants. Les bons bourgeois s'épouvantèrent de voir une Main sanglante... Il ne s'agissait que d'une allusion extra-littéraire... L'admiration d'Apollinaire pour l'œuvre d'Allain et de Souvestre n'était pas feinte. Mais je soupçonne Max Jacob de s'être divertie à feindre. Il aura fait semblant d'admirer... »

Mais Salmon a tort. Le goût de Jacob pour **Fantomas**, corollaire de son goût pour le **serial**, a laissé des traces dans son œuvre poétique. On trouve en effet dans **Le cornet à dés** (1917) deux petits poèmes en prose, **Fantomas** et **Encore Fantomas**, et dans le numéro de juillet-août 1915 des **Soirées de Paris**, les vers : **Pour la S.A.F.** On connaît la **Complainte de Fantomas**, du surréaliste Robert Desnos. L'admiration des surréalistes français pour les romans feuilletons du genre de **Fantomas**, considérés comme exemples d'écriture automatique, n'a plus à être établie. L'un des héros de cette littérature populaire, Nat Pinkerton, pouvait fort bien se transplanter en Russie et s'intégrer à un courant futuriste.

LA CLE DE L'EXCENTRISME

Dans le recueil de manifestes publié en 1922 sous le titre **Ekstzentrism**, le credo poétique des Feks était ainsi formulé (1) :

EXCENTRISME (carte de visite)

Varietà Kinématogràfovitch Pinkertonov

Un an d'âge!!!

Pour tous renseignements, voir ci-dessous.

I. La clé des faits.

1. Hier : bureaux confortables. Fronts dégarnis. Ils pensaient, ils réfléchissaient, ils évaluaient.

Aujourd'hui : Signal. Aux machines ! Courroies de transmission, chaînes, roues, mains, pieds, électricité, rythme de la production.

Hier : musées, cathédrales, bibliothèques.

Aujourd'hui : usines, laboratoires, chantiers navals.

2. Hier : La culture de l'Europe.

Aujourd'hui : La technique de l'Amérique.

L'industrie, la production sous la bannière étoilée. Ou l'américanisation ou l'agence des pompes funèbres.

3. Hier : Salons, révérences. Barons.

Aujourd'hui : criée des journaux, scandales, matraque du policier. Vacarme, hurlements, piétinement, course.

II. Rythme d'aujourd'hui.

Le rythme de la machine a été concentré par l'Amérique, et introduit dans la vie par le « Boulevard ».

La Feks partit en guerre au nom de « l'art sans majuscule, sans piédestal et sans feuille de figuier ». Elle reconnaissait ses origines :



Dans la parole : la chansonnette, Pinkerton, le cri de l'expert dans les ventes aux enchères, les imprécations entendues par les rues.

Dans la peinture : l'affiche de cirque, la couverture d'un roman à quat'sous.

Dans la musique : le jazz (orchestre nègre - vacarme), marches de cirque.

Dans le ballet : la danse américaine.

Au théâtre : le music-hall, le cinéma, le cirque, le tabarin, la boxe.

Le programme théâtral de la Feks annonçait (nous citons en abrégé) :

1. La représentation : coups rythmiques sur les nerfs.
2. L'apex (le « clou ») : le gag.
3. L'auteur : charlatan-fabulateur.
4. L'acteur : un mouvement mécanisé ; point de cothurnes, des patins à roulettes ; point de masque, un nez qui s'allume. Le jeu : point de mouvements, des simagrées ; point de mimiques, des grimaces ; point de paroles, des hurlements.
5. La pièce : un entassement de gags. Vitesse : 1.000 chevaux-vapeur. Poursuites, fuites. Forme : le divertissement.
6. Bosses qui enflent, ventres qui gonflent, perruques rouges qui se hérissent, voilà le début de la nouvelle tradition scénique, fondée sur une transformation ininterrompue.
7. Sirènes, coups de feu, machines à écrire, sifflets, musique excentrique. Le tip-tap est à la base du rythme nouveau...
8. Synthèse des mouvements : acrobatique, sportif, de danse, constructivo-mécanique.
9. Cancan sur le fil de la logique et du bon sens. A travers « l'impensable » et « l'impossible » vers l'excentrique.

Et Grigori Kozintsev disait encore : « La vie exige un art hyperboliquement grossier, étourdissant, qui fouette les nerfs, ouvertement utilitaire, mécaniquement précis, instantané, rapide. Sans quoi personne n'entendra, ne verra, ne s'arrêtera. L'art du XX^e siècle, l'art de 1922, est l'art de l'instant ultime, autrement dit l'excentrisme. »

Le credo théâtral de l'excentrisme, explique A.-M. Ripellino (2) s'articule en une suite d'idées « détonantes » : « Les Feks rêvaient de changer le théâtre en une synthèse de bagarres, tintamarres, acrobaties, poursuites, en un jeu de transformations incessantes ; ils voulaient assumer les impétueuses cadences de la « tchetchetka » sur la base du nouveau rythme ». En substance, ainsi que le note Glauco Viazzi (3), les Feks réagissaient contre le naturalisme du cinéma « vieux style » qu'on faisait encore dans les premières années du cinéma soviétique. « Les Feks critiquaient notamment les films en costumes, faits selon eux pour « photographier les costumes plutôt que les acteurs qui les endossaient ». Lorsqu'ils passèrent de leurs premières

réalisations de type expérimental, au ton enflammé, outrancier et ostentatoirement excentrique, à des thèmes plus graves, à des réflexions sur l'actualité ou sur l'histoire, leur opposition au naturalisme perdit progressivement de sa virulence polémique et ils s'appuyèrent sur les théories poétiques de l'Ecole formaliste. »

Le manifeste de la Feks fut affiché dans les rues de Leningrad en plusieurs langues. Les premiers adeptes qui se présentèrent, raconte Chklovski, furent un chansonnier, puis l'acteur de cirque Serge, et un jongleur, le Japonais Tokoschima.

LORD DESORDRE.

Kozintsev, étudiant l'art de Chaplin qui est, pour lui, Lord Désordre (cf. *infra*, p. 60) assure que le meilleur exemple d'excentrisme est fourni par Charlot et par ses maîtres Mack Sennett et Fred Karno. Le **slap-stick** est la véritable comédie excentrique. Gorki (relate Kozintsev) a décrit les impressions que Lénine avait rapportées des spectacles comiques de Londres et il nous a gardé quelques-uns de ces propos touchant « l'excentrisme en tant qu'aspect particulier de l'art théâtral » : « Il y a là une certaine attitude satirique et sceptique à l'égard des opinions universellement acceptées et la tendance à les retourner complètement, à les déformer, à démontrer l'illogisme de ce qui est la règle. Un peu sophistiqué, mais intéressant ». Kozintsev commente : ces mots « l'illogisme de ce qui est la règle » contiennent la définition du cœur même de l'excentrisme. « Le normal devenu illogique. Chaplin fut le premier à montrer l'absurdité comme système. **Le sens de l'absurdité. La logique de l'absurdité. La légalité de l'illégalité.** »

Dans quel arsenal de l'art, s'interroge Kozintsev, Chaplin a-t-il découvert les méthodes de sa satire, de sa fantaisie et de son lyrisme ? Kozintsev invoque Shakespeare.

PRESTIDIGITATION

La première exhibition des Feks eut lieu le 25 septembre 1922 dans la salle du Proletkoul't. Kozintsev et Trauberg y tenaient l'emploi de machinistes. On vit sur la scène « Tour de Prestidigitation en trois actes » : **Le mariage** (Zenit'ba) de Gogol. Le livre de A.-M. Ripellino (p. 152-153) décrit ce spectacle, qui comportait des projections cinématographiques.

« Du **Mariage**, les deux cinéastes tirèrent un « truc en trois actes » qui ne conservait guère de l'original que quelques répliques décousues. L'affiche promettait même « l'électrification de Gogol ». Décomposant le texte en une suite de numéros de music-hall, ils avaient obéi aux suggestions des manifestes de Marinetti.

Dans leur découpage, les bizarreries s'enfilaient les unes après les autres, au hasard, comme les fragments des matériaux divers de la « Merz Malerei » de Kurt Schwitters. Pièges de Grand Guignol, « entrées » de clowns, énigmes de romans policiers, tours de jongleurs, chansonnettes de café-concert, gags de **slap stick**, plaisanteries de comiques « à transformations », démonstrations de charleston, conféraient à ce « Feks-Music-Hall » l'aspect d'un vertigineux kaléidoscope. Les acteurs défilaient dans une typique « parade-allée » de cirque. Nat Pinkerton faisait la chasse à Charlot. Le paillasse Aleksandrov (Serge) dans un uniforme rutilant incarnait le physicien Einstein. Sur la scène apparaissaient des vases de nuit, ce qui ne saurait surprendre puisque Méyerhold, dans **Zemlia Dybom**, avait assis sur un urinal un empereur en chemise.

Mais ce qui frappait le plus dans ce spectacle (et aussi bien dans le suivant : « Vnestorg na Ejfelevoj basne » — le Vnestorg sur la Tour Eiffel) (4) c'était sa rage d'américanisme, décelable déjà sur l'affiche qui clamait en trois langues : « Amerika, vorwärts ! America, forward ! Amérique, en avant ! ». Leurs proclamations disaient encore : « Les

doubles semelles du danseur américain nous sont plus chères que les cinq cents instruments du théâtre Mariinskij ».

L'esprit qui animait cette « représentation américaine » (« amerikanskoïe predstavlenié ») dans laquelle Kozintsev et Trauberg entendaient transfuser la candide allégresse, l'optimisme dynamique et le rythme industriel du peuple « yankee », reparut plus tard dans le film de Koulechov : **Les aventures extraordinaires de Mister West au pays des Bolcheviks** (1924) où un cow-boy à grand chapeau se démenait dans les rues de Moscou ».

Kouléchov, naturellement, ridiculisait la candeur de l'Américain venu à Moscou, accompagné de son dévoué garçon d'écurie.

Le Commerce extérieur sur la Tour Eiffel fut monté le 4 juin 1923 dans la salle de la « Comédie Musicale ». Kozintsev et Trauberg étaient encore une fois « machinistes ». Le spectacle comportait des « tableaux » cinématographiques et il est probable que **Les Aventures d'Octobrine** sera issu de ces tableaux. Un rappel surgit ici spontanément, celui d'**Entracte**, de René Clair (1924) qui tournera en 1925 sur la tour Eiffel le court-métrage **La Tour**. **Entracte** était également un film inséré dans un ballet.

Réalisé dans le studio cinématographique de la Feks par Kozintsev et Trauberg, la ciné-comédie excentrique de propagande **Les Aventures d'Octobrine** fut projetée pour la première fois le 9 décembre 1924. « Ce fut un caprice burlesque », écrit Ripellino, une bondissante accumulation de gags et de trouvailles explosives dans le style des vieux burlesques ». Et Lebedev explique :

« Il y avait là tout ce que Kozintsev et Trauberg avaient eu le temps d'apprendre au théâtre, plus les trucs techniques qu'ils avaient vus dans les « comiques » américains de l'époque. Pas de sujet : un simple « tas de gags ». A l'héroïne du film, Octobrine, s'opposait la figure symbolique de l'impérialisme international : Coolidge Curzonovitch Poincaré (5). L'action se déroulait dans les lieux les plus malcommodes, sur le toit d'un tramway, en avion, sur la coupole de Saint-Isaac. Certaines scènes avaient été insérées uniquement à des fins d'agitation et de publicité. Un passager était rejeté d'un avion parce qu'il n'était pas inscrit à la Société des Amis de la flotte aérienne. Un quidam ne parvenait pas à

se suicider : les bretelles avec lesquelles il voulait se pendre se rompaient. Et un inter-titre sermonnait : voilà ce qui arrive à qui n'achète pas ses bretelles au LSPO » (6).

Il y avait des vues ralenties, accélérées, inversées, animées (dessinées), et des expositions multiples (un plan comptait seize surimpressions !).

Certaines pages de Vladimir Nedrobovo, dans son livre **Les Feks**, précisent la signification de l'excentrisme et rapprochent, comme nous l'avons souvent fait nous-mêmes ailleurs, le futurisme italien du futurisme russe.

Il ne s'agit pas seulement, pour ce qui est du cinéma, du **Manifeste du cinéma futuriste** de 1916, mais d'abord de celui du Théâtre de Variétés (1913) et plus tard, de celui du Théâtre synthétique (1915). Le Manifeste du théâtre de Variétés affirmait : « Le théâtre de variétés, seul aujourd'hui, utilise le cinématographe qui l'enrichit d'un nombre incalculable de visions et de spectacles irréalisables (batailles, tumultes, courses, circuits automobiles, d'aviation, voyages, transatlantiques, profondeurs de villes, de campagnes, d'océans et de ciels ». Le futurisme veut transformer le théâtre de variétés en un théâtre de la stupeur, du record, et de la folie mentale ».

C'est à ce manifeste sans doute qu'on doit faire remonter l'intérêt de certains hommes de théâtre de l'avant-garde pour le music-hall et le cinéma, considérés comme forme d'« attractions » à utiliser à l'intérieur des données scéniques, sur les planches. C'est à partir de lui que nous verrons sur la scène des « tableaux » cinématographiques. Jurii Annenkov affirme que le Manifeste de Marinetti sur le théâtre de variétés doit être tenu pour la base fondamentale du théâtre révolutionnaire (7). Eisenstein lui-même introduira dans **Mou-**

drev (Le Sage), « remake » de la comédie d'Ostrovski « Le plus sage est encore naïf », le court-métrage **Ciné-journal de Gloumov** (1923).

Revenons au livre de Nedrobovo :

« On est trop porté à croire qu'excentrisme signifie vastes pantalons à carreaux, cheveux verts, haut-de-forme troué, un nègre en frac bleu ciel, fox-trot ou boxe. Cette vision de l'excentrisme est simpliste, même si elle comporte son grain de vérité — d'où sont sorties les interprétations les plus erronées. Les cheveux verts viennent du music-hall. En passant par Marinetti. Marinetti s'était proposé de perfectionner le théâtre de variétés, d'en faire un théâtre d'étourdissements et de records. Il suggérait aux cancatrices de peinturlurer leur décolleté, leurs bras et surtout leurs cheveux. Il proposait qu'on exécute une symphonie de Beethoven en commençant par la fin, qu'on confie l'interprétation d'**Hernani** à des acteurs ligotés jusqu'à mi-corps dans des sacs. Cette forme d'excentrisme est la plus primitive, la plus effrénée, la plus absurde ».

Les avant-gardistes d'aujourd'hui (quelques musiciens compris), les Ionesco, les Beckett, sont-ils débiteurs du théâtre excentrique, et d'abord du théâtre futuriste ? On répondrait volontiers oui après avoir considéré les « chaises » de **Vengono** (Ils viennent) de Marinetti, pièce dans laquelle, nous prévient l'auteur, « le spectateur doit sentir que les chaises vivent réellement et se meuvent spontanément vers la sortie », — après avoir rapproché les « sacs » imaginés par Marinetti pour **Hernani** des personnages ensachés, à demi-enterrés dans **Fin de Partie**, de Samuel Beckett.

« L'excentrisme du théâtre de variétés, continue Nédobrovo, commence par la déformation de la forme réaliste de l'objet, lequel reçoit des formes caricaturales, absurdes, invraisemblables. La facture même de l'objet est aussi déformée. L'excentrisme des Feks n'est pas celui du music-hall. Gardons-nous de les confondre. Les Feks confèrent à l'excentrisme une tout autre signification que, dans la mesure de leurs forces et de leurs possibilités, ils tentent de rendre accessible au commun des hommes.

Nous cessons de reconnaître les objets qui nous environnent continuellement. Nous accomplissons inconsciemment les gestes, les actes habituels, ayant perdu la faculté de les

penser. La vision répétée d'un objet dans un contexte déterminé automatise cette vision. Je cesse de voir les divers objets qui se trouvent sur mon bureau, je les perçois globalement. Il peut se passer un assez long temps avant que je découvre, par exemple, que l'un d'eux m'a été volé.

Pour vraiment voir les choses, il convient de les « extraire » du processus d'automatisation. Nous commencerons à voir un objet de façon nouvelle si nous le mettons en rapport insolite avec d'autres objets. Un correspondant écrivait, depuis le territoire d'Oussourijsk : « Les tigres rendent difficile la perception des taxes communales. Un percepteur est resté plus d'un jour enfermé dans un poste de garde jusqu'à ce que le tigre, lassé, ait consenti à s'en aller ». Chklovski citait cet exemple pour un autre motif mais il m'est commode de l'utiliser ici. Un phénomène pour nous familier, le retard dans le paiement des contributions, est arraché à l'automatisme par le seul fait d'avoir été combiné avec un tigre ! En revanche, pour autant que dans les conditions de cette province un tel phénomène puisse sembler tout normal, notre correspondant pourra le considérer, lui, sur le mode de l'automatisme.

Mais il ne convient pas, parlant des Feks, d'aller chercher des exemples dans le territoire d'Oussourijsk. L'ambition des Feks consiste à arracher les objets et les idées au processus d'automatisation et à tenter de nous rendre la sensation de l'objet « moyennant la vision et non plus la reconnaissance ». Leur méthode excentrique est la méthode de « la forme rendue compliquée ». La « forme rendue compliquée » accroît, sur le plan temporel, le mouvement de perception du spectateur d'un objet déterminé et complique le processus entier de sa perception. Les Feks travaillaient sur la base de « l'étrangement » (le dépaysement) de l'objet. « L'étrangement », le fait de rendre l'objet « étranger » au processus automatisé de la perception coutumière, peut s'obtenir en art selon des voies diverses. Chklovski les énumère dans sa « Théorie de la prose » que chacun peut acheter et lire.

Je ne m'attache ici qu'au seul procédé employé par les Feks. Pour les Feks la méthode utilisée consiste à présenter l'objet détaché des autres objets qui l'environnent. L'objet est arraché à son milieu ordinaire et situé dans un autre milieu. Les formes réalistes de l'objet subsistent, intactes, mais l'objet acquiert de nouveaux voisins. D'un excentrisme simpliste et grossier, les Feks passaient à un excentrisme complexe et plus raffiné.

LES FILMS « EXCENTRIQUES » ET LE « DEPAYSEMENT » DE L'OBJET.

La « combinaison excentrique des objets », le détachement du milieu familier, la présentation du nouveau rapport entre l'objet et un contexte inusité, sont les

traits les plus remarquables des mises en scène réalisées au sein de la Fabrique de l'Acteur Excentrique. Il s'agissait d'une idée présente déjà chez Lautréamont : la rencontre d'une machine à coudre et d'un parapluie sur une table d'opération (cf. l'« Hommage à Lautréamont » de Man Ray) et qui fut reprise par André Breton et les surréalistes à l'époque même où, pratiquement, elle occupait les Feks.

Vladimir Nebodrovo tient à mettre en évidence les caractères de la « combinaison excentrique ».

« Dans *Les aventures d'Octobrine*, un bureau est représenté d'une manière délibérément simplifiée. Les Feks ont pris des objets réels, une machine à écrire, un encrier et ses accessoires, un pupitre, et ils les ont placés sur une motocyclette : ils ont ainsi créé un bureau ambulante. Les objets ont été « dépayés » une fois transportés dans ce milieu inusuel. Leurs formes réalistes sont demeurées intactes. On ne change que leurs liens avec de nouveaux objets. Ici surgit au premier plan le moment du montage, qui permet de mettre en combinaison excentrique les concepts les plus variés et de montrer leurs rapports réciproques.

Dans *La roue du diable*, l'aventure amoureuse du marin Sorin et de la jeune Valja se déroule sur les « montagnes russes » d'un luna-park. On peut placer en combinaison excentrique des thèmes lyriques et un matériel prosaïque. Dans *Le petit frère*, les scènes lyriques sont construites à partir d'un vieux camion et d'un cimetière d'autos. Jusque-là on ne pensait pas qu'un camion pût transporter une charge émotive et sentimentale ! On peut obtenir tous les effets excentriques souhaités par combinaison de l'homme et des objets.

« EXCENTRISME »

ET « MONTAGE DES ATTRACTIONS ».

Chklovski écrit du *Mariage*, ce jeu de prestidigitation de 1922, qu'il est parent du *Sage* d'Eisenstein et Serge Trétiakov, mais qu'il s'oppose au *Révizor* de Meyerhold (1926), « bien que dans les deux cas il s'agisse apparemment d'une ré-élaboration d'un classique. Car pour les Feks comme pour Eisenstein le classique était à

mettre à la poubelle tandis que Meyerhold misait surtout sur sa restauration ».

Eisenstein fut proche des Feks à cette époque, et de plusieurs manières. Sur la proximité de quelques-unes de leurs idées, je ne pense pas qu'il puisse y avoir de doute. Le « montage des attractions » n'est pas autre chose qu'une forme d'excentrisme, inspirée, comme nous l'avons noté, du futurisme. Mais Eisenstein, — avec Youtkevitch — furent encore décorateurs pour des spectacles excentriques, notamment pour celui du Théâtre de Forreger, *Il faut être bon avec les chevaux*.

« Sans doute, continue Chklovski, l'excentrisme concentrait-il l'attention sur le matériau et sur la construction. De toute façon, la théorie du montage des attractions est liée à la théorie de l'excentrisme. Ce dernier est basé sur le choix des moments les plus significatifs et sur une nouvelle corrélation, non mécanique, établie entre eux. L'excentrisme est la lutte contre la routine de la vie, le refus de la perception et de la représentation (du « rendu ») traditionnelles de la vie.

Il est curieux de remarquer combien tous ceux qui passèrent au travers de l'excentrisme se sont révélés capables d'assimiler le nouveau matériau. L'excentrisme, au reste, considéré non point comme méthode de représentation du matériau mais comme une part déterminée de cette méthode, est aujourd'hui un phénomène exclusivement historique. Mais alors il a été indispensable ; tout comme il a été nécessaire de dessiner des colonnes à l'époque où s'élaboraient les lois de la perspective. A travers le conventionnel *La roue du diable*, et à travers *Le Manteau* et *Le petit Frère*, les Feks détruisant les arrières de l'ennemi, sont arrivés à S.V.D., le film le plus élégant de l'Union Soviétique.

En tant que phénomène d'appropriation d'une matière nouvelle, nous devons saluer l'activité de la Feks et lui souhaiter la bienvenue. L'auteur du script, Jurii Tynianov, dans ses romans « Kiouklia » et « La mort de Vazir-Mouktar » a prouvé que la nouvelle méthode peut déloger le vieil art jusque de ses forteresses séculaires. Naturellement, S.V.D. est l'un des meilleurs films historiques soviétiques.

C'est un film magnifiquement fait ; mais dans un proche avenir, les Feks qui entendent dorénavant travailler sur des matériaux contemporains ou historiques mais toujours actuels, prévoient de faire un film sur *Les colonies agricoles hébraïques* ou sur *La Commune de Paris*. N'oublions pas que Lessing, dans sa « Dramaturgie de Hambourg » a dit : « Tout ce qu'on peut faire magnifiquement ne mérite pas toujours d'être fait ».

COMEDIES ET MELODRAMES.

Les premiers films de Kozintsev et Trauberg furent les comédies excentriques **Les Aventures d'Octobrine** (1924) et **Michka contre Youdénits** (1925). Le « pamphlet cinématographique excentrique » **Le Président Samosadkine**, de M. Verner, date de la même époque. On ne peut pas dire que les premiers films de Kozintsev et Trauberg aient été de vrais succès. Les deux cinéastes furent même accusés d'avoir abusé des trucages. Les spectateurs étaient continuellement déroutés par des angles insolites et par des séquences à couper le souffle. Mais c'était avec ces ingrédients que Kozintsev et Trauberg entendaient faire un art de gauche. Avec l'ingénuité des débutants, ils tenaient les tours du cirque, les méthodes du vaudeville, les attractions des variétés, pour ce que le cinéma pouvait tenter de plus audacieux. C'est ce que prétendaient leurs théories excentriques.

Michka contre Youdénits était un film en deux parties. Son action se déroulait à l'état-major du général blanc Youdénits, marchant, en 1919, sur Pétrograd.

LA ROUE DU DIABLE.

La Roue du Diable (1926), fut le premier film de Kozintsev et Trauberg qui connut un succès populaire. Commencé sous le titre **Le Marin de l'Aurora**, il traitait des bandes de dévoyés agissant dans la **chaza**, les bas-fonds de Pétrograd (« abusivement romantiques » observe Lebedev) pendant la guerre civile. « Entre le matériau

réaliste et son traitement excentrique, écrit Jay Leyda, se produisit un contraste qui accrut la force du film ». Des éléments disparates furent unis par la photo dramatique, expressionniste, d'Andrei Moskvine. « La scène dans le parc d'attractions de Leningrad est un exemple typique de la fusion réussie d'éléments réels et d'éléments excentriques : au milieu du bruit et des rires de la foule avide de divertissement, parmi le « grand huit » et les balançoires géantes, le tapage des marteaux et des gongs, les croassements des limonaires, les feux d'artifice, s'insinue le thème lyrique de l'amour et de la rencontre ».

Le sujet est tiré d'un livre de V. Kaverine, **La fin de la Chaza**. Les héros en sont le marin Sorin interprété par Sobolevski et une fille des bas-fonds découverte par hasard dans les jardins de la Maison du Peuple. Le matelot déserte, entre dans une bande de criminels, se ressaisit et retourne à son bateau. La **chaza** est présentée à la façon des lieux typiques du cinéma expressionniste : « milieu exotique, plein de monstres humains, de « typages » choisis par les Feks dans les asiles de nuit qui existaient encore à Leningrad : boiteux, aveugles, être difformes, atteints d'éléphantiasis ; auprès de l'immense géant de la Maison on voyait un nain marqué de crétinisme ; un malade au ventre gonflé par l'hydropisie était flanqué d'un gars aussi maigre qu'un squelette... » (Lebedev, p. 257).

Peinture qu'il faut mettre en relation avec le Maïakovski première manière, celui du drame **Vladimir Maïakovski**. A.-M. Ripellino signale en effet dans « Poesia russica del 900 » (Guanda, Milan, 1954, p. LXII) : « Héros de ses propres vers, Maïakovski se meut dans un univers peu habituel en poésie : univers d'estropiés, de putains, de vagabonds troués par la vérole, d'êtres sans yeux ni jambes, spectres tumultueux de la capitale-léproserie ».

Le film rappelle **Les aventures extraordinaires de Mister West au pays des Bolcheviks**, de Kouléchov, cinéaste qui influença profondément les Feks et jusque dans leurs méthodes didactiques : on pratiquait en effet dans la « Fabrique », l'éducation physique, le pugilat, l'acrobatie, l'escrime, étudiait la mimique, le geste, le mouvement scénique, le comportement devant l'objectif, le rapport à l'objet, hors de toute référence à la « sensation » et de tout « psychologisme », suivant les préceptes du « Laboratoire expérimental ». **Le petit frère** (1927), « comédie autour d'un camion », développait une histoire d'amour contrarié entre un chauffeur et une receveuse de tram, parmi les moyens modernes de transports de la capitale, avec quelques scènes sentimentales dans un cimetière d'autos.

« LE MANTEAU » ET « S.V.D. ».

Avec **Le Manteau** (1926), conformément à l'essai de Eichenbaum « Comment est fait **Le Manteau**, de Gogol », les Feks élaborèrent une interprétation aiguë et grotesque de la Saint-Pétersbourg de Gogol, excentrique et expressionniste tout à la fois. Le scénario, écrit par le critique Iouri Tynianov, de l'Ecole formaliste de Leningrad, fusionnait deux récits de Gogol : **Le Manteau** et **Perspective Nevski**, en une « ciné-nouvelle à la manière de Gogol ». La clé excentrique résidait dans le rapport entre le protagoniste — le petit homme Akakii Akakievitch — et le vaste décor, les énormes monuments de bronze. Egalement caractéristique, la combinaison des figures d'un humble fonctionnaire avec

celles des voleurs gras et repus. Ou encore avec l'immense décor neigeux dans lequel le manteau sera dérobé. La présentation des « objets » était pour Kozintsev et Trauberg l'occasion de donner le plus libre cours à leur fantaisie. « Le manteau neuf de Bachmachkine court au-devant du voleur, la couronne de pain qui sert d'enseigne à une boulangerie s'élargit en forme de cœur, une théière gigantesque enveloppe les personnages de nuages de vapeur » (Rippellino, p. 245). Et dans **Le petit frère**, ils filmaient le capot, les ailes, le radiateur du camion, avec des « raccourcis » inattendus (Rippellino, p. 262).

L'excentrisme du **Manteau** s'orientait cependant vers l'expressionnisme et, plus précisément, le caligarisme, avec ses éclairages mystiques et grotesques, un jeu fantastique et quasi spectral, l'opposition de la réalité et du rêve, les décors fabuleux de E. Enei. Serguei Radlov avait défini le **Révizor**, de Méyerhold, « un Caligari projeté au ralenti par un opérateur extravagant..., exténuant et pénible comme une promenade dans les interminables labyrinthes d'un énorme Panopticum ». L'esprit du caligarisme animait également **Le Manteau**. En contaminant la nouvelle portant ce titre avec la **Perspective Nevski**, Kozintsev et Trauberg transposèrent le récit de Gogol dans un ténébreux climat expressionniste. **Le Révizor** de Méyerhold influença encore l'œuvre de Chostakovitch, **Nos** (Le Nez, 1929).

« Les intentions stylistiques du film, à la fois romantique et expressionniste, se réalisèrent à plein essentiellement dans la mise en scène et dans l'interprétation. Andréi Kostritchkine, dans le rôle de Bachmachkine, recrée stylistiquement le misérable somnambule de Caligari, lequel fait l'expérience de la terreur bien plus qu'il ne l'inspire. Le tailleur et sa femme jouent comme deux acrobates bien dirigés. La photographie de Moskvine, romantique ou grotesque selon la nécessité, garde au manteau son caractère de fétiche. Moskvine filme l'employé sous un angle héroïque et puissant lorsqu'il endosse la pelisse ; il l'écrase impli-

toyablement en plongée dès qu'il ne l'a plus. Le vol dans la neige a été traité d'un façon particulièrement expressive. Enei, le scénographe, servit l'esprit et le rythme du film par ses décors d'intérieurs et d'extérieurs définis avec pénétration et subtilité. L'effort coordonné de tous les participants conduisit à une unité rare qui rappelle le plus parfait exemple de collaboration créatrice qu'aient réussi Mayer, Murnau, Freund, Herlth, Röhrig et Jannings, je veux dire **Le dernier des hommes**, film qui probablement servit de modèle aux Feks » (Ripellino, p. 146).

Dans la scène de « l'homme important », Bachmachkine est filmé d'en haut, en plan d'ensemble, comme un misérable moucheron, tandis que son antagoniste est vu de près et en contre-plongée. Ce sont des plans en contraste, typiques du premier cinéma soviétique, théorisés par Poudovkine dans **Film e fonofilm**, que nous reverrons lors de la discussion entre Maxime et l'officier tsariste dans **La jeunesse de Maxime**.

Le petit frère et **Le Manteau** n'eurent aucun succès.

Une autre production (1927), élaborée par Tynianov, **S.V.D.** — abréviation russe pour : Union pour la Grande Cause — était consacrée aux « décembristes » libéraux insurgés en décembre 1825 contre le tsar Nicolas I^{er}. « Mélodrame romantique sur fond d'événements historiques », répression de la révolte illustrée par combinaison excentrique de la silhouette d'un petit tambour avec la masse des canons, les colonnes de soldats. En quelques séquences, l'homme lui-même était mis en rapport avec les phénomènes atmosphériques : tornade, vent, etc.

« L'action, écrit Lebedev (p. 265-266) se déroulait en 1825. Un officier du régiment de Chernigov, Soukhanov, appartenant au groupe décabriste du sud, arrêta l'escroc et tricheur Médoks. Mais Médoks réussissait à tromper Soukhanov en lui montrant un anneau portant le monogramme SVD qu'il interprétait comme emblème de Soïouz Velikogo Dela (Union pour la Grande Cause), association patriotique purement imaginaire. Soukhanov, confiant, laissait aller Médoks. Après l'écrasement du mouvement des décabristes, Médoks persécutait Soukhanov, blessé dans les combats, en vue de gagner les faveurs du nouveau tsar. L'épouse du général Visnevskii, éprise du héros, tentait de le sauver.

Après une suite d'aventures, Soukhanov pouvait organiser l'évasion de ses compagnons arrêtés au cours de la révolte, mais il y trouvait la mort.

Le film était très différent des ennuyeux films historiques régulièrement tournés en ces années par les cinéastes traditionnels. Un passionnant sujet touchant à des événements historiques très connus ; l'atmosphère de l'époque rendue avec finesse ; l'excellente interprétation des acteurs (Guerassimov dans le rôle de Médoks, Sobolevskii) ; tout cela plut énormément et assura le succès du film. Sur le plan figuratif, **S.V.D.** développait la ligne stylistique de la Feks. Mais si, dans **Le Manteau**, Kozintsev et Trauberg avaient imité le style hoffmanno-expressionniste, pour **S.V.D.** ils s'inspirèrent de la peinture romantique russe de la première moitié du 19^e siècle. L'opérateur Moskvine fit des images parfaites en plusieurs scènes : la patinoire nocturne avec le mouvement rythmé des couples de patineurs, la tempête hivernale, la rencontre nocturne du cirque ambulant qui recueille Soukhanov, les épisodes de la révolte du régiment de Chernigov, ceux de la cathédrale, refuge des décabristes évadés de leurs prisons, etc.

Il y avait moins de trouvailles originales que dans **Le Manteau**, mais le film était important pour une autre raison. Il prouvait en premier lieu, que Kozintsev et Trauberg étaient en train de surmonter leur éloignement du grand public, trouvant un langage compréhensible aux masses et, en second lieu, que les artistes de la Feks commençaient à se rapprocher de la thématique révolutionnaire que, jusqu'alors, ils n'avaient jamais su assimiler.

« LA NOUVELLE BABYLONE ».

En 1929, Kozintsev et Trauberg évoquèrent la Commune de Paris avec **La nouvelle Babylone**, film fondamental dans l'œuvre de la Feks (d'abord pour sa splendeur figurative dont Moskvine garde le mérite) et l'un des plus significatifs de la production soviétique.

Le scénario, œuvre des réalisateurs, élaboré à partir d'une documentation historique et de la littérature narrative française du XIX^e siècle (Maupassant, Zola), est le suivant. Les grands magasins parisiens « La Nouvelle Babylone » font d'excellentes affaires en dépit de la guerre franco-prussienne (1871). La bourgeoisie

est la proie du chauvinisme belliciste. La montée des prix enrichissait les boutiquiers et les artisans. La vie parisienne continuait dans la gaité. Pourtant — voilà le contraste — l'avance allemande menaçait. L'armée — et les bourgeois — se transportaient à Versailles. Ne restait dans la capitale, pour la défendre, au nom du peuple et de la Commune, que la garde ouvrière. Une attaque est déclenchée depuis Versailles pour libérer Paris des Communards. La résistance sur les barricades est héroïque mais sans espoir. Les Communards sont écrasés et des dizaines d'entre eux sont fusillés par les tribunaux militaires. Le bref intermède libertaire s'achève dans le sang. Après cet épisode, « l'ordre et la paix » sont rétablis, bourgeoisement, dans Paris. Nous allons encore une fois recourir à Lébedev (p. 267-269) pour avoir une idée plus complète de l'œuvre.

« L'attention des auteurs s'était concentrée, davantage que sur le sujet (son traitement littéraire est plutôt pauvre), sur le conflit entre deux mondes, deux Paris : celui des bourgeois et des cocottes, rassasié et content de lui ; celui des faubourgs misérables et affamés, en lutte pour un avenir meilleur mais trop peu organisé et pour cette raison, bientôt vaincu.

Considérant que les événements de la Commune étaient universellement connus, Kozintsev et Trauberg ne s'embarassèrent pas du souci de les exposer. Ils se bornèrent à en présenter certains épisodes et à les illustrer cinématographiquement. Ce fut là l'un des plus gros défauts du film : il était peu compréhensible à un spectateur moyen. L'essentiel, pour les auteurs, semble avoir été de recréer l'atmosphère du temps et de l'interpréter sur le plan émotionnel. Comme pour leurs précédents travaux, ils ne cherchèrent leur inspiration ni dans la vie ni dans l'histoire, mais dans la littérature et les arts figuratifs.

Ils étudièrent minutieusement les œuvres des contemporains de la Commune, les romans de Zola (surtout *La Débâcle* et *Au bonheur des dames*) et la peinture des impressionnistes : Manet, Degas, Renoir. Moskvine et Mikhaïlov, qui de nouveau travaillaient ensemble, imitèrent brillamment les procédés de Manet, Renoir, Degas. Le film compte nombre d'épisodes bien construits, excellemment filmés, dans le style de ces peintres : le bazar de La Nouvelle Babylone, le café, la salle de bal, une rue de Paris, la réunion de la Commune, une blanchisserie, des barricades. Le film,

très brillant, était un véritable festival de l'impressionnisme. Mais il était par trop esthétisant. Tout y était à ce point recherché que le spectateur, bien qu'admirant chaque tableau séparément, restait froid et indifférent devant la tragédie humaine qui se déroulait sur l'écran. Ce qui révélait non seulement l'insuffisante pénétration de l'esprit des événements par les auteurs, mais encore l'influence que les théories eisensteiniennes du « cinéma intellectuel » avaient exercée sur eux.

La Nouvelle Babylone ne montrait pas des personnages vivants de la Commune, mais les concepts personnifiés des principales forces de classes qui avaient participé à la révolte et à la répression. Louise (Kouzminà) personnifiait la prolétaire parisienne ; le patron du grand magasin (Goutman) la bourgeoisie française ; Jean (Sobolevskii) un paysan français ignorant, et ainsi de suite. Dans leur effort de large généralisation, les Feks montraient le typique sans l'individuel. Privés de densité réelle, les personnages du film devenaient de pâles symboles dont le destin n'intéressait pas les spectateurs.

Bien que s'éloignant de l'expressionnisme du *Manteau* et du romantisme de *S.V.D.*, Kozintsev et Trauberg n'arrivèrent pas au réalisme mais à un symbolisme ratiocinant. Après *La Nouvelle Babylone* il fut pleinement évident que les Feks traversaient une crise tant sur le plan de l'idéologie que sur celui de la création — crise dont les symptômes étaient visibles depuis longtemps et dont on doit chercher la source dans les positions formalistes de la « Fabrique ».

VERS LE REALISME.

Entre *La roue du diable* et *La Nouvelle Babylone*, Kozintsev et Trauberg accumulèrent une riche expérience professionnelle : non seulement ils conquièrent tous les « secrets » de l'art du cinéaste et enrichirent l'arsenal de ses moyens expressifs, mais ils créèrent encore un collectif de réalisation, le meilleur de tout le cinéma soviétique. C'est ce qui faisait leur force et leur mérite de maîtres-novateurs et de constructeurs de la culture cinématographique russe. Leurs films représentèrent un grand pas en avant vers la maîtrise de l'expression cinématographique, aux côtés des films de Vertov et de Kouléchov mais également de ceux d'Eisenstein.

Le collectif de la Feks, où se formèrent des acteurs célèbres comme Guerassimov, Kouzminà, Sobolevskii, Kostritchikii, Magarill, Jeïmo et autres, était en mesure de résoudre n'importe quel problème de mise en scène ; l'opé-

rateur Moskvine savait reproduire avec les moyens du cinéma n'importe quel style pictural.

Mais cette brillante maestria formelle ne trouva pas à s'appliquer dignement, dans cet éloignement des tâches idéologiques du grand art soviétique où la Feks s'était placée dès ses débuts.

Le thème tragique qui se développe dans toutes les œuvres de Kozintsev et de Trauberg est celui de « l'homme seul, écrasé par son temps » ; thème commun au **Manteau**, à **S.D.V.**, à **La Nouvelle Babylone**, en dépit de la diversité de leurs origines.

Il n'était qu'une façon de résoudre cette crise : s'éloigner du thème négatif du pessimisme et s'approcher de la source de tous les nouveaux thèmes : la réalité soviétique. Kozintsev et Trauberg parvinrent finalement à cette solution. Ils commencèrent par décider la dissolution de la Feks, renonçant ainsi définitivement au programme de l'excentrisme, déjà dépassé par eux sur beaucoup de points. Puis ils se tournèrent vers la réalité soviétique pour affronter, avec plus de sérieux que dans **Le petit frère**, le thème : « l'homme n'est pas seul dans le pays soviétique ».

Kozintsev et Trauberg abordèrent donc au réalisme après l'expérience excentrico-formaliste, alors que tout l'art soviétique s'orientait, fût-ce sous la contrainte, vers le réalisme. Leur premier film sonore (1930) relevait du genre réaliste : **Seule**, consacré à une jeune enseignante qui débute dans un petit village perdu des montagnes de l'Altai. Il connut un important succès. Les auteurs le composèrent, pour l'essentiel, à partir de leurs observations personnelles. Mais c'est avec la **Trilogie de Maxime**, gonflée selon Georges Sadoul, du souffle épique balzacien, qu'ils gagnèrent la faveur du grand public : **Jeunesse de Maxime** (1935), **Le retour de Maxime** (1937), **Les faubourgs de Viborg** (1939).

C'était l'histoire d'un jeune ouvrier de la banlieue de Saint-Petersbourg qui participe à la Révolution, d'abord dans la clandestinité, ensuite ouvertement. Nous voyons l'ouvrier simple et ingénu qui offre son concours à la cause, se transformer en un vaillant combattant, puis en un représentant de la nouvelle république, qui lui confie le poste de Président de la Banque d'Etat. Pour leur scénario, Kozintsev et Trauberg utilisèrent

des éléments historiques et le résultat eut, à l'écran, une forte saveur d'authenticité. L'acteur Boris Tchirkov contribua pour beaucoup au succès du film par ses qualités de franchise, de vigueur et d'humour. Les cinéastes voulaient montrer un être réel, un simple soldat de la Révolution, sans le doter de vertus extraordinaires.

Au début de la Trilogie, un jeune acteur avait commencé à interpréter les premières scènes, mais les réalisateurs n'y sentaient pas leur vérité. Ils rencontrèrent un jour Boris Tchirkov. Il chantait des refrains populaires un peu comme on le voit chanter, avec sa guitare, dans **La jeunesse de Maxime**. Ils sentirent qu'ils tenaient leur homme et un nouveau Maxime-Tchirkov, ainsi que Trauberg lui-même l'a raconté, entra dans le film, apportant sa vigueur naturelle et son autorité au personnage protagoniste.

SIGNIFICATION D'UNE COLLABORATION.

A propos de la collaboration qui s'est longuement poursuivie entre Léonide Trauberg et Grigori Kozintsev, la revue **Le Film Soviétique** (n° 4, 1964) a publié une brève note, qui concerne surtout, d'ailleurs, la **Trilogie de Maxime**. Sur quoi se fondait donc votre collaboration ? a demandé un rédacteur de la revue à Leonide Trauberg.

« La collaboration suivie d'un cinéaste avec un scénariste est tout aussi fréquente chez nous qu'à l'étranger. Mais que deux réalisateurs unissent leurs efforts est, à mon avis, le fait propre du cinéma soviétique. C'est ainsi qu'ont été réalisés **Le député de la Baltique**, d'Aleksandre Zarkhi et Jossif Khelfits, **Tchapalev** des deux Vassiliev, **Paix à celui qui vient au monde**, d'Aleksandre Alov et Vladim Naoumov.

Comment nous sommes-nous aidés réciproquement ? Assurément, en nous querellant beaucoup et chacun exigeant tou-

jours davantage de l'autre. Avec les années, une communauté de vue originale s'est établie entre nous, une compréhension mutuelle totale. Chacun de nous pouvait, indéniablement, faire des films en pleine indépendance, mais alors en cinéaste très différent du cinéaste aux deux noms que nous étions. Chacun de nous aidait l'autre à condenser, pour ainsi dire, ce que sa technique créatrice contenait de meilleur, et à éliminer le superflu. C'est selon cette méthode que nous réalisâmes la **Trilogie de Maxim**.

Avant d'aborder la réalisation, nous avions lu une quantité d'ouvrages sur la révolution et ses personnages. Dans les mémoires des Bolcheviks, dans les conversations que nous avons eues avec eux, ce qui nous a le plus frappé, c'est que tous parlaient de leur héroïsme avec la plus grande simplicité. Leur optimisme inépuisable nous frappait plus encore. Leur héroïsme ignorait l'ascétisme comme la tentation du sacrifice. Le goût de la plaisanterie, de la réplique spirituelle, ne les abandonnait jamais. Leurs récits du passé pré-révolutionnaire, des dangers qui les menaçaient à chaque pas, arrestations, exils..., étaient pleins d'humour...

Nous nous sommes efforcés de rendre cet esprit dans le film sur Maxime. Nous voulions montrer un être réel, véridique, un soldat de la révolution, sans exagérer le lot de ses vertus... On aurait pu faire un seul film sur Maxime, sans détails, sans les épisodes comiques de la partie de billard, sans les chansons, sans beaucoup de petites scènes à première vue secondaires. Mais le film aurait manqué de l'essentiel : l'atmosphère de l'époque. Aussi avons-nous fait trois films, qui nous ont pleinement satisfaits. Les spectateurs écrivirent à la **Lenfilm** pour réclamer encore une suite. Mais le quatrième film, nous ne l'avons pas fait. Nous n'avons pas voulu que notre héros devienne vieux aux yeux des spectateurs. Nous voulions ainsi lui assurer une longue vie.

Le dernier fruit de cette collaboration fut **Les Gens simples** (1944), qui relate l'histoire des dures années du front intérieur durant la guerre antinazie, et se situe dans un village de l'Ouzbékistan, construit dans le désert afin d'abriter les ouvriers d'une usine d'avions évacuée de Leningrad. Le film eut des déboires. Réputé, à l'époque stalinienne, « raté et incorrect », il fut mis sous le boisseau. C'étaient les années où l'on dénigrail les cinéastes et les critiques « cosmopolites », et Trauberg, d'origine israélienne comme Eisenstein, devint la cible favorite de telles accusations. Par la suite, les deux cinéastes se séparèrent.

Kozintsev commença des films sur des personnages célèbres du passé. Le premier fut **Pirogov** (1948), représentant fameux de la chirurgie russe au XIX^e siècle ; puis ce fut le tour du révolutionnaire démocrate **Belinski** (1953). Trauberg se fit scénariste. Pour Herbert Rappoport, il écrivit l'adaptation du drame esthonien **La Vie dans la citadelle**, d'August Jakobson. Des audaces de la Feks il ne restait désormais guère de traces, hormis dans quelques films destinés à prendre place dans l'histoire du meilleur cinéma soviétique, et dans la personnalité de quelques acteurs qui avaient fréquenté le collectif. Ainsi Serguei Guerassimov, qui avait joué dans **Mitchka contre Youdénits**, **Le petit frère**, **Le Manteau**, **S.V.D.**, **La Nouvelle Babylone**, puis passa à la mise en scène, et E. Kouzmina, S. Magarill, I. Jeimo, P. Sobolevski, A. Kochstritchkii, O. Zakov.

Les Feks eurent également un grand opérateur. Comme Tissé avait photographié les films d'Eisenstein, et Golovnia ceux de Poudovkine, A. Moskvine fut l'opérateur de Kozintsev et Trauberg, seul ou avec la collaboration de E. Mikhaïlov. Sa photo était picturale et elle n'aurait pu ne pas l'être puisque l'excentrisme était né comme théâtre ou spectacle pictural, avec le concours de peintres-cinéastes tels que Youtkevitch, Kozintsev et Eisenstein même. Durant la guerre, rapporte Jay Leyda, Kozintsev dirigea un court-métrage comique de propagande : **Incident au bureau du télégraphe**, basé sur un message de Napoléon à Hitler, et qui renouait avec l'excentrisme.

DON QUICHOTTE.

Le **Don Quichotte** de Kozintsev, tend à une interprétation philosophique et poétique du monde qui relève du populisme. Le cinéaste prit pour protagoniste Nikolai

Tcherkassov et celui-ci livra, du Chevalier à la triste figure, une incarnation presque hallucinante. Filippo Sacchi a bien dit : « maigreur fantomatique, — haut, sec, tendu — barbe austère de sage, œil avisé, brillant de générosité dévouée et de folie paisible ». Le film fut tournée en Crimée, en 1966, dans une suite de décors immenses et pétrifiés. Rossinante, Sancho, l'âne, composent avec Don Quichotte des tableaux aussi variés qu'expressifs.

Don Quichotte parle beaucoup, s'efforçant de tirer au clair, à chaque pas, son message de revendication et de justice, dans un langage ouvertement populiste. La clé du film est absolument moderne. Dans l'esprit de Kozintsev, il n'est pas de classique qui n'ait une signification actuelle. Il insiste sur le heurt avec le monde cynique des puissants, dans la dureté froide des blancs et des noirs. On ne saurait rapprocher le **Don Quichotte** de Pabst et celui de Kozintsev. Le premier a, peut-être, plus de force lyrique (compte tenu de l'époque où il est né, 1935). Le second établit plus nettement les catégories et les oppositions sociales, délivre un message davantage polémique. Mais la beauté de certains épisodes est indéniable, sur le plan formel ; le rappel de la peinture espagnole du dix-septième siècle s'impose fortement.

HAMLET.

La version cinématographique d'**Hamlet** vint huit ans après le **Don Quichotte**. Pendant cette longue absence des studios, Kozintsev, tout en songeant à son film dont la préparation fut longue et méticuleuse, voyagea à l'étranger (il visita notamment Stratford-on-Avon) et

mit en scène plusieurs pièces à Leningrad. Il écrivit aussi des études sur Shakespeare, qu'il considère moins comme un génie que comme un homme de chair et de sang, et un livre intitulé : **Un monstre contemporain : William Shakespeare**.

Son film **Hamlet** est dépouillé de toute interprétation scolastique. Il ne néglige pas les caractères typiques du théâtre du Globe, mais il traite l'œuvre classique comme quelque chose qui possède une éternelle richesse humaine. « Chaque génération, a dit Kozintsev, peut y découvrir quelques aspects de ses propres intérêts vitaux contemporains ». C'est pourquoi Hamlet est vu comme un homme de nos jours, qui a nos problèmes, qui en appelle au « désir de vérité, de dignité, à l'intolérance pour tout ce qui lie et humilie l'homme ». Les idéaux humanistes d'Hamlet sont ceux qui, tôt ou tard, devront triompher des obscures réalités de la médiévale Elsenear. Hamlet est considéré comme un chef-d'œuvre de la Création, dans la noblesse de sa raison, l'étendue et la diversité de ses facultés, — égal à la beauté du monde. C'est ainsi que le concevait Shakespeare et Kozintsev l'a bien senti. C'est ainsi que l'acteur Innokenti Smoktounovski l'a, passionnément, incarné.

Smoktounovski, l'un des acteurs les plus populaires de l'U.R.S.S., était déjà connu pour sa participation à **Le premier jour**, **La lettre qui n'a pas été envoyée**, **Neuf jours d'une année** et **Le chemin de l'immortalité**. Au cinéma, il devint célèbre grâce au film de Mikhaïl Romm (**Neuf jour d'une année**), et au théâtre, grâce à l'adaptation de **L'Idiot**, mise en scène, pour le Théâtre Gorki de Leningrad, par Georgi Tovstogonov. C'est Aleksandre Ivanov qui le lança dans son film **Les Soldats**. La conception du personnage d'Hamlet par Kozintsev, à laquelle Smoktounovski a adhéré sans hésiter, est à l'opposé de la vision traditionnelle,

académique, qui veut un Hamlet amorphe, inerte, inactif. Contraint par les circonstances à se taire, à disparaître, Hamlet retrouve vite sa place de héros. Le débat entre l'être et le non-être est, en réalité, un débat entre l'agir et le non-agir. Sa vengeance n'est pas personnelle, égotiste. Son triomphe est celui de la force, du vouloir et de l'action. Sa conquête de la foi en lui-même, de la lucidité, de l'équilibre harmonieux entre pensée et action, s'accomplit lentement à travers le développement de la tragédie. Il doit vaincre sa propre indécision. Il lui faut devenir assuré de sa pensée comme de ses actes.

Point de trucages, de décors compliqués, d'associations socio-psychologiques pour refléter le caractère d'un homme comme Hamlet. Tout peut être dit conformément à la vision puissante de Shakespeare mais avec la plus grande simplicité, la plus grande humanité. Le héros doit être présenté de la manière la plus concrète et la plus réaliste. Les décors, conçus par Eugène Enei, Georgei Kropachov, Souliko Virsaladze, se souviennent des réalisations scénographiques excentriques d'Eisenstein et Youtkevitch. Cet authentique château parmi les rocs a la même signification que les escaliers d'Odessa de l'un, que le port de l'Othello de l'autre.

Pirogov, Don Quichotte, Hamlet, Kozintsev lui-même (8) ne nie pas que l'excentrisme y soit toujours agissant, au moins sous forme d'échos. L'éducation picturale des Feks, leur formation pantomimique, leur notion du jeu basé sur les contrastes, et la grande tension de tous les moyens d'expression sont évidents dans ces films autant que dans les anciens. Et nous les reconnaissons encore dans Hamlet, ces forces excentriques — tension, « dépaysement », contraste — derrière les thèmes des jongleurs, des torches, des chevaux, la déambulation des personnages, l'opposition rigidité-mouvement, etc. La

pantomime des jongleurs offre à l'excentrique Kozintsev l'occasion du morceau de bravoure idéal. Mais que cela ne nous conduise pas à sous-estimer le fruit de l'expérience réaliste du cinéaste : cette interprétation réaliste de Shakespeare (9), ébauchée déjà à l'écran par Lawrence Olivier, et qu'aujourd'hui nous pouvons voir totalement accomplie même au théâtre : qu'on songe à la *Giulietta e Romeo*, de Franco Zeffirelli (10).

Mario VERDONE.

(1) Cf. Nikolai Lébedev : « *Otcherk istorii kino SSSR. I. Nemoje kino* », Goskinoizdat, Moscou, 1947. Trad. italienne : *Il cinema muto sovietico*, Einaudi, Turin, 1962.

Un fragment du « Manifeste » a été publié par Glauco Viazzi in *Cinema Sovietico*, vol. II, *Sequenze*, n° 12. Parme, 1956.

(2) A.-M. Ripellino, *Maïakovskii e il teatro russo d'avanguardia*, Einaudi, Turin, 1959.

(3) G. Viazzi, « Breve Storia del cinema Sovietico » in *Rassegna Sovietica*, n° 6, nov.-déc. 1957 et n° 2, mars-avril 1958.

(4) Vnestorg : Narodnii Komissariat vnesnei trgovii (Commissariat du Peuple pour le commerce extérieur).

(5) C'est un trait commun à la poésie de l'époque. Maïakovski, Tcharenz, élaient pour personnages des personnalités contemporaines. Cela semblait tout logique aux Futuristes, particulièrement à ceux qui s'occupaient de cinéma (Marinetti, Ginna, Dziga Vertov). Et D'Annunzio s'accordait un rôle dans le scénario du feuilleton expressionniste *Le vol de la Joconde* qu'il avait imaginé, tout comme Maïakovski dans les siens.

(6) LSPO : Leningradskii Siouz Potrebitelskitch Obschetv (Union de Léninegrad de la Société des Consommateurs).

(7) Cf. Ettore Lo Gatto, *Storia del teatro russo*, Sansoni, Florence, 1952. Vol. II, p. 317.

(8) Cf. « Un Amleto Shakespeariano, Colloquio con Kozintsov », *Bianco e Nero*, n° 7-8, 1965. Nous en avons donné de larges extraits ci-dessous.

(9) Une Interprétation réaliste d'Hamlet avait déjà été souhaitée par Glauco Viazzi in « *Amleto e il problema di Amleto* », *Ferrania*, n° 4, avril 1949, Milan.

(10) L'exposé de Mario Verdone qu'on vient de lire — traduit par B. Amengual — a originellement paru dans la revue italienne *Marcatré*, Milan, nos 19/22, avril 1966.

On trouvera de passionnantes pages autobiographiques touchant la Feks (de Kozintsev, Youtkevitch et Guerassimov) dans le livre de Marcel Martin et L. et J. Schnitzer : *Le cinéma soviétique par ceux qui l'ont fait*, Editeurs Français Réunis, 1966.

DOCUMENTS ET COMMENTAIRES

par Barthélemy AMENGUAL

CONVERSATION AVEC LEONIDE TRAUBERG.

— On a dit que l'excentrisme était une transposition originale, dans le contexte révolutionnaire de l'U.R.S.S. et de l'art soviétique, du vieux burlesque américain. Qu'y a-t-il de vrai dans cette affirmation ?

— Rien. C'est un jugement tout à fait idiot. Les sources de l'excentrisme sont exclusivement nationales. Voici les principales :

1° « L'histoire du tzar Maximilien et de son fils désobéissant Adolfa » (remarquez que le fils porte un nom de fille !). C'était une très vieille pièce tragique, à l'origine, que les paysans avaient déformée, poussée à la caricature et la parodie, et qu'ils jouaient dans les villages.

2° Les recherches d'avant-garde du théâtre russe : Méyerhold, Annenkov, Serge Radlov (celui-ci, le premier, introduisit l'excentrisme — cirque et music-hall — au théâtre).

3° Notre violent amour pour Ernst Hoffmann et Gogol.

— Cependant l'américanisme n'est-il pas l'un des traits flagrants du manifeste de l'Excentrisme ?

— Oui. Mais le comique américain est, là-dedans, le moins important. Dans les premières années de la révolution, la Russie était un pays arriéré, sans techni-

que, sans cadres, sans urbanisme. La civilisation américaine était pour nous le symbole de l'époque constructiviste. Bien entendu, la civilisation industrielle, technologique, — non pas l'Amérique du racisme, de Sacco et Vanzetti, ni l'Hollywood du cinéma sexuel, du drame mondain — du « drame de soie » comme nous disons.

D'un autre côté Leningrad — c'était encore Petrograd — était alors une ville classique, de style Empire. Nous nous sentions le devoir de faire sauter cette révérence envers la ville que la littérature de l'époque avait cultivée. René Clair a voulu de même faire sauter Paris avec **Paris qui dort**. Mais Paris dort toujours et Leningrad s'est réveillée. Nous avons dû lutter contre les défenseurs de ce respect, les traditionalistes.

Tant pour Eisenstein que pour nous — et alors nous travaillions ensemble — l'absurde, la métaphore, la syntaxe pure étaient des choses passionnantes. Dans le burlesque américain cette syntaxe était naïve, — celle d'un cinéma naïf. Ainsi un Chinois voit un lion et sa tresse se redresse verticalement. C'est du cirque. Nous avons dépassé ce cirque, nous en avons fait du cinéma. L'été 1922, Eisenstein a fait partie de l'Excentrisme. La Feks a monté plusieurs spectacles excentriques sur la scène, notamment **Le Manteau**. Eisenstein a travaillé avec nous. Ensuite, à l'automne, il est rentré à Moscou et, avec Youtkevitch, il a voulu monter pour le Théâtre de Forreger, une pantomime excentrique. Méyerhold, avant la révolution, avait créé une pantomime intitulée **L'Echarpe de Colombine** (musique de Donagni). Eisenstein et Youtkevitch proposaient eux **La Jarrettière de Colombine**, en s'inspirant des « serials » français : **Fantômas**, **Zigomar**, **Judex**. Mais le projet ne s'est pas réalisé.

— On associe généralement (et en U.R.S.S. c'est pour vous le reprocher) la Feks à l'Ecole Formaliste de Leningrad. Qu'en était-il exactement de vos rapports ?

— Voilà. Chklovski eut des engouements parfois forcés (et d'autres, très importants). C'est à lui que nous devons notre réputation formaliste. Nous, nous étions ignorants, nous lisions énormément. Mais nous n'avions jamais songé à monter des drames historiques. Après **La Roue du diable**, j'avais vingt-sept ans et Kozintsev vingt-trois. La direction du studio refusa de confier un nouveau travail à de tels blancs-becs. Mais Tynianov (de l'Ecole de la Méthode formelle) a écrit le scénario du **Manteau**. Il a dit au directeur des studios : ce sera ces blancs-becs ou personne. Nous n'avions plus le choix. Nous aimions Gogol (mais pour **Le Nez**, pas pour **Le Manteau**). Nous voilà devenus Formalistes ! Tynianov n'a pas réussi, à mon sens : il a réuni deux récits ; c'est un tort. Chez Gogol, Akakii est sans âge. Tynianov en a fait un jeune homme. **Perspective Nevski** est d'un Gogol jeune mais très riche en excentrisme. Et la direction s'est emballée. Le film n'est pas qu'un grotesque, dans le goût des romantiques allemands. La position de Tynianov est ainsi devenue très forte. Il a fait ensuite le scénario de **S.V.D.**, plus faible, plus banal. C'était néanmoins un film valable sur le plan de la recherche historique au cinéma. Ces films nous permirent de créer **La Nouvelle Babylone**.

— On lit fréquemment, dans les histoires du cinéma, qu'à partir du « **Manteau** » la Feks a été influencée par l'expressionnisme allemand, sur le plan de la forme, des éclairages, du style de l'interprétation ?

— C'est absurde. Encore une fois tout est sorti des recherches de nos pionniers commencées avant même la révolution. Quant à la lumière... Bientôt paraîtra un recueil de textes sur A. Moskvine. J'y attaque violemment ceux qui veulent tout expliquer par l'expressionnisme. Les films expressionnistes, certes nous les avons tous vus. Ils nous ont enrichis. Mais le style photographique de Moskvine vient du récit de Gogol, **Nevski**

Prospekt. Là, Gogol décrit Saint-Petersbourg durant les nuits blanches. Tout y est ombres et clair-obscur. J'ai connu les deux plus grands opérateurs du cinéma allemand : Karl Freund et G. Seeber. Ils tournaient des films avec des ombres et d'autres (**M^{me} Du Barry** par exemple) sans ombres. Les décorateurs et les opérateurs allemands sont souvent les véritables auteurs des films auxquels ils ont participé. Moskvine avait des yeux malades. Mais c'étaient des yeux d'artiste. Il est parti de Gogol, d'Hoffmann, et beaucoup de lui-même bien sûr... et, aussi, de Kozintsev et Trauberg.

(Propos recueillis à Moscou, par B. Amengual, le 30 janvier 1968.)

CONVERSATION AVEC GRIGORI KOZINTSEV.

Les propos qui suivent ont été tenus le 25 mars 1965 au Centre Expérimental du Cinéma, à Rome. Bien qu'ils portent d'abord sur les deux derniers films réalisés par Kozintsev seul, ils éclairent, pour qui sait les lire, aussi bien l'œuvre excentrique du muet : la littérature du **Manteau**, l'histoire de **La Nouvelle Babylone**, la plastique de **S.V.D.**, valant bien celles de **Don Quichotte** et d'**Hamlet**. De plus, Kozintsev y touche beaucoup aux questions de mise en scène, laquelle était, comme on sait, son lot principal dans le tandem.

— La collaboration suivie de deux artistes du cinéma n'est pas un fait fréquent. Il serait intéressant que vous nous disiez comment votre collaboration avec Trauberg a commencé, comment elle s'est effectuée durant tant d'années.

— Je dois d'abord dire que le cinéma soviétique compte nombre de cinéastes qui travaillent ensemble, non seulement les « frères » Vassiliev et le tandem

Kozintsev-Trauberg, mais aussi par exemple, Zarki et Kheifitz. Ceci découle, je pense, du fait que, dans la plupart des cas, on commençait à travailler dans un petit collectif, les découpages des films étaient écrits par les réalisateurs eux-mêmes et — c'est un trait de l'époque — tout alors était créé au milieu de discussions de toutes sortes. Un travail à deux a précisément cette qualité : c'est une discussion continue.

De toute façon, il est très difficile de chercher à diviser un travail fait en commun. Si l'on tient néanmoins à faire un départage, très grossier, très relatif, on pourra dire que Trauberg s'occupait plus du scénario, du découpage, et moi de la réalisation proprement dite. Mais je répète que cette distinction reste arbitraire car chacun de nous s'occupait de l'une et de l'autre chose.

— J'aimerais avoir des précisions sur les méthodes de la Feks dont on nous dit qu'elles s'inspiraient de Mack Sennett, de Griffith, des « serials », de Pearl White. J'aimerais savoir comment se situait votre enseignement du jeu par rapport aux méthodes de Stanislaski, de Méyerhold et de Tairov.

— Je considère que chaque forme d'art revêt des expressions particulières selon les temps. A de certaines époques, la réciprocité des rapports entre tous les aspects de l'art est très utile ; à d'autres époques c'est le contraire : il faut fermer absolument toutes les frontières entre les diverses formes d'expressions artistiques, se défendre par tous les moyens contre ses propres voisins et poursuivre ses propres recherches sur son propre terrain. La cinématographie d'avant la révolution était très mauvaise ; elle se confondait avec un théâtre naturaliste terriblement décadent, enregistré selon les méthodes de la photographie animée. On n'y trouvait aucune trace d'art cinématographique d'abord parce que — et on doit en tenir compte — les gens

qui faisaient du cinéma n'étaient que des commerçants, des marchands. La jeune génération issue des premières années de la révolution avait donc avant tout le désir de rompre définitivement avec ce passé, avec ce naturalisme décadent : tout, autour d'eux, était emporté par une fervente attention aux nouvelles manifestations de la vie, à la beauté, la picturalité, la force de la vie, et sur les écrans, tout n'était que grisaille naturaliste.

Pour nous, de la génération des années 20, tous très jeunes, le cinéma était une espèce d'Eldorado où il devait suffire de commencer à creuser pour faire quelque découverte. Nous en étions les pionniers et nous cherchions à creuser aux endroits les plus variés. Ce qui concernait la technique nous intéressait par-dessus tout. Comprendre que l'action qui a lieu devant la caméra et celle qui apparaîtra sur l'écran ne sont pas absolument identiques, étudier les moyens de transformation de cette image selon les principes d'une nouvelle poésie visuelle, puis le montage comme moyen de créer un certain type d'espace, voilà qui nous passionnait. Toutefois, ainsi qu'il arrive toujours à ceux qui cherchent à détruire, à nier certaines traditions, nous nous aperçûmes à un certain moment que nous étions liés à d'autres traditions : la peinture avant tout, dont toute la première génération du cinéma soviétique provenait. Notre œil avait été formé par la peinture et, en outre, nous étions conditionnés par le cinéma étranger : nous apprécions fort les premiers films de Chaplin et de Griffith. En conséquence, dans une première période, notre école d'interprétation, à la Feks, fut une école de pantomime. Nous jugions néfaste la participation au cinéma d'acteurs venus du théâtre : l'absence de paroles les aurait conduits à mal jouer. Or, nous considérions l'absence de paroles, le silence, comme un élément merveilleux. Une école de pantomime très complexe, donc, dans laquelle les élèves parvenaient à atteindre un très haut

niveau d'expressivité. Pour moi, ce furent là des expériences riches d'avenir. Dans les années 20, nous réalisaimes **Le Manteau**, précisément sur la base de l'école de pantomime (...). On peut dire que les jeunes auteurs de cette première génération étaient tous passés par l'école de la pantomime où s'effectuaient des exercices d'expression très rigoureux, qui conduisaient à un style fondé sur des contrastes très marqués et sur une grande tension de tous les moyens expressifs. Evidemment, l'art de Méyerhold qui était alors très populaire, a influencé cette tendance. Cependant l'influence majeure est venue de Maïakovski. Taïrov, en revanche, n'était pas populaire en ces années-là.

— **Pouvons-nous savoir si ces expériences vous ont encore servi pour vos films plus récents, la « Trilogie de Maxime » et les suivants ?**

— Je pense que tout s'inscrit dans la continuité de ces premières expériences. Certes, des intérêts nouveaux se précisent à mesure que le temps passe, mais des personnages comme Don Quichotte, qu'il est très difficile de seulement définir en termes de réalisme, n'auraient pu être créés si la Feks, école de l'acteur excentrique, n'avait pas existé. Et même dans **Hamlet** je pense que beaucoup de choses dérivent de ces premières expériences, — le thème des comédiens ambulants par exemple, et des éléments de grotesque, de tragique, de tragique et de grotesque ensemble, que nous n'aurions pu rendre sans notre ancienne expérience.

— **Voulez-vous nous parler de votre « Hamlet » ?**

— Nous sommes habitués à voir **Hamlet**, et Shakespeare, comme on les jouait au XIX^e siècle. Aussi pour trouver quelque élément de « nouveauté » dans **Hamlet**, quelque chose de réellement lié à la vie, nous devons chercher à le situer dans le temps où Shakespeare

l'écrivit. Les théâtres alors étaient des baraques offrant deux mille cinq cents places à un public de marins, de paysans, d'artisans. Les places les plus rapprochées étaient occupées par les éléments sociaux les plus violents de Londres. Shakespeare s'adressait à eux et **Hamlet**, par conséquent, exprimait les sentiments propres de ce public. En voici une preuve bien curieuse : on a retrouvé le journal de bord, à Londres, de la frégate le « Dragon ». On y lit, c'était en 1602 ou 1603, que pour empêcher l'ennui de désagréger la discipline de l'équipage, on avait joué **Hamlet**. Imagine-t-on qu'un semblable public eût fait bon accueil à un héros névrotique ? Le héros de Shakespeare est un héros de la Renaissance, un hérétique, qui défend la dignité humaine dans un monde qui n'a rien d'humain. L'une des grandes images qui apparaissent dans **Hamlet**, est l'université de Wittenberg d'où Hamlet revient, c'est-à-dire le haut lieu de toutes les espérances, de toutes les idées de l'Humanisme. Et voici que l'homme qui a vécu dans les murs de cette université rentre dans un Etat où tout est inhumain, où tout humilie l'homme. Shakespeare décrit cet Etat de manière extrêmement réaliste et vivante : un état gouverné par un roi assassin comme Claudius, où les enfants sont éduqués suivant le système de Polonius, où, pour réussir, on doit utiliser le système de Guildenstern et Rosenkranz (...).

A ce monde, Hamlet dit non. Son devoir véritable n'est point de tuer le roi mais de montrer aux hommes qu'il est impossible qu'ils continuent à vivre de la sorte — en somme, de réveiller leur conscience. Après le spectacle organisé par Hamlet, le roi et la reine eux-mêmes, s'ils avaient été épargnés, n'auraient plus supporté de vivre (...). Ce n'est pas sans raison que Shakespeare veut qu'on ensevelisse Hamlet comme un guerrier. Si Hamlet n'est pas un guerrier, il est, proprement, un homme d'Etat.

— Vous avez dit à propos d' « Hamlet », d'une part : « J'ai été beaucoup aidé par l'histoire dans ma tentative d'établir un rapport vital avec ce sujet » et de l'autre : « La chose qui m'intéressait le moins était la reconstitution de l'époque ». N'y a-t-il pas là une contradiction ?

— Dans les mémoires d'Helen Terry on trouve cette phrase : « Pour créer l'excentricité, il est nécessaire de savoir où est le centre ». J'ai voulu bien connaître l'époque justement pour ne pas la recréer sur l'écran, de façon naturaliste. Dans le drame, dans le texte donc, j'ai voulu cueillir la vie, cette vie qui dépasse les époques puisque chaque époque voit surgir des formes neuves tandis que la substance des conflits non résolus perdure. Je pense que toute reconstitution de l'époque sur l'écran est contraire à Shakespeare puisque chez Shakespeare le temps est, pour certains éléments, parfaitement défini, pour d'autres, très généralisé. Je désirais précisément présenter dans mon film l'image « généralisée » de ce temps et non quelque chose d'archéologique. Car l'idée m'est chère que chaque individu, tout en possédant une adresse personnelle, un numéro d'immeuble, un appartement, une ville dans laquelle il vit, vit aussi dans l'univers.

— Travailler sur des thèmes littéraires tels que « Don Quichotte » ou « Hamlet » n'entraîne-t-il pas des limitations dans votre mise en scène, dans votre liberté de choisir les détails du film ?

— J'ai cherché à réaliser **Hamlet** comme une histoire vitale, dont les péripéties concernent des hommes, à partir de quoi le fait littéraire passe nécessairement au second plan.

— Quelle importance accordez-vous à votre expérience de la couleur dans « Don Quichotte » et pour quelles raisons avez-vous tourné « Hamlet » en noir et blanc ?

— Précisément pour ne pas réaliser quelque chose de naturaliste mais au contraire d'universel. Pour **Don Quichotte**, je me suis attaché à la formule quasi algébrique d'un pays méridional. **Hamlet**, lui, est nordique. En conséquence, j'avais besoin pour **Don Quichotte** d'un espace orangé dévoré par le soleil — un seul élément vert aurait tout démoli — tandis que, à l'inverse, il me fallait pour **Hamlet** cette mer de plomb et ces nuages gris.

— Je voudrais quelques précisions concernant la séquence, très difficile je présume, de la représentation, pour laquelle il a fallu résoudre le problème d'unir la lumière naturelle de l'aube ou du crépuscule à la lumière artificielle. En combien de temps la séquence a-t-elle été réalisée ?

— Elle a exigé une période de temps plutôt longue car tout en poursuivant d'autres prises de vues nous mettions chaque jour à profit ces quinze minutes durant lesquelles la lumière passe du crépuscule à la nuit. On m'a beaucoup reproché le temps que j'ai consacré au tournage de cette scène.

— A propos de la couleur, il me semble que tous vos films témoignent d'une très grande qualité plastique, picturale, au sens formel. Après avoir vu « Don Quichotte » et « Hamlet », il me paraît facile de rapprocher le goût, l'accent, des cadrages, du décor, la conception esthétique formelle des films, de certains genres de peinture. Etant donné votre refus de représenter le milieu sur le mode naturaliste et votre désir de plonger les personnages dans quelque chose qui les universalise, ce fait de les filtrer au travers d'une exigence picturale est-il un moyen conscient voulu, qui aide à leur universalisation, ou un souci esthétique qui trouve sa fin en lui-même ?

— Pour **Hamlet**, nous avons tourné, disons, les « silhouettes » de l'époque, tandis que pour **Don Quichotte** j'ai voulu par-dessus tout ne pas utiliser les fameuses illustrations de Doré, car il me semble que ces illustrations n'ont rien de commun avec **Don Quichotte**. En revanche, Daumier et le Greco m'ont beaucoup influencé lorsque j'ai recréé les intérieurs du palais royal. Il est très difficile de répondre à votre question : naturellement, la peinture a joué un très grand rôle, mais pas en ce sens que l'on devrait pouvoir reconnaître avec précisions chacune de ses suggestions à chacun des plans du film. Par exemple, s'il faut faire un rapport avec la peinture, ce qui s'approche le plus de Shakespeare est le **Guernica** de Picasso. Cela ne veut pas dire que j'ai essayé de reproduire **Guernica** sur l'écran, mais j'ai voulu rendre ce sentiment d'une catastrophe qui se prépare. Ainsi, dans le dessin d'Ophélie, dans ses mains, il y a probablement quelque influence de l'époque bleue de Picasso même si, en apparence, ces deux faits n'ont entre eux absolument rien de commun. Je dois dire cependant que je n'aime pas chercher à styliser quelque chose dans un rapport direct avec la peinture.

(Ces propos sont extraits de « Un Amleto Shakespeariano — colloquio con Grigori Kozintsev », **Blanco e Nero**, n° 78, juillet-août 1965.)

A LA SOURCE DE L'EXCENTRISME : LE FUTURISME

« Avec les cinéastes de la FEKS, Eisenstein fut le champion le plus acharné des idées marinettiennes ». « Il n'est pas difficile de vérifier que les expériences de l'avant-garde russe après la révolution mirent en œuvre les théories énoncées par Marinetti dans le manifeste futuriste du 21 novembre 1913 sur le théâtre de café-concert et dans celui du 11 janvier 1915 sur le Théâtre synthétique ». Cette affirmation du grand slavisant Italien Angelo Maria Ripellino, serait-elle suspecte, à son tour, de nationalisme ? Les textes heureusement existent qui parlent haut et clair. Voici ceux des manifestes futuristes qui concernent notre propos, dont la fécondité, effectivement, fut énorme, et pour qui, chose rarissime, cinquante ans sont comme un jour.

LE THEATRE DE VARIETES (1913).

Nous avons un profond dégoût pour le théâtre contemporain (vers, prose, musique) qui balance stupidement entre la reconstitution historique et la reproduction photographique de notre vie quotidienne, théâtre minutieux, lent, analytique et délayé, digne tout au plus de l'âge de la lampe à pétrole.

Le Futurisme exalte le Théâtre de Variétés parce que

1. Le T. de V. né, avec nous, de l'électricité, n'a heureusement aucune tradition, ni maîtres ni dogmes et se nourrit de l'actualité rapide.

2. Le T. de V. est absolument pratique parce qu'il se propose de distraire et de divertir le public par des effets de comique, d'excitation érotique ou de stupeur imaginative.

3. Les auteurs, les acteurs et les machinistes du T. de V. ont une seule raison d'être et de triompher : celle d'inventer sans relâche de nouveaux éléments de stupeur. De là, pour eux, une impossibilité absolue de s'arrêter ou de se répéter, une émulation acharnée en vue de battre les records d'agilité, de vitesse, de force, de complication et d'élégance.

4. Le T. de V. est le seul qui utilise aujourd'hui le cinéma qui l'enrichit d'un nombre incalculable de visions et de spectacles irréalisables. (...)

5. Le T. de V. étant une exposition (une vitrine) rémunératrice d'efforts inventifs innombrables, il engendre naturellement ce que j'appelle **le merveilleux futuriste**, produit de la mécanique moderne. (...)

6. Le T. de V. est aujourd'hui le creuset où bouillonnent les éléments d'une sensibilité nouvelle en gestation. On y trouve la décomposition ironique de tous les prototypes usés du Beau, du Grand, du Solennel, du Religieux, du Féroce, du Séduisant et de l'Epouvantable, et aussi l'élaboration abstraite des prototypes nouveaux qui leur succéderont. (...)

7. Le T. de V. est le plus hygiénique de tous les spectacles, par son dynamisme de force et de couleur. Avec son rythme de danse rapide et entraînant, le T. de V. tire par force les âmes les plus lentes de leur torpeur et les force à courir et à sauter.

8. Le T. de V. est le seul qui utilise la collaboration du public. Celui-ci n'y reste pas statique comme un stupide voyeur, il participe bruyamment à l'action, il chante lui aussi, il accompagne l'orchestre, il communique par des mouvements imprévus et des dialogues bizarres avec les acteurs. Ceux-ci poléminent de manière bouffonne avec les musiciens.

Le T. de V. utilise la fumée des cigares et des cigarettes pour confondre l'atmosphère de la salle et celle

de la scène. Et puisque le public collabore avec la fantaisie des acteurs, l'action se développe à la fois sur les planches, au parterre et aux balcons. Elle continue à la fin du spectacle parmi les bataillons d'admirateurs, smockings monoclés qui obstruent la sortie et se disputent l'étoile ; double victoire finale : diner **chic** et lit.

9. Le T. de V. est une école de sincérité des plus instructives pour le jeune homme puisqu'il exalte son instinct rapace et qu'il arrache à la femme tous les voiles, toutes les phrases, tous les soupirs, tous les sanglots romantiques qui la défigurent et lui mettent un masque. Il met en valeur, en revanche, toutes les admirables qualités animales de la femme, ses forces de conquête, de séduction, de perfidie et de résistance.

10. Le T. de V. est une école d'héroïsme par les différents records qu'il donne à battre, les difficultés qu'il donne à surmonter et qui créent sur la scène la forte et saine atmosphère du danger. (Ex. sauts périlleux, **Looping the loop** à vélo, en auto, à cheval).

11. Le T. de V. est une école de subtilité, de complication et de synthèses cérébrales, grâce à ses clowns, prestidigitateurs, mages, imitateurs (...) et ses excentriques américains dont les fantastiques grossesses engendrent les objets et les mécanismes les plus invraisemblables.

12. Le T. de V. est la seule école que l'on puisse conseiller aux adolescents et aux jeunes gens intelligents car il explique de manière incisive et rapide les problèmes les plus sentimentaux, les plus abscons et les événements politiques les plus compliqués. Exemple : l'an passé, aux Folies-Bergère, deux danseurs représentaient les discussions hésitantes, fluctuantes, entre Cambon et Kinderlen-Watcher sur la question du Maroc et du Congo, par une danse symbolique et significative qui équivalait à trois années au moins d'études des politiques étrangères. (...)

13. Le T. de V. déprécie systématiquement l'amour idéal et son obsession romantique qui répète à satiété, avec la monotonie et l'automatisme d'un travail quotidien, les langueurs nostalgiques de la passion. Il mécanise le sentiment, déprécie et piétine hygiéniquement la hantise de la possession charnelle, ramène la luxure à la fonction naturelle du coït, la prive de tout mystère, de toute angoisse déprimante et de tout idéalisme anti-hygiénique. Il donne en revanche le sens et le goût des amours faciles, légères et ironiques. (...)

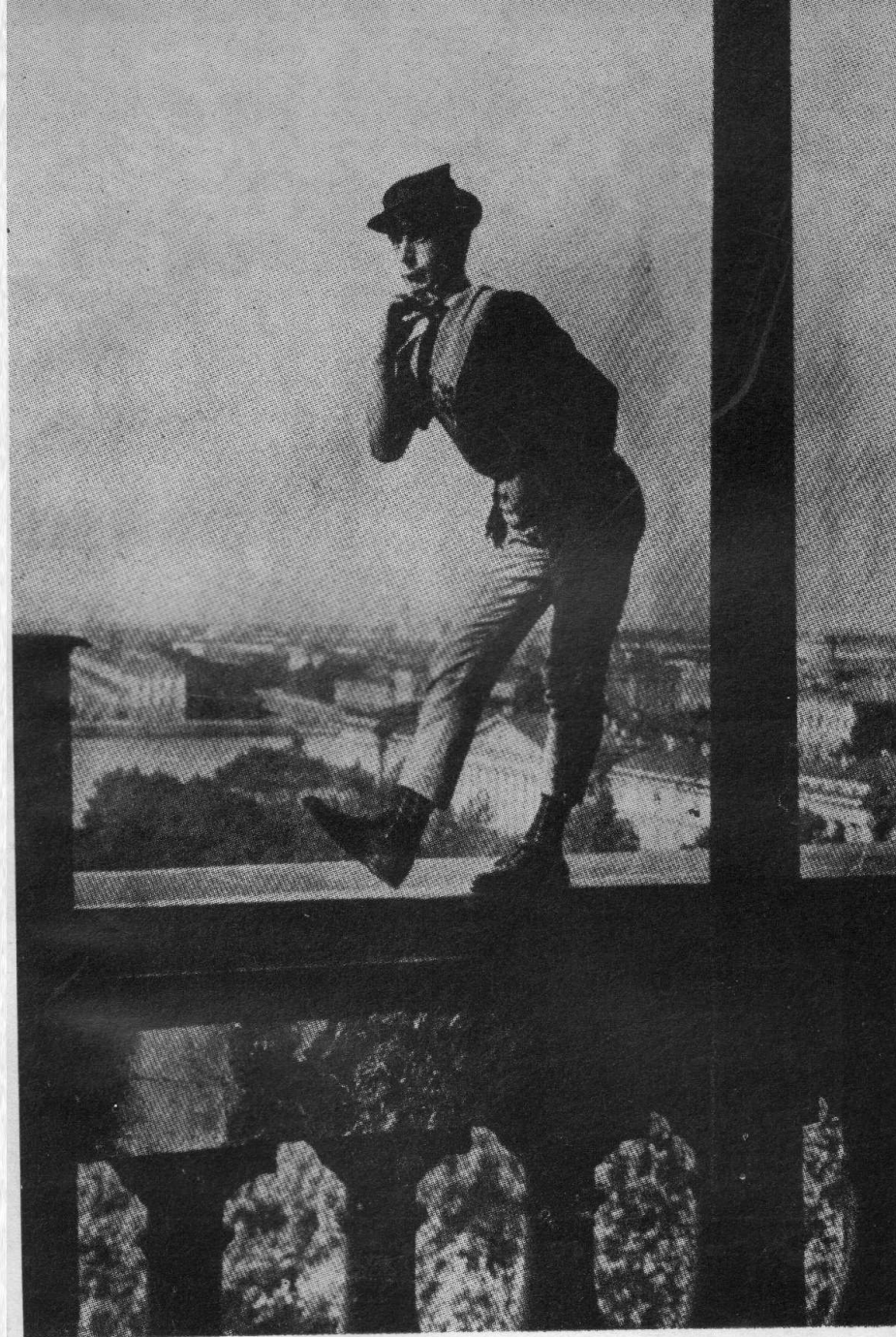
... 15. Le T. de V. détruit le Solennel, le Sacré, le Sérieux, le Sublime de l'Art avec un A majuscule. Il collabore à la destruction futuriste des chefs-d'œuvre immortels, en les plagiant, en les parodiant, en les présentant à la bonne franquette, sans appareil et sans componction, comme un quelconque **numéro d'attraction**. (...)

16. Le T. de V. détruit toutes nos idées de perspective, de proportions, de temps et d'espace. (...)

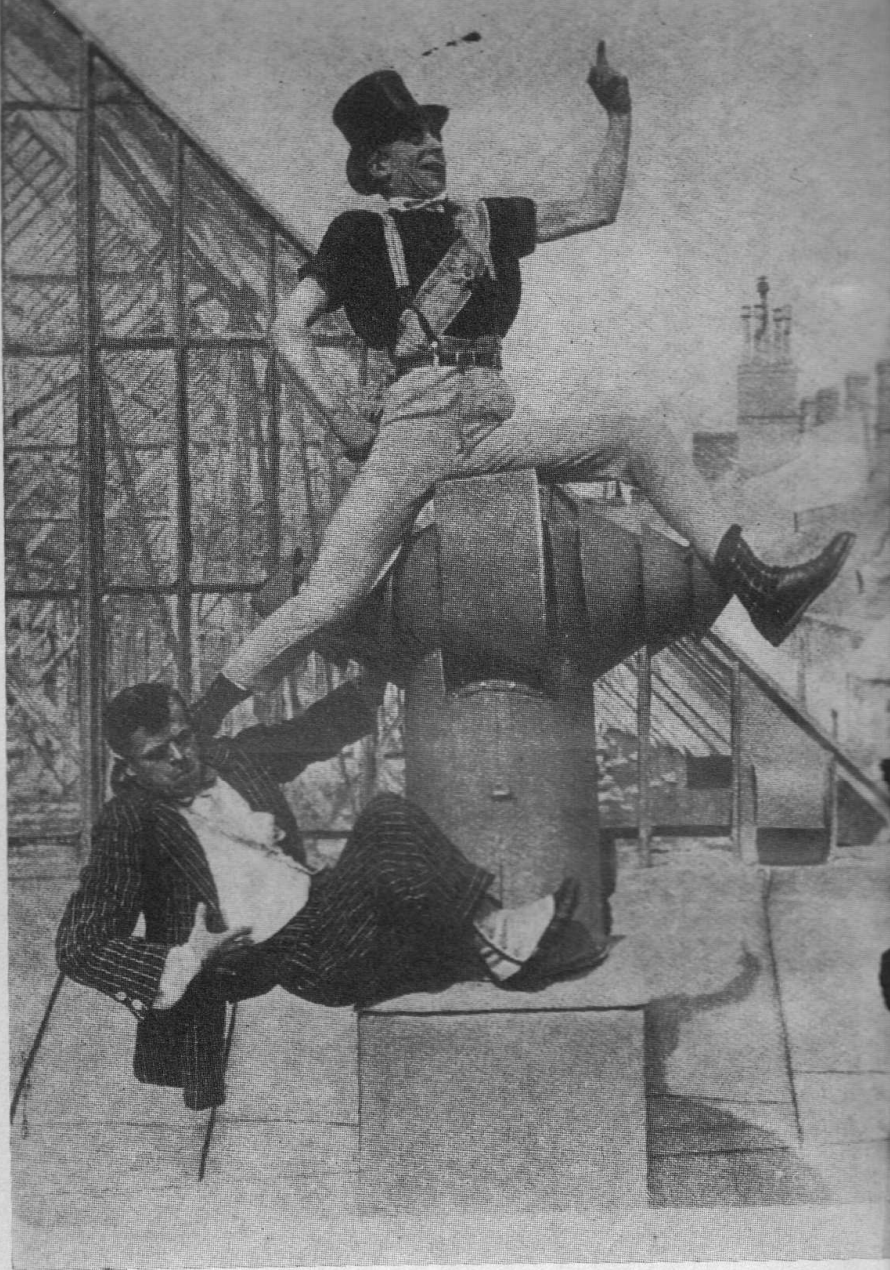
17. Le T. de V. présente tous les records battus jusqu'ici : vitesse maximum et équilibre maximum des Japonais, frénésie musculaire maximum des nègres, intelligence maximum des animaux dressés. (...)

18. Alors que le théâtre actuel exalte la vie intérieure, la méditation professorale, la bibliothèque, le musée, (...) la **psychologie**, le T. de V. exalte l'action, l'héroïsme, la vie au plein air, la dextérité, l'autorité de l'instinct et de l'intuition. A la psychologie il oppose la **physicofolie**.

19. Le T. de V. offre à tous les pays qui n'ont pas une grande capitale unique un condensé brillant de Paris considéré comme foyer unique et obsédant du luxe et du plaisir ultra-raffiné.



Les aventures d'Oktiabrina, 1924. S. Martinson.



Les aventures d'Oktiabrina, 1924. S. Martinson.



Le marin de l'Aurora, 1926. S. Martinson.



Les fondateurs de la FEKS en 1922 : Leonide Trauberg, Serguéi Youtkevitch, Grigory Kosintsev.



Le Futurisme veut transformer le Théâtre de Variétés en Théâtre de la stupeur, du record et de la physico-folie.

1. Il faut absolument détruire toute logique dans les spectacles du T. de V., y exagérer singulièrement le luxe, multiplier les contrastes et faire régner souverainement sur la scène l'invraisemblable et l'absurde. (Ex. : obliger les chanteuses à teindre leur décolleté, leurs bras et spécialement leurs cheveux dans toutes les couleurs jusqu'ici négligées par les techniques de séduction. Cheveux verts, bras violets, décolleté bleu, chignon orangé, etc. Interrompre une chansonnette par un discours révolutionnaire. Parsemer un roman d'insultes et de grossièretés, etc.)

2. Empêcher qu'une tradition quelconque s'établisse au T. de V. (...)

3. Introduire la surprise et la nécessité d'agir parmi les spectateurs de l'orchestre, des balcons et des loges. Quelques idées en vrac : mettre de la colle forte sur quelques fauteuils afin que le spectateur, homme ou femme, qui restera collé déclenche l'hilarité générale. (Le frac ou la toilette abîmé sera naturellement payé à la sortie). Vendre la même place à 10 personnes : d'où encombrements, discussions, altercations. Offrir des fauteuils gratuits à des gens notoirement fous, irritables ou excentriques. qui provoqueront du tapage par des gestes obscènes, des pincements aux femmes et autres bizarreries. Recouvrir les sièges de poudre à gratter, à éternuer, etc.

4. Prostituer systématiquement tout l'art classique sur la scène (...)

5. Encourager par tous les moyens le **genre** des clowns et des excentriques américains, leurs tours d'un exaltant grotesque, d'un effrayant dynamisme, leurs grosses trou-

vailles, leur brutalité énorme, leurs gilets à surprises et leurs pantalons profonds comme des cales de navires d'où sortira, avec mille autres choses, la grande hilarité futuriste qui doit redonner la jeunesse au visage du monde. (...)

Music-hall : ventilation infatigable du cerveau futuriste du monde.

F. T. MARINETTI Daily-Mail du 21 novembre 1913

LE THEATRE FUTURISTE SYNTHETIQUE (1915)

En attendant notre grande guerre si ardemment souhaitée, nous Futuristes, nous faisons alterner notre violente action antineutraliste sur les places et dans les Universités avec notre action artistique sur la sensibilité italienne que nous voulons préparer aux grandes heures du plus haut Danger. L'Italie devra être courageuse, acharnée, élastique et rapide comme un escrimeur, indifférente aux coups comme un boxeur, impassible à l'annonce d'une victoire, que celle-ci coûtât cinquante mille morts, ou même à l'annonce d'une défaite. (...) Nous croyons qu'il n'est aujourd'hui possible d'influencer de façon guerrière l'âme italienne que par le moyen du théâtre. En effet, 90 % des Italiens vont au théâtre, alors que 10 % seulement lisent livres et revues. **Un théâtre futuriste** est pour cela nécessaire, absolument opposé au théâtre passéiste qui poursuit ses monotones et déprimants cortèges sur les somnolentes scènes de l'Italie. (...)

Nous créons un Théâtre futuriste

SYNTHETIQUE

autrement dit extrêmement bref. Resserrer en peu de minutes, en peu de mots et en peu de gestes des situa-

tions, des sensibilités, des idées, des sensations, des faits et des symboles innombrables. (...)

Nous sommes convaincus qu'à force de brièveté, de mécanicité, on peut rejoindre un théâtre absolument neuf, en parfaite harmonie avec notre sensibilité futuriste, laconique et ultra-rapide. Nos actes pourront être, s'il le faut, des instants de quelques secondes. Grâce à cette brièveté essentielle et synthétique, le théâtre pourra soutenir la concurrence du **cinématographe** et même triompher d'elle.

A - TECHNIQUE.

Le théâtre passéiste est la forme littéraire qui contraint le plus le génie de l'auteur, l'obligeant à se déformer, à se diminuer. En lui bien plus que dans le roman ou la poésie, commandent les **exigences de la technique** : (...) Avec notre mouvement du théâtre synthétique nous voulons détruire la Technique, qui depuis les Grecs n'a cessé, au lieu de se simplifier, de devenir toujours plus dogmatique, stupidement logique, méticuleuse, pédante, asphyxiante. **Donc :**

1. **Il est stupide d'écrire cent pages là où une seule suffirait.** (...)

2. **Il est stupide** de ne pas s'insurger contre le préjugé de la théâtralité quand la vie même (constituée d'actions **infiniment plus embrouillées, plus réglées et plus prévisibles** que celles qui se développent dans le champ de l'art) est pour l'essentiel **antithéâtrale** et offre dans ce domaine d'innombrables possibilités scéniques. **Tout est théâtral s'il a quelque valeur.**

3. **Il est stupide** de satisfaire le primitivisme des foules, qui veulent à la fin voir le personnage sympathique exalté et l'antipathique déconfit.

4. **Il est stupide** de se préoccuper de la vraisemblance. (...)

5. **Il est stupide** de vouloir expliquer avec une minutieuse logique tout ce qui est représenté puisque dans la vie il ne nous arrive jamais de saisir un événement dans

son intégralité, avec toutes ses causes et ses conséquences, car la réalité grouille autour de nous et nous assaille avec des **rafales de fragments de faits combinés entre eux, encastrés les uns dans les autres, confus, emmêlés, chaotiques.** (...)

6. Il est stupide de se soumettre aux règles du **crescendo, de la préparation et du maximum d'effet au dénouement.**

7. Il est stupide de laisser imposer à son propre génie le poids d'une technique que **tout le monde** (et aussi les imbéciles) **peut acquérir à force d'étude, de pratique et de patience.**

8. Il est stupide de renoncer au saut dynamique dans le vide de la création totale, hors de tous les domaines explorés.

DYNAMIQUE, SIMULTANÉ

donc né de l'improvisation, de l'intuition fulminante, de l'actualité suggestive et révélatrice. Nous croyons qu'une chose ne vaut que si elle a été improvisée (heures, minutes, secondes) et non longuement préparée (mois, année, siècles). (...)

Nous obtenons un dynamisme absolu par la **compénétration de milieux différents** *. Exemple : tandis que dans un drame tel que **Plus que l'amour**, les faits importants n'ont pas lieu sur la scène mais sont racontés sans dynamisme aucun, que dans le premier acte de **La fille de Jorio** les faits se déroulent dans une scène unique sans ruptures d'espace ni de temps, notre synthèse futuriste **Simultanéité** comporte deux lieux qui s'entrepénètrent et nombre de temps différents **mis en action** simultanément *.

AUTONOMIE, A-LOGIQUE, IRREEL.

La synthèse théâtrale futuriste ne sera pas soumise à la logique, elle ne comportera rien de photographique, elle sera **autonome**, ne ressemblera qu'à elle-même tout en tirant de la réalité les éléments qu'elle combinera à volonté *. (...)

Le théâtre futuriste saura exalter ses spectateurs, leur faire oublier la monotonie de la vie quotidienne, les jeter dans un labyrinthe de sensations marquées de l'originalité la plus exaspérée et combinées selon des modes imprévisibles.

Le théâtre futuriste sera chaque soir une gymnastique qui entraînera l'esprit de notre race aux rapides et dangereuses audaces que la présente année futuriste rend nécessaires.

CONCLUSIONS :

1° abolir totalement la technique sous laquelle meurt le théâtre passéiste ;

2° porter sur les planches toutes les découvertes (même invraisemblables, bizarres, antithéâtrales) que notre génie réalise dans le subconscient, dans les forces mal définies, dans l'abstraction pure, le cérébralisme pur, la fantaisie pure, dans le record et dans la physico-folie ;

3° symphoniser la sensibilité du public en explorant, en réveillant par tous les moyens ses instincts les plus paresseux : éliminer l'idée de rampe en lançant des filets de sensations entre scène et public (...);

4° fraterniser chaleureusement avec les comiques qui sont parmi les rares penseurs qui rejettent tout déformant effort culturel ;

5° abolir la farce, le vaudeville, la pochade, la comédie, le drame et la tragédie pour créer à leur place les nombreuses formes du théâtre futuriste telles que : les répliques en liberté, la simultanéité, la compénétration, le petit poème animé, la sensation mise en scène, l'hilarité dialoguée, l'acte négatif, la réplique renvoyée en écho...

6° créer entre la foule et nous, par un contact permanent, un courant de confiance sans respect, de façon à infuser à nos publics la vivacité dynamique d'une nouvelle théâtralité futuriste.

MARINETTI, SETTIMELLI, CORRA, 11 janvier 1915.

LA CINEMATOGRAPHIE FUTURISTE (1916)

LE THEATRE DE VARIETES (1913)

Nos films seront :

1. **Des analogies cinématographiées**, utilisant directement la réalité comme l'un des deux éléments de l'analogie (...). **L'univers sera notre lexique.**
2. **Des poèmes, des discours et des poésies cinématographiques.** Toutes les images qui les composent passeront sur l'écran (...).
Nous ridiculiserons les œuvres des poètes passés, transformant pour le plus grand profit du public les poésies les plus nostalgiquement monotones et geignardes en spectacles violents, excitants et exaltants.
3. **Simultanéité et compénétration cinématographiées** de temps et de lieux différents. Nous donnerons dans le même instant-tableau deux ou trois visions différentes l'une à côté de l'autre (1).
4. **Recherches musicales cinématographiées** (dissonances, accords, symphonie de gestes, faits, couleurs, lignes, etc.).
5. **Etats d'âme mis en scène et filmés.**
6. **Exercices d'entraînement quotidiens** pour libérer de la logique.
7. **Drames d'objets cinématographiés** (objets animés, humanisés, grimés, habillés, civilisés, dansants, passionnés — objets sortis de leur milieu habituel et mis dans une condition anormale qui, par contraste, mettra en valeur leur stupéfiante construction et leur vie non humaine) (3).
8. **Vitrines (affiches) d'idées, d'événements, de types, d'objets, etc., filmés** (2).

9. **Congrès, flirts, rixes et mariages de grimaces, de mimiques, etc. cinématographiés.** Ex. : un gros nez impose le silence à mille doigts congressistes, en agitant une oreille, tandis que deux moustaches-flics arrêtent une dent (4).
10. **Reconstructions irréelles du corps humain, cinématographiées.**
11. **Drames de disproportions cinématographiés.** (Un homme assoiffé tire une misuscule paille qui s'allonge en cordon ombilical jusqu'à un lac qu'elle assèche d'un coup.)
12. **Drames potentiels et plans stratégiques de sentiments cinématographiés.**
13. **Equivalences linéaires, plastiques, chromatiques, etc.**
14. **Mots en liberté et en mouvements, filmés.**
Peinture + sculpture + dynamisme plastique + mots en liberté + « déclenche-bruits » + architecture + théâtre synthétique = Cinématographie futuriste (6).

Décomposons et recomposons ainsi l'Univers selon nos merveilleux caprices, afin de centupler la puissance du génie créateur italien et sa souveraineté absolue dans le monde.

F.T. MARINETTI, Bruno CORRA, E. SETTIMALI, Arnaldo GINNA, G. BALLA, Remo CHITI. (L'Italia Futurista, 11 septembre 1916.)

Reconnaissons au passage des thèmes et des idées qui deviendront ceux de : (1) Gance, (2) Eisenstein, (3) l'Opoïaz, Chklovski, la FEKS, (4) Borowczyk, Lenica, (5) Koulechov, Poudovkine, (6) Godard.

CHARLOT ET L'EXCENTRISME SELON KOZINTSEV

L'essai de Kozintsev (« La généalogie du héros ») dont nous donnons ici non un condensé mais un « concentré » est certes une passionnante contribution à la critique chaplinienne. Mais il présente surtout pour nous l'énorme intérêt d'explicitier et de nuancer la notion même d'**excentrisme**, d'éclairer aussi le principe de son évolution, une fois passée l'époque « futuriste » de ses fracassants débuts.

Il n'est pas interdit de lire dans cette description de l'aventure du burlesque depuis les origines jusqu'à Chaplin, comme une métaphore du propre itinéraire de la FEKS, arrêté en 1945. De la destruction à la satire militante, de la parodie à la pitié (*Le Manteau* ni même *S.V.D.* ne manquent pas de résonances chapliniennes), puis à l'édification socialiste par la comédie : à la fois une autocritique et une justification.

Après *Le Kid*, *Les Temps Modernes* et *Le Dictateur*, la grande histoire de notre temps commence : une histoire racontée par un bouffon amer. C'est la petite histoire d'un petit chômeur. Qu'est-ce qui a pu donner à Chaplin la possibilité de créer ces stupéfiants témoignages sur notre monde contemporain ? Dans quels arsenaux de l'art a-t-il découvert les méthodes de sa satire, de sa fantaisie, de son lyrisme ?

Un nombre impressionnant de chercheurs très cultivés ont consumé leurs vies à tenter de résoudre les énigmes shakespeariennes. De gros volumes établirent que l'humble personne de l'acteur de Stratford cache en fait celles d'illustres philosophes de cour. (...) Mais l'erreur des inventeurs d'un « Shakespeare authentique » est évidente : elle est issue d'une conception selon laquelle le génie, semblable à un découvreur de terres nouvelles, ne saurait créer que dans le désert. Or, Shakespeare non seulement n'inaugura rien dans le désert, mais encore il couronna l'œuvre d'une génération. C'était cette génération instruite, et poétiquement,

grossièrement, hardiment, furieusement, éprise de la force de tous les possibles inscrits dans l'homme. Devant les yeux de cette génération flottaient les voiles des navires faisant cap sur des terres inconnues, montait la fumée des cornues des alchimistes, se répandaient les satires, débordantes d'athéisme, des docteurs.

Dans les monologues de Shakespeare, ce siècle trouva sa voix ; une voix créée par l'école des poètes, des dramaturges et des savants. Essayons donc de découvrir derrière Charlot et le portant, l'inglorieuse lignée des bouffons et des paillasses, des misérables mimes du cirque et de la farce, race oubliée. Essayons de comprendre comment ces misérables procédés, ces bouffonneries stéréotypées, cette lassante vulgarité, cette suite de numéros de baraque foraine ont pu alimenter et inspirer l'art du plus malicieux railleur et du plus émouvant conteur de notre temps (...).

Le prestidigitateur Méliès comprit l'un des premiers les possibilités de ce prodige nouveau : le cinématographe, et quelles pouvaient être notamment ses facultés « surnaturelles ». « Georges Méliès fut le père de la tradition théâtrale du cinéma » ainsi que l'écrivent les historiens du cinéma américain. Mais qu'était-elle, cette tradition théâtrale ? Il suffit de regarder les images, ou leurs photographies, les films fantasmagoriques de Méliès pour le savoir. Dans la baraque de planches adoptée comme salle de projection, c'est le cirque, le théâtre de variétés, le music-hall, qui se sont installés. Y sont entrées les expressions dégradées, avilies, du théâtre. Le paillasson y est roi (...).

Dans un ancien texte, Chaplin écrit : « Mon action personnelle sur le public repose sur un certain talent mimique et burlesque. Je ne suis pas venu au cinéma comme tant d'autres acteurs, à partir du théâtre littéraire. Je dois toute mon habileté et mon expérience d'acteur, dont j'ai ensuite tiré parti au cinéma, aux

enseignements reçus dans la troupe de Fred Karno. « Dans cette troupe, toutes les traditions de la pantomime étaient conservées : l'acrobatie, les tours, le rire tragique, la mélancolie, la plaisanterie, l'habileté funambulesque. Tout cela élaboré, condensé, amalgamé, nuancé, était exploité sur le mode traditionnel mis au point par le « théâtre anglais de variétés ».

Cherchons donc à identifier le blason qui porte le melon, les godillots éculés, les petites moustaches et la badine. Reconstituons l'arbre généalogique du héros.



Misérables, privés de tout droit, au point qu'avec le droit de vivre leur était encore refusé le droit même de mourir (ils ne pouvaient être enterrés dans les cimetières urbains), les troupes d'acteurs errants vagabondèrent de pays en pays durant des siècles. Les places publiques étaient leurs théâtres ; les pauvres gens constituaient leur auditoire ; la pantomime était leur art.

« Ils avaient une langue sur le bout de chaque doigt » disait Cassandre à leur propos. « Tu es un homme surprenant. Non seulement je vois ce que tu fais, mais encore je l'entends. Il me semble que tes mains elles-mêmes parlent ! » s'exclamait Lucien après avoir vu un mime à l'œuvre (...). La passion du peuple pour leur art s'avéra plus forte que les lois des gouvernants, que la crainte des châtiments d'outre-tombe. Entre la fin du XVII^e siècle et le début du XVIII^e, la pantomime fit son entrée dans les théâtres : à Paris, des Italiens jouaient au Théâtre de Bourgogne ; à Londres, la pantomime s'installa durablement dans les théâtres à Covent Garden et de Drury Lane. C'était alors le temps des fables de Pierrot et des **Mille et une nuits**.

La fable était montée sur la scène. Le goût littéraire de l'époque, envahissant les parterres, prétendit la transformer en fantasmagories pastorales. Les pièces malpropres cousues sur la casaque élimée d'un domestique

frippon de la comédie italienne, firent place aux losanges égaux du costume d'Arlequin. La pantomime devint ballet. Mais les spectateurs des places les moins bonnes réclamaient avec insistance leur héros favori, et le public se démocratisant toujours davantage, remit à la place d'honneur son personnage préféré. Eclipsant les brillants danseurs, les funambules, vouant à l'oubli le merveilleux à transformation, le personnage du domestique madré, du taux imbécile se dressa de toute sa brillante stature. Il pénétrait en tout lieu : il ne craignait ni ne respectait personne ; il tournait en ridicule tout ce qui était mystérieux, grandiose ou affecté. Il sautait sur le cou du dragon s'apprêtant à dévorer Saint Georges ; il donnait au roi une tape sur les genoux ; il dansait la gigue dans l'arche de Noé. Il clouait au pilori reines et rois, monstres légendaires, sorcières, notaires, usuriers et spéculateurs ; il dévorait les plats des gloutons ; il gaspillait l'argent des avarés ; il surgissait de terre et volait dans les airs ; il dansait sur une corde, vendait son âme au diable puis reparaisait sur la scène, toujours affamé et toujours étourdi, détruisant au milieu des explosions de rires — que sa seule apparition provoquait — tous les enchantements et toutes les illusions magiques.

Il se nommait Punch, Clown, Pierrot.

Ce personnage était au début du XIX^e siècle interprété par deux grands acteurs : Grimaldi en Angleterre, Deburau en France. Leur succès fut énorme : ils étaient les enfants chéris, la coqueluche de leur pays (...).

En quoi consistait le secret de l'art de ces acteurs ? Grimaldi avait fondu ensemble le conte et la farce, et il représentait un personnage réel dans un cadre fabuleux. Il incarnait les sentiments humains dans des situations tenues pour irréelles (...). Deburau se produisait dans le petit et malpropre théâtre populaire des **Funambules** sur le boulevard du Temple. C'est dans ce même

théâtre que débuta Frédérick Lemaître. Deburau avait créé un caractère comique original. « Lorsqu'il s'avéra que toutes les interprétations possibles du Paillasse étaient épuisées, il créa un personnage neuf et original, en substituant le sang-froid à la fougue et le bon sens à l'enthousiasme. Quand Deburau trouva son imperturbabilité et son sarcasme muet, il inventa une forme nouvelle de comédie ». Ainsi jugeait Jules Janin. Deburau apporta la caricature du jeune homme du XIX^e siècle qui cherchait à se faire une place dans le monde et dont personne en aucun lieu, ne savait que faire. On le chassait, on l'arrêtait, on le persécutait, et lui se défendait toujours avec les mêmes coups de poing et les mêmes crocs-en-jambe (...). « Il est toujours la personnification des aspirations de l'esprit populaire, de la vie du peuple, et ainsi un seul visage en résumé des milliers qui divertissent par-dessus le marché, et attirent l'attention, l'hilarité générales » (Janin). Remplacez la chemise blanche par un habit noir élimé ; accrochez au visage enfariné une petite moustache, vous aurez devant vous Charlie Chaplin.

*
**

A l'aurore du couchant,
A l'heure tardive de l'aube,
Chevauchant une charrette retournée,
Trottait une vieille.
Derrière elle, à pas lents,
Dans une course effrénée,
Un loup tentait de passer à pied sec
Une écuelle débordante de pâtes.

En Angleterre, au moment des fêtes de Noël, les autorités municipales perdaient leurs pouvoirs et leurs privilèges. Le nouveau gouvernement, qui allait faire autorité sur le peuple en liesse devait être choisi par le peuple lui-même. Le Lord-Maire cédait ses pouvoirs à un fonctionnaire dénommé Lord Désordre. Et bras-dessus bras-dessous avec Père Noël, Lord Désordre dirigeait l'allégresse publique. Tout ce qui avait rapport à l'ordre était banni : traditions, coutumes, normes quo-

tidiennes, étaient proscrites. Ne régnaient que l'illogique, l'exceptionnel, l'absurde. Dans les théâtres, la pantomime de Noël, dont Lord Désordre se voulait l'arbitre, était représentée.

Chaplin étudia à fond la science de ce Lord et l'Université où il obtint ses diplômes fut la seconde troupe de Fred Karno. A l'image de Deburau qui avait fait ses débuts dans le pays enchanté de l'aventure fantastique, Chaplin pénétra dans un monde inconnu de lui : l'univers d'Hollywood. C'est le Père Oison (ainsi s'intitule un livre sur Mack Sennett, créateur du cinéma comique américain) qui l'y conduisit par la main. Ceux qui avaient ouvert des voies nouvelles et jeté les bases d'une esthétique originale étaient trois : Griffith, Ince et Mack Sennett. Les journalistes américains, sans modestie excessive, les qualifiaient de « Léonard de Vinci, Rodin et Molière ».

Il avait fallu cent ans pour que la muse de Deburau changeât de sexe et que Mère l'Oie devint Père Oison. Entre temps il s'était passé bien des choses sur les scènes des théâtres de quat' sous. On y avait vu le tumultueux **cancan** Offenbachien ; puis ç'avait été le tour du féérique, acheté en gros et revendu au détail dans les **music-hall** ; puis dans une écume de jupons blancs avaient fait irruption les « blondes anglaises », la première troupe de **girls** ; enfin un nouveau genre d'humorisme anglo-saxon était apparu : l'**excentrisme**.

Tout cela inspira et alimenta la comédie excentrique de court-métrage (**slap stick** comme la baptisèrent les Américains), issue des premières expériences de Georges Méliès. L'une des bases de l'humorisme populaire américain (« l'humour des frontières » ainsi que l'appellent les spécialistes), était constituée par la « plaisanterie pratique », espèce de jeu de société qui, le plus souvent, se terminait par la mise à mal du sujet pris pour victime par les allègres et gaillards pionniers.

Avec l'expansion de mœurs plus civiles, le nombre des accidents mortels provoqués par cette espèce d'humorisme se restreignit notablement et des « plaisanteries pratiques » inoffensives furent produites industriellement. Dans les grandes villes s'ouvrirent des boutiques pour ces jeux de société. Elles vendirent des collections d'objets exhalants, d'attrapes qui provoquaient mécaniquement le rire, en somme une foule d'articles destinés à se moquer du prochain. Le film américain devint le catalogue des objets exhalants, l'exposition publicitaire des firmes de farces et attrapes (...).

Père Oison inventa une nouvelle parole magique, qui transformait tout le réel en fantastique, le normal en invraisemblable, la logique en absurdité. Cette parole est **gag**, terme pratiquement intraduisible dans le langage courant. Le **gag** est un mode désaxé de la pensée, une confusion de la cause et de l'effet, un objet utilisé pour des fins opposées à celles pour lesquelles il avait été fabriqué ; c'est une métaphore devenue réalité, une réalité devenue métaphore. C'est le « rossignol » excentrique qui ouvre la porte d'un monde dont la logique est bannie.

(...) L'art de dire des choses absurdes ne consiste pas cependant à mélanger au hasard des arguments sans rapport entre eux. Les discordances mêmes ont leurs lois, et la formation de ces lois dans le cinéma américain est un phénomène particulièrement intéressant. Pour élaborer le **gag**, la substitution de la « logique » du spectateur à la logique rationnelle fut d'une grande efficacité. Ainsi l'absence de logique du bambin qui découvre le monde, les conceptions qu'il se fait alors des processus de la vie, se virent converties en réalité. L'hypothèse enfantine qui, dans son ingénuité, provoque le rire des adultes, fut transformée en une réalité vraiment existante. « Les vaches blanches donnent le lait blanc, les noires donnent le café » dit l'enfant.

Sennett aurait filmé avec enthousiasme, et justement selon cette vision, une étable de vaches à lait capables de ces prouesses.

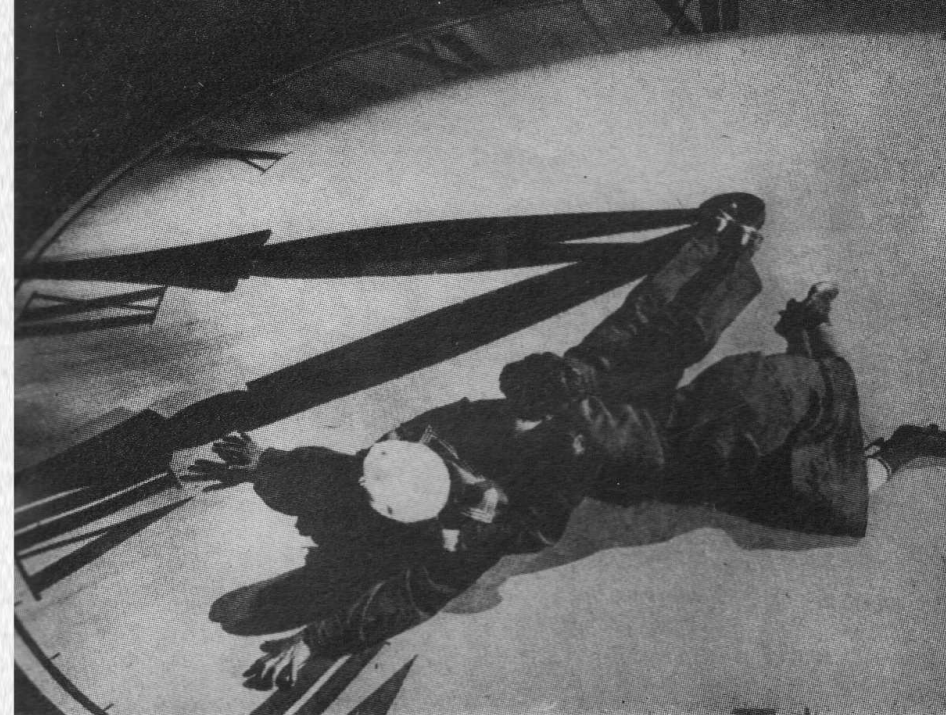
(...) Le film comique américain n'exploita jamais le matériel classique de la fable. Tout était réel ; simplement ce réel était déréglé suivant une loi différente de celle de l'existence. Cette loi était l'excentrisme, dernier domaine de Lord Désordre. La méthode-base de la fable était la description réaliste de la vie et des actions de personnages fantastiques. La fable change le fantastique en réalité ; l'excentrisme change le réel en fantastique. L'excentrisme est né de l'exagération des contrastes. Il tient ses origines de la satire. On peut trouver des éléments excentriques dans l'histoire millénaire de la satire, depuis **Les Oiseaux** d'Aristophane jusqu'à **L'Opéra des gueux** de John Gay. Mais ce sont là des précurseurs lointains alors que le prédécesseur tout proche s'appelle **blague**. « La blague est l'ironie des Boulevards » écrivaient les journalistes parisiens. La blague est le démontage cynique, la caricature, la destruction de tout et de tous. De la **blague** au **gag**, la satire se vide de son contenu. Il ne s'agit plus de railler mais de dérailler. L'absurdité, cessant d'être un système caricatural devient à elle-même sa propre fin. L'excentrisme, qui était l'un des procédés de contraste destiné à rendre la satire plus virulente, finit par dévorer la satire elle-même. Le concept fondamental n'existe plus ; seuls demeurent les détails (...). L'excentrisme n'est plus parodie de haut style, parodie de tout ce qui est invétéré, parodie des monstruosité de l'ordre social. Il est parodie de l'homme.

(...) Deux voies s'offraient à l'excentrisme tel qu'il s'illustra juste avant la première guerre mondiale. La première était celle de l'art décadent et dégénéré que préconisaient les adeptes de « la conscience éclatée » et du fameux Manifeste de Marinetti, « Le théâtre des

étourdissements et des records ». Dans ce manifeste, une tapageuse négation de toute morale, de tout droit, de toute humanité. Et les termes de ce manifeste annoncent parfaitement ce qu'allait être la prochaine activité culturelle de l'idéologie fasciste : « Il convient de détruire complètement toute logique chez les spectateurs du théâtre de variétés ; d'exagérer extraordinairement le faste ; de multiplier les contrastes et d'assurer jusqu'à l'invraisemblance et l'absurdité, l'emprise totale de la mise en scène » (...). « Rendre les œuvres de Beethoven, Wagner, Bach, Bellini et Chopin plus vivantes en y intercalant des chansonnettes napolitaines. Mettre sur la même scène Mounet-Sully et Mayol, Sarah Bernhardt et Frégoli. Exécuter à rebours une symphonie de Beethoven. Réduire tout Shakespeare à un seul acte, et faire de même avec les écrivains les plus fameux. Confier à un Maure l'interprétation du *Cid*. Faire jouer *Hernani* à des acteurs à demi-ligotés dans des sacs. Répandre sur les planches une couche de savon afin de provoquer de plaisantes cabrioles aux moments culminants d'une tragédie ». Et donner à l'humanité « toutes les gammes de l'imbécillité, de l'idiotie, de l'obtusité et du crétinisme, qui insensiblement poussent les âmes au bord de la folie ».

L'excentrisme ainsi vidé de tous ses éléments satiriques séculaires et ses liens coupés avec le vaste public démocratique, se transforma en un piano mécanique de l'absurde, de l'étourdissement, de l'amnésie, qui jouait le « galop » forcené du **Déclin de l'Europe**.

La seconde des voies qui s'ouvraient à l'excentrisme, ce fut Chaplin qui l'inaugura. Mais Chaplin se présenta à Mack Sennett comme un continuateur, et non d'abord comme un innovateur (...). Chaplin inséra dans le burlesque l'image de la « vie de chien ». Le monde frénétique de ses films se mit par instants à ralentir son allure. Le gag mécanique s'arrêta. La marionnette se changea



Le marin de l'Aurora, 1926.

Le Manteau, 1926. A. Kostritchkine et A. Kapler (à gauche).





Neiges sanglantes, 1927. S. Magaril.

La Nouvelle Babylone, 1929. Vsevolod Poudovkine.



La Nouvelle Babylone, 1929. Yelena Kouzmina.

La Nouvelle Babylone, 1929. Ludmila Sémenova.





La Nouvelle Babylone, 1929. P. Sobolevski.

Seule, 1931. E. Kouzmina.



en homme. Et l'on put comprendre aussitôt que tout ce qui provoque le rire n'est pas ridicule et que tout ce que l'on considérait comme invention comique n'était point si éloigné de la vie. Un très ancien personnage était revenu sur l'écran : le bouffon amer.

(...) L'un des thèmes les plus populaires de l'ancienne pantomime était celui des **Enfants dans le bois**. Des enfants déguenillés, affamés, tombaient dans un bois peuplé de sorcières et souffraient de la pluie, du froid, de la faim, de la terreur des bêtes féroces. Mais une bonne fée les délivrait. Chaplin mit la vie contemporaine à la place du bois et se passa de la bonne fée. Il comprit que l'excentrisme n'était pas seulement une négation mécanique faites d'inventions et d'étrangetés, mais une forme née de la vie même et reflétant des manifestations réelles de la vie qui se sont transformées en situations absurdes (...). La transmutation de la réalité en fable et de la fable en réalité ; de la folie en sagesse et de la sagesse en simplicité enfantine (et tout cela conté avec un humour tantôt malicieux, tantôt serein, tantôt triste) est l'argument fondamental de l'œuvre de Chaplin.

(...) Ainsi l'antique pantomime repasse-t-elle à nouveau devant nous. Une fois encore, retenant notre souffle, nous suivons l'histoire des **Enfants dans le bois**. C'est une très simple histoire, ingénument fabuleuse ; mais dans son ingénuité est ancré ce que tout homme porte en lui depuis l'enfance et qui le fait meilleur. Il y a dans cette histoire la poésie des plus humbles vertus humaines et cette conviction merveilleuse, aussi infantile que sublime, que le bien prévaut sur le mal, que l'avidité, la férocité, la cupidité, l'ambition peuvent être chassées de l'homme, et que l'homme doit être bon...

(Popoularnié kornil iskousstvo Chaplina, in « Charles Spencer Chaplin », recueil établi par Péra Atachéva et S. Achoukov. Goskinoizdat, Moscou, 1945, repris dans *La figura e l'arte di Charlie Chaplin*, Einaudi, Turin, 1949).

« LE GROTESQUE » SELON MEYERHOLD

Dans un beau livre (*Le théâtre théâtral : Vsévolod Meyerhold*, Gallimard, 1963), Nina Gourfinkel nous apprend qu'à partir de 1906, Meyerhold se dédouble ; auprès de l'infatigable inventeur d'une dramaturgie savante et esthète surgit un « histrion » qui va se passionner pour l'acteur de tréteau, la pantomime, l'improvisation, le théâtre populaire, la baraque foraine, les marionnettes, et se faire le théoricien du « grotesque » — entendez de l'excentrisme et du burlesque.

Cela avait commencé avec la mise en scène de « deux pièces animées d'un même esprit d'ironie romantique et procédant toutes deux du fantastique railleur hoffmannien, *Le Miracle de Saint Antoine* (de Maeterlinck) et *La Baraque de Foire* (de Blok). Meyerhold y applique le principe du **grotesque** ainsi défini : style scénique jouant des contrastes et qui ne cesse de déplacer les plans de perception ; autrement dit « contrastes ironiques » passant du fantastique au quotidien. Dans une première version du *Miracle de Saint Antoine*, Meyerhold avait imposé aux interprètes des mouvements mécanisés de marionnettes. Il en résultait une impression de satire mais aussi de cauchemar ». (op. cit., p. 64). Fantastique et quotidien, satire, marionnettes, cauchemar, on reconnaît bien l'univers de la Feks. Les affirmations de Léonide Trauberg (cf. supra, page 34), malgré leur côté péremptoire, n'ont donc rien d'excessif. Ce que les extraits de Meyerhold, qui suivent, confirment encore.

De nos jours, bannis de la scène, les principes du théâtre forain ont trouvé refuge dans les cabarets français, les *Ueberbrettl'* allemands, le *music-hall* anglais ou dans les **variétés** universellement répandues. On aurait tort de voir dans cet art « une déformation de goût transitoire ». Le rythme toujours plus rapide de notre vie exige la brièveté, la précision, la vitesse. Il n'est pas vrai que nous ne savons plus rire. Mais notre rire, bref et bien accordé, est celui de l'homme cultivé qui a appris à voir le fond des choses en les considérant d'en haut. Profondeur et quintessence, brièveté et contrastes ! Le pâle Pierrot aux longues jambes glisse à travers la scène, suggérant par ses gestes l'éternelle tragédie de l'humana-

rité, et aussitôt lui succède sur un rythme endiablé l'alerte arlequinade. Le comique suit le tragique, et la chanson sentimentale fait place à la brutale satire. Le manifeste de Wolzogen contient l'apologie du **grotesque**, qui est le procédé de prédilection du théâtre de foire.

« Le mot grotesque (italien : **grottesco**) désigne le comique grossier en musique, en littérature et dans les arts plastiques. Il désigne surtout le monstrueusement bizarre, produit de l'humour, qui, sans raison apparente, rapproche les notions les plus divergentes, **parce que, écartant les détails et ne tenant qu'à l'originalité, il ne retient que ce qui correspond à son attitude à l'égard de la vie, attitude faite de joie de vivre, d'ironie et de caprice.** »

Cette manière ouvre à l'artiste de merveilleux horizons. (...) Dans la première étape, l'artiste traite la réalité en la **stylisant**, tout en tenant compte, dans une certaine mesure, de la vraisemblance. La **schématisation**, au contraire, implique un certain appauvrissement du concret, qu'elle réduit au typique. Le grotesque, seconde étape dans la voie de la stylisation, en a fini avec l'analyse. Sa méthode est celle de la synthèse. En écartant les détails, le grotesque recrée la plénitude de la vie (dans une perspective d'« invraisemblance convenue » selon l'expression de Pouchkine). En réduisant la richesse du monde empirique à l'unité typique, la stylisation appauvrit la vie, alors que le grotesque refuse de n'en connaître qu'un seul aspect, **seulement** vulgaire ou **seulement** élevé. Il mélange les opposés et accentue à dessein les contradictions. **Le seul effet qui compte est l'imprévu, l'original.** (...) »

« Le contraste. » Le grotesque est-il uniquement appelé à créer ou à accentuer les contrastes ? N'est-il pas un effet en soi ? Comme le gothique par exemple ? Le clocher qui pointe vers le ciel exprime l'élan pathétique des orants alors que, sur les saillies, les gargouilles parlent de l'enfer. La luxure, la volupté de l'hérésie, les mons-

truosités de l'existence semblent n'être là que pour distraire l'âme d'une ascèse idéaliste excessive. D'une manière frappante, le gothique équilibre le positif et le négatif, le céleste et le terrestre, le beau et le laid ; de même en rehaussant la laideur, le grotesque empêche la beauté de devenir sentimentale (dans le sens schillérien).

Le grotesque permet d'aborder le quotidien sur un plan inédit. Il l'approfondit au point que le quotidien cesse de paraître naturel. Au-delà de ce que nous voyons, l'existence comporte un immense domaine mystérieux. Le grotesque cherche le supranaturel, synthétise la quintessence des contraires, crée l'image du phénoménal. Ainsi, il pousse le spectateur à tenter de percer l'énigme de l'inconcevable. (...) La tâche du grotesque n'est-elle pas de maintenir ce dédoublement à l'égard d'une action scénique qui se déroule en mouvements contrastés ? En maniant le grotesque, l'artiste tend à faire soudain passer le spectateur du plan où il vient de le placer, à un autre plan auquel il ne s'attendait pas (...).

Le grotesque peut être comique (aspect sous lequel l'a étudié Flögel dans sa *Geschichte des Groteskkomischen*), mais tragique aussi, comme dans les dessins de Goya, les récits d'épouvante d'Edgar Poe et surtout, bien sûr, chez Hoffmann. Dans ses drames lyriques, notre Alexandre Blok a suivi la voie du grotesque, dans l'esprit de ces maîtres. « Bonjour, monde ! De nouveau, tu es à moi ! — Ton âme m'est proche à jamais ! — Je m'en vais respirer ton printemps. — Par ta fenêtre dorée ! » crie Arlequin au ciel froid et étoilé de Pétersbourg, avant de se jeter par la fenêtre (*La baraque de foire*). Mais les lointains qu'on aperçoit par la fenêtre se révèlent peints sur du papier. Le paillasse blessé à laissé tomber par-dessus la rampe son corps secoué de convulsions et crie au public que le sang qu'il perd est du jus de fruit (...).

Une marionnette d'Hoffman se plaint d'avoir, à la place du cœur, un mécanisme d'horlogerie. Comme chez

Hoffmann, dans le grotesque scénique, un rôle important revient au **motif de substitution**. De même, chez Jacques Callot. Hoffmann écrit à propos de cet extraordinaire dessinateur : « Même lorsqu'il emprunte ses sujets à la réalité (les cortèges, les guerres), ses dessins ont une physionomie à part, bien vivante, qui confère à ses figures et à ses groupes **quelque chose, à la fois, d'étranger et de familier**. » Sous couvert de grotesque, « l'observateur pénétrant découvre dans le ridicule de Callot de **mystérieuses allusions** ».

L'art du grotesque est fondé sur l'opposition du fond et de la forme. Il cherche à subordonner le psychologisme à un dessein décoratif. C'est pourquoi dans les théâtres où régnait le grotesque, le décor — dans le sens large de ce terme — jouait un si grand rôle (théâtre japonais). Étaient décoratifs non seulement l'ambiance et l'architecture de la scène et de la salle, mais aussi la mimique, les mouvements, les gestes, les poses des acteurs, et le décoratif en accentuait l'expression. Pour la même raison, les éléments de danse sont inhérents aux procédés dictés par le grotesque : seule la danse peut subordonner une conception grotesque à une tâche décorative. Ce n'est pas par hasard que les Grecs aient recherché la danse dans le moindre mouvement rythmique, y compris le pas de marche. Ce n'est pas par hasard que les mouvements d'un acteur japonais, qui tend une fleur à sa bien-aimée, rappellent ceux d'une dame du quadrille japonais (...). **N'est-il pas vrai que le corps, ses lignes, ses gestes harmonieux, chantent tout seuls, de la même manière que les sons ?** A cette question, que pose *L'inconnue*, de Blok, nous répondrons affirmativement, lorsque, dans la lutte entre la forme et le fond qu'implique l'art du grotesque, la forme l'aura emporté. Alors l'âme du grotesque deviendra l'âme de la scène...

(Tiré de « Le grotesque au théâtre », 1912, in *Le Théâtre Théâtral*, page 104.)

LA FEKS ET L'ECOLE DE LA METHODE FORMELLE

1° Le Manteau.

Quelques descriptions, pour commencer, afin de nous faciliter une interrogation sur le fantastique de cette œuvre envoûtante, toujours entre rêve et veille. Le film commence, dans une proximité bouleversante et comme tiède malgré la neige et la nuit, devant une image de rue (sans recul, comme tous les décors en studio du **réalisme poétique** européen). D'étranges rosaces peintes sur un mur, qui sont une enseigne ; deux couronnes de pain. Une « poule » est sur un seuil, — du type **Boule-de-Suif**. **G.P.** : Akakii sous sa casquette et dans son col de fourrure, au ras du cadre. L'air stupide et puérilement fasciné. Il regarde par-dessous sa visière. Comme chez le Griffith d'**Intolérance** (et les primitifs italiens du temps de **Tigre reale**, 1916), ce ne sont pas de « vrais » gros plans, c'est-à-dire des portraits de têtes sur fond neutre. On a l'impression que l'acteur s'appuie de l'épaule contre une palissade, quelque cloison invisible — une sorte de rampe idéale (ou réelle,

dans le studio). Le haut de son crâne est plus proche de l'objectif que son épaule. On aura l'idée exacte de sa position si on l'imagine dans une voiture et passant le buste par la portière afin de regarder à l'extérieur. Ce gros plan est infiniment plus prenant, plus vivant, — et comme palpable — que les gros plans « plats » qui sont de règle à l'écran, car l'espace continue de vivre derrière lui.

Un entremetteur a repéré un client sérieux, « le jeune homme sans importance » qui deviendra « le jeune homme très important » de la seconde partie du film. Il se dresse sur la pointe des pieds, siffle, et fait des signaux. La belle s'approche du trottoir, laisse tomber son mouchoir. Les deux postulants s'élancent pour le ramasser. **P.P.** Akakii à plat ventre dans la neige, comme rampant. Sa main, ainsi que dans un cauchemar, s'épuise à atteindre le mouchoir. Le jeune élégant s'en empare et suit la « Beauté céleste ». **Grand ensemble**. Obscurité totale. Une ouverture claire dans un immense mur noir occupant l'écran. Derrière, la cour est claire. L'ensemble fait comme une scène de théâtre. Contre-jour. Jeux en ombres chinoises. La fille file droit ou presque. « Le jeune homme sans importance », après un temps d'arrêt, la suit, comme un policier dans sa filature, mais comiquement en zigzag (**cf.** le serpent lumineux sur le trottoir de **La Rue**, le déplacement sinueux du héros dans **De l'aube à minuit**, le cheminement du carrosse de **Nosferatu**). Puis vient Akakii, serpentant à son tour, selon le même sillon.

Dans la maison de passes. Escaliers en gros plan. Les pieds sur les marches sont vus en travelling avant ascendant. Sensation prodigieuse d'étrangeté. Bel escalier à vis. Le jeune homme suit, avec des pauses, rasant du dos (plongée) le mur. Ce jeu « collé », glissant le long de la paroi, évoque bien sûr celui de

Fritz Körner, le mari jaloux du **Montreur d'ombres** (1922). Un travelling arrière ascendant rattrape la fille. La caméra est tenue à la main et son tremblement s'accorde à merveille à l'émoi du jeune homme.

Vol du manteau. Extérieur : une rue nocturne. Akakii marche le front baissé, la visière de sa casquette lui couvrant le visage comme une pièce d'armure. Son col de fourrure, en revanche, raide, fait la roue autour de sa tête, qu'il dissimule. On pense à quelques costumes d'**Ivan le Terrible**. Ce détail confirme la « vitalité » du manteau-personnage, qui semble bien marcher tout seul. Akakii longe un mur lumineux, croise un quidam qui le frôle curieusement. Palissade de bois, trottoir enneigé. Derrière la palissade, la tête d'un type en chapeau haut-de-forme, qui siffle. Angoisse. **P.E.** Une place vide, couverte de neige immaculée. Plongée. Seule la surface blanche est visible. Jeu d'ombres tournantes. Plans abstraits, comme certaines métamorphoses de la table du banquet du **Montreur d'ombres**. Akakii, entré dans le champ, est pris dans un réseau de faisceaux noirs qui l'enserrent, le recouvrent, le noient dans l'opacité du plan devenu tout noir. Alors les quatre voleurs s'avancent. Akakii s'enfuit, disparaît vers le fond. Chacun marque un profond sillon sinueux dans la neige. **P.A.** On arrache le manteau d'Akakii. Reste dans le plan vide, l'étrange fleur des empreintes, éclatée.

La spirale, l'itinéraire serpentant, ont dans l'expressionnisme allemand une signification à la fois obscure et précise (rappelons qu'on les retrouve dans **Caligari**, dans **Nosferatu**, (le carrosse), comme dans **La Rue**, **De l'aube à minuit**, **Les trois lumières**, **Le Maudit**. Il est peut-être risqué de transposer ce sens ici, sauf à le restreindre aux dimensions du psychologique. Nul doute alors que le comportement titubant de nos héros exprime leur vertige intime, ce rapt mental et moral

qui les tient suspendus, oniriquement, entre deux mondes (1).

Au bordel. **P.E.** Des filles sont parquées, comme bétail, en tas, dans un compartiment à gauche du cadre. Une féerie trouble baigne l'ensemble. Des hommes et des femmes vont et viennent, tournent dans l'atmosphère poético-érotique des bordels pabstiens. **P.A.** Le jeune homme sans importance, après la fête, vauté par le travers d'un lit, son front pèse sur le clavier d'un piano. A son tour, mais en songe, Akakii aura droit aux féeries de l'érotisme. Féeries ambiguës, car si le carrosse de lumière et d'ombre, impondérable et lourd pourtant dans la neige profonde qu'il ouvre de ses roues, si la « Beauté céleste » à laquelle il conduit sont d'une beauté surréelle, magique, d'autres éléments du même songe — hideux et bêtes — sous prétexte de cauchemar, sont comme une dérision inavouée de cette même poésie.

Akakii est appuyé au lit-scène de la Dame (cf. celui de l'**Olympia** de Manet) face à nous. Un large et léger éventail est ouvert entre nous et lui (qui s'y découpe en silhouette). La belle élève très lentement l'éventail et Akakii, prostré, prosterné à ses pieds, apparaît nettement entre les dentelures découpées dans les lames de

(1) Comparons avec ces moments d'une représentation sacrée de la Grèce archaïque : « Astérios, le Prêtre-Roi est assis, immobile, les genoux repliés (position des morts en Crète) au centre d'une spirale.

« La Prêtresse-Reine (qui incarne la Grande Mère) danse la danse de l'air ou du souffle. Elle s'approche de plus en plus de la spirale.

« Astérios déploie lentement les genoux. Il relève la tête. Il est ranimé. Mais il est toujours dans un autre monde. (Je souligne). Pour renaître, il doit sortir de la spirale par ses propres forces ».

Ainsi, tout comme les miroirs de l'expressionnisme, la spirale est le lieu de passage, de tangence de deux mondes, rêve et veille, vie et mort, surréel et réel, inconscient et conscience. (La citation est tirée de **Sparagmos, la passion d'Astérios**, par Marguerite Libérakis, publié dans **Les lettres nouvelles**, octobre-novembre 1967).

bois qui rayonnent autour du poing de l'élue. Alors, — coït fictif, mort symbolique ? — dans une brume, un flou bref, un travelling avant s'ébauche vers l'orchestre, derrière la Dame, et boucle la séquence.

Chez le tailleur. Décor expressionniste ; plafonds de guingois ; plans aigus. (C'est la salle à manger de **Mabuse le Joueur**). Le héros se cogne, comme hypnotisé, à un mannequin, (**P.R.**) au buste blanc proéminent, portant fort ajusté un habit noir. Homme ou femme ? Ce buste opulent, étincelant, éblouit Akakii autant qu'il l'avilit. Au fond, une jeune femme porte un haut-de-forme (Sternberg). Elle a ce comportement saccadé (théoriquement elle repasse) de quelqu'un qui manie un fouet — écuyère, dompteuse de cirque. Assis sur une table, le tailleur, vêtu d'un pantalon à damiers noirs et blancs (toujours le cirque) s'est fait, quarante ans à l'avance, la tête de Jean-Louis Barrault dans **Le docteur Cordelier. P.A.** Son pied balance et son gros orteil s'épanouit au rythme de l'aiguille. Le tailleur scrute le vieux manteau cousu de pièces, — cirque — le laisse tomber, dédaigneux. « — Irréparable. Il faut un neuf. — Ce sera combien ? — Disons trois fois cinquante ». Ahurissement d'Akakii. L'assistante, avec un coup de chapeau (elle l'enlève puis le replace sur sa tête pour ponctuer son dire) : — « Eh bien, cent cinquante ! ». **G.P.** Akakii est anéanti.

Puisqu'il nous est bien difficile d'oublier ici **Caligari**, **La Rue**, **De l'aube à minuit**, **L'Escalier de service**, **Le Montreur d'ombres** surtout, — car Alexei Kapler, le jeune homme sans importance, et Fritz Korner se ressemblent comme deux gouttes d'eau — bornons-nous à parler d'**interférences**. Evoquons Pabst (ses bordels, la bougie mourante de **Loulou**), Murnau et Sternberg.

L'expressionniste **décoratif** — ou plastique — que le cinéma allemand n'ignorait pas mais dont la Feks pouvait indiscutablement trouver cent puissants exem-

ples dans la littérature russe du XIX^e siècle et le théâtre expérimental des années vingt, est ici poussé à un degré d'exaspération fantastique, onirique, poétique, inouï. Les plumes (à écrire), le manteau vivant, la théière géante, les dossiers poussiéreux des archives, la cérémonie terrifiante, les tas de plumes jetés sur le corps tombé (ô **Macbeth** de Kurosawa !) le sphinx, les lampadaires du poste de police, c'est un univers tout aussi déformé, délirant, que celui de **Caligari**, du **Cabinet des figures de cire**, de **De l'aube à minuit**, mais, à leur différence, **toujours pris dans le réel**. La vision transfigure le vrai ; non l'inverse : la neige, la maison close, les bureaux, l'appartement du « personnage très important ». Par ailleurs, cet onirisme, ce fantastique, les auteurs jamais ne les assument personnellement, à l'inverse d'un Pabst, d'un Murnau, d'un Sternberg surtout. Les Feks témoignent, objectivement, d'une aliénation. L'ivresse de leurs héros n'est pas leur ivresse. Il n'y a point pour eux d'arrière-monde auquel quelque « dérèglement de tous les sens » ouvrirait. Et leur position critique, face à la tradition de romantisme de Saint-Petersbourg — tel que l'illustrent, par exemple, un Dostoïevski et un Andreï Biely — est pleinement cohérente avec ce matérialisme.

Le monde ici n'est pas imprégné (qu'on pense à **Nosferatu**, ou à **La rue sans joie**), imbibé de fantastique. Seule est fantastique sa présentation. Non point la chose regardée mais le regard, non point le fait raconté mais le ton, la matière du récit mais **la voix**. L'expressionnisme, l'excentrisme, se font pur langage (1).

(1) Ce contraste entre l'expressionnisme et le cubo-futurisme, d'où était issue la Feks, est particulièrement transparent dans le rôle que chacun de ces mouvements confère au **cirque**. Pour les expressionnistes, le cirque est le tremplin d'une quête cosmique, presque toujours désespérée. « La nécessité fantastique était aussi une réalité concrète ; la déformation non naturelle des traits ramène aux figures du pantin mécanique, du saltimbanque et de la marionnette, qui représentaient les formes les plus diverses de l'aliénation moderne : non seulement celles de l'in-

Quiconque a vu un seul film de la Feks sait que le cinéma y a été porté par Moskvine à une splendeur plastique jamais égalée depuis — sauf dans les œuvres baroques de Sternberg. Le génie de Moskvine éclate dans ce film presque aussi haut que dans *La Nouvelle Babylone*. Rarement l'a bitraire, l'outrance du jeu expressionniste, ont atteint comme là pareille harmonie, pareil équilibre, conquis semblable nécessité. Le cirque, l'excentrisme, le théâtre, la marionnette, l'expressionnisme, se fondent en un univers un, homogène, qui est tout à la fois celui de l'humiliation, du dérisoire et du sordide, de la satire caricaturale, du cauchemar, de la peur et de l'incapacité de vivre dans un monde trop cruel — celui de l'aliénation. Qui est aussi celui de l'imagination, et c'est, au plan du récit, du conte hoffmannesque, du grotesque à la façon romantique allemande, une réussite confondante. Le théâtre, avec ce que la scène comporte de mise en œuvre matérielle — son côté usine, compétition, batelage forain, affrontement physique et moral, son occupation de l'espace, sa domination de la nature factice du décor et de l'accessoire, est devenu parole, pure fabulation.

L'Histoire du cinéma soviétique muet, de Lebedev,

dustrialisation et du militarisme, mais également celle du bourgeois victime de l'ordre bourgeois », écrit Ladislao Mittner. (*L'espressionismo*, Laterza, Bari, 1965, page 67). Et Angelo-Maria Ripellino : « Nombreux sont les artistes de notre siècle qui ont peint les clowns et les funambules comme un peuple mythique, une race métaphysique. Dans leurs tableaux, leurs poèmes, les paillasses prennent valeur d'aristotélions enchantés, voire d'êtres miraculeux, comme des figures d'icônes et de légendes ». En revanche, les cubo-futuristes de la Feks s'alignèrent sur l'exemple de Maïakovski, lequel « considéra le cirque comme un spectacle terrestre, sans sous-entendus symboliques et s'attacha à y inclure les schémas et les pathos de l'affiche, transformant les paillasses en symboles sociaux. Il ne chercha pas dans les attractions du cirque et dans le rapiécetage arlequinésque du costume des clowns, une trame non objective de lignes et de couleurs, une essence exotique et fabuleuse, mais se servit de la piste pour y retourner les rutilants personnages de ses caricatures politiques ». (*Maïakovskij e il teatro russo d'avanguardia*, Einaudi, 1959, page 214).

donne matière à une ample discussion à propos de cette œuvre. « A l'époque du *Manteau*, la Feks se rapprocha de l'école des Formalistes de Leningrad : Tynianov, Eikhenbaum, et autres. Cette école s'était formée au début de la N.E.P. V. Chklovskii était regardé comme son chef ; dans son livre *Sur la théorie de la prose* et en d'autres travaux sur la littérature, ainsi que dans des opuscules et des livres consacrés à des questions de cinéma (*La littérature et le cinéma*), il en avait formulé les principes théoriques fondamentaux. S'étant établi à Moscou, Chklovskii s'éloigna de ses disciples et les Formalistes de Leningrad poursuivirent le développement de ses conceptions de manière indépendante, exposant plus tard leur point de vue sur l'art cinématographique dans le recueil *Poétique du cinéma* (1927) » (1).

« Pour rédiger le scénario du *Manteau*, l'auteur Iouri Tynianov prit ses matériaux dans deux récits de Gogol, *Le Manteau* et *La perspective Nevski*. Il ne s'agit pas à proprement parler d'une véritable adaptation cinématographique de Gogol mais, ainsi que le déclarait le sous-titre même du film, d'« une nouvelle cinématographique dans la manière de Gogol » (pp. 259-261).

Mais Lebedev risque de nous brouiller les idées parce qu'il semble trouver dans « Comment est fait *Le Manteau*, « — une étude de B. Eikhenbaum — la source même du film de Kozintsev et Trauberg. Or, il y a naturellement loin d'un texte (d'une étude philologique qui plus est) à un film. Il est néanmoins fort exact que *Le Manteau* de la Feks, est le fruit d'une réflexion formaliste, de la mise en œuvre de méthodes « structuralistes ».

La confusion qu'on risque à lire Lebedev avant Eikhenbaum — qu'il cite à peine — c'est de croire que le Formalisme ne commanderait qu'à des œuvres

(1) Voir ci-dessus, page 13 sq., les citations de Vladimir Nédobrovo par Mario Verdane.

du type de ce **Manteau**, c'est de croire encore que les cinéastes de la Feks avaient besoin de l'étude d'Eikhenbaum pour concevoir leur film. L'historien soviétique n'écrit-il pas : « Le scénariste Tynianov « repensa » Gogol dans l'esprit de l'école formaliste ». « A la base de ce « repensement » était l'article **Comment est fait Le Manteau** ». Pour réaliser **Le Manteau** comme une œuvre fantastique, entre le songe et le réel, satirique, caricaturale et grotesque, ils disposaient de l'enseignement expressionniste allemand, et des mises en scène constructivistes, excentriques, bio-mécaniques, futuristes, du théâtre russe de la révolution, — pour ne rien dire de l'exemple de Gogol lui-même. Que pouvait leur apporter de plus Eikhenbaum ?

Eh bien, reprenons son étude, dans le recueil de textes des formalistes russes : **Théorie de la littérature**, Le Seuil, collection **Tel Quel**, 1965. Aux jeunes novateurs de la Feks, Eikhenbaum apportait d'abord une permission, des autorisations, des cautions, des « paravents » d'ordre général : l'art n'est pas forcément réaliste, l'art n'est pas forcément militant, l'art n'est pas forcément événementiel ni étroitement dramatique ; l'œuvre n'est pas le double, le décalque du réel, mais, tout entière, **discours**. Et la permission essentielle : **Le Manteau** est un conte grotesque, l'écran peut donc l'adapter comme tel. « Et le grotesque ressemble au mélodrame » (op. cit. p. 227). Ensuite, des suggestions formelles : « Le style du grotesque exige d'abord que la situation ou l'événement décrit soit enfermé dans un monde artificiel, réduit à des dimensions lilliputiennes, ... absolument isolé de la vaste réalité ; il exige que l'on abandonne tout objectif didactique ou satirique et que l'on procède à un jeu avec la réalité... afin que les rapports habituels (psychologiques et logiques) se révèlent dans ce monde **reconstruit** comme irréels et que tout détail puisse prendre des proportions gigan-

tesques » (op. cit. p. 230). Ainsi la théière, le lampadaire, les plumes à écrire, le manteau, peuvent-ils vivre d'une vie abnorme et quasi autonome. Les objets, mais les lieux aussi bien : le poste de police, la perspective Nevski, les bureaux, les appartements de la Belle, de l'Homme important...

Chez Gogol, les personnages parlent « une langue de marionnettes » (p. 224). On peut donc en faire des marionnettes. L'un des procédés de l'écrivain parmi les plus fréquents « consiste à masquer l'absurde, l'association illogique (...) par une syntaxe logique et rigoureuse » (p. 219). Dans **Le Manteau**, particulièrement, « La narration purement comique qui s'aide de tous les procédés de jeu stylistiques (...) est liée à la déclamation pathétique » (p. 217). « La grimace du rire alterne avec celle de la souffrance et l'une et l'autre prennent l'allure d'un jeu où se succèdent conventionnellement gestes et intonations » (ibid).

Tout le monde joue, force même son jeu ; la convention des gestes et des intonations est ouvertement affichée et, après les épisodes les plus bouffons (les rêves, la bagarre au sauna, la visite au tailleur, l'humiliation chez l'Homme important), viennent toujours des épisodes douloureux, tels les longs retours d'Akakii à son domicile, le châtiment militaire, telle la scène du vol du manteau et la danse désespérée qui la suit. Mais la suggestion capitale est la suivante : Eikhenbaum a convaincu les auteurs que **Le Manteau** devait être traité (et au cinéma c'était une aventure révolutionnaire) comme un **récit oral**, une déclamation, dont le centre et l'unité se trouvent chez le narrateur et non dans la logique, la rigueur et la vérité du reflet de ce qui est relaté. Bien que le cinéma soit un art de **vision**, Gogol suggère (à travers Eikhenbaum et bien sûr Tynianov) qu'il se fasse art de relation, voire de **diction**. Si **Le Manteau** est ainsi plein de ruptures de ton, de

passages contrastés, de moments insistants (les gros rires des trois compères, au bordel, lors de la transaction), si les objets et les décors (le lampadaire, le manteau, la théière, le poêle, l'écritoire) prennent des aspects et tiennent des rôles souvent inattendus, si les faits sont obscurs, lointainement incohérents, si les personnages (l'Homme important, chez lui ; le couple des tailleurs) sont toujours irréalistement extravagants et néanmoins selon des motifs réalistes, c'est parce que le film ne témoigne pas sur une réalité (fût-elle fantastique) qu'il donnerait à voir, mais parce qu'il **raconte**, en variant ses effets de voix, en ponctuant son discours de gestes, en appuyant de ricanements ou de sanglots **mimés**, sa narration. **Le Manteau** est un film qui « déclame », qui « joue », ce qu'il raconte, qui gesticule, selon la vieille tradition des lectures publiques des œuvres par leurs auteurs, en Russie. C'est un récit « direct » (dont un Sacha Guitry, chez nous, retrouvera la formule avec **Le Roman d'un tricheur**).

Tel est le point le plus impressionnant de cet **expressionnisme russe**, confronté à son double allemand.

L'expressionnisme allemand, osons la formule, est réaliste de vocation : il cherche un réel au-delà du réel. Il débouche sur — ou bien frôle toujours — un infra-monde, au au-delà du monde, d'où vient qu'il a fort à faire avec les phantasmes cruciaux de l'homme, et avec la psychanalyse. S'il déforme le monde, c'est pour mieux le voir, plus intensément, plus au fond — comme il arrive avec les verres correcteurs de l'astigmatisme, qui courbent les verticales que, sans eux, le cerveau aurait redressées. Si son univers tient du rêve, du cauchemar ou du mythe, c'est qu'il est déjà un résidu, une concrétion, sinon la complète matérialisation des chimères et des hantises fondamentales de l'esprit.

Chez les Russes, cet expressionnisme est **formaliste**, oui. Il n'a pas de répondant, de corrélatif réel. Il vise

les structures d'un **genre**. Sa fascination est éphémère : dans ses rues, ses bordels, finalement, c'est peut-être bien nous qui déposons nos phantasmes et nos désirs à la faveur des souvenirs que nous avons gardés d'ailleurs. C'est sans doute Pabst, Murnau, Sternberg, Carné, qui nous aident à colorer ces rues, ces bouibouis, ces ténèbres, — à faire qu'elles nous paraissent « habitées », hantées. Selon la vocation discursive, dialectique, du montage, le cinéma soviétique va d'abord au récit, contre le drame, à l'évocation, contre la présentation (et qui sait si le refus obstiné que les Soviétiques opposèrent longtemps, opposent toujours, au néo-réalisme **double** de la réalité, ne tient pas, entre beaucoup de mauvaises, à ces bonnes raisons ?). Mais que **Le Potemkine**, **La fin de Saint-Petersbourg**, **Arsenal** ou **L'Homme à la caméra** se soient voulus langage surprend moins que lorsque c'est l'expressionnisme qui prend le même chemin.

Terminons sur ce que je crois être les passages-clés du texte d'Eikhenbaum : « Les phrases sont choisies et liées moins selon le principe du discours logique que selon le principe du discours expressif dans lequel l'articulation, la mimique, les gestes sonores, assurent un rôle particulier » (p. 215).

« Le sujet n'a qu'une importance marginale et par essence il est statique (...). Les personnages ne sont que la projection figée d'une attitude. L'artiste, **à la fois metteur en scène et héros véritable** (je souligne) les domine de toute sa gaité et de son goût pour le jeu » (p. 217).

« La phrase est moins une **description** réaliste qu'une reproduction mimée et articulatoire... » (p. 221). « Le récit est de caractère mimique et déclamatoire et non événementiel : ce n'est pas un narrateur, c'est un Gogol interprète, voire comédien, qui transparaît dans le texte

du **Manteau** » (p. 226). Transposons de l'écrit au film : c'est un Kozintsev et un Trauberg comédiens et narrateurs qui transparaissent dans les images du **Manteau**.

2° Neiges Sanglantes.

Mélodrame historique, dit le générique. « Mélodrame romantique sur fond d'événements historiques » disent les auteurs du film, — et c'est son mérite essentiel. La stylisation même du jeu de l'acteur excentrique, vidée ici de toute raison, n'évite l'arbitraire que placée dans cet éclairage mélodramatique. Davantage que de la simplicité forcée du feuilleton, ce jeu tient de la grandiloquence théâtrale romantique : Deburau, Kean, Brasseur. La révolte des décabristes, en 1825, remplit le même rôle aventureux et romantique que la Révolution de 1830 et ses rebondissements dans **Les Misérables**, celle de 1848 dans **L'Education sentimentale**, voire que les guerres de Louis XV dans **Fanfan-la-Tulipe** ou celles de Richelieu dans **Les Trois Mousquetaires**.

Mais le formalisme plastique de la Feks, le luminisme exacerbé de Moskvine, font de ce feuilleton historique une superbe légende en images, une fresque d'Epinal, un Caran d'Ache de génie, portant aux sommets de l'art ces « revues d'ombres » que goûta tout le XIX^e siècle. L'expressionnisme formel, formalisé, de cette écriture photographique n'a rien de commun avec celui — également épique mais intérieur dans son extériorité — d'Eisenstein ou de Dovjenko, celui d'**Arsenal** surtout. Celui-ci implique une identification, une participation quasi charnelle : notre destin se joue, notre propre chair reste prise dans ces combats précurseurs. Ici, seule règne la glorification, la **geste**, détachée, dépassée, — légende célébrative comme la légende napoléonienne. D'ailleurs la photo **embellit** sans cesse ce qu'elle filme.

Elle n'en dévoile pas (cf. les cadrages à la Breughel-le-Vieux de **Chtchors**) une beauté ignorée. C'est « l'emballage » qui est beau, l'éclairage, la « présentation » (courte exception, certains plans du combat, avant que l'artillerie n'entre en action). La manière de montrer et de dire. Par là, **S.V.D.**, en dépit de toutes ses concessions au grand public, demeure fidèle au programme et aux ambitions esthétiques de la Feks que **Le Manteau** assume à merveille : il travaille à faire du cinéma un récit, — visuel, mais **récit** avant tout.

Moins évidente que dans **Le Manteau**, parce que l'intrigue dramatique y est trop contraignante, la présence d'un narrateur-acteur qui déclame sa chanson n'en est pas moins toujours perceptible. Les « effets » cinématographiques — l'entrée, sur la piste du cirque, du héros rencontrant le regard bouleversé du clown avant de crier : « Je suis un insurgé ! Arrêtez-moi ! » ; le triangle de regards : Général — écuyer qui fait saluer sa monture — femme canon ; et bien entendu toutes les scènes de l'auberge-maison de jeu — sont des effets oratoires, déclamatoires, **narratifs**, au sens littéraire et verbal, oral, du mot. Et c'est la merveille, que l'analogie, le substitut littéraire, soient retrouvés au terme d'un jeu, d'une dialectique d'images supérieurement spectaculaires. Ce qui brise le **drame**, en tant que spectacle, en tant que restitution concrète et théoriquement continue d'une suite d'événements réels, c'est le morcellement du découpage : le découpage puise dans le réel et son développement historique, des images, des moments, qu'il isole, qu'il établit dans une discontinuité hors du temps et de l'espace, dans une continuité nouvelle et arbitraire qui est celle même du langage, du discours. Chaque plan amène moins sur l'écran un fragment du monde et de l'aventure qui s'y joue, qu'une allusion, une référence — superbe — à ce monde, à cette aventure.

Donnons quelques exemples parfaits de ce découpage non événementiel. **P.M.** Une sentinelle immobile, à contrejour, près de sa guérite. La lumière sourd du centre de l'image, agitée par les bourrasques de neige, comme une fumée d'incendie. Les bords de l'image — arbre, route — sont frangés comme d'une ouate lumineuse, chaude et chatoyante. L'univers semble éclaté autour de cette déchirure, de ce trou de lumière. On en croit voir les « lèvres » retroussées, comme les bords d'un puits de feu. **P.M.** Une auberge, la nuit. Texte : « Un hôte étrange ». Apparition mécanique de Médoks, sur un escalier de bois qui mène à la salle commune par une sorte de balcon. Médoks s'installe. Cartes. **P.M.** La même sentinelle qu'au début. Vent et neige « abstraits », comme une pluie, une fumée de lumière. Puis deux sentinelles. Puis trois. Dans une attitude oblique. **P.A.** Le lieutenant, seul, sur fond noir. Un grognard lui apporte un message cacheté. « Ordre d'arrêter... ». Mouvement d'humeur du lieutenant Soukhanov : « Nous ne sommes pas des policiers, nous sommes des soldats ». Ordre non exécuté. **P.M.** Une troïka est arrêtée devant un pont (image quasi réaliste). **G.P.** Une belle dame, masquée d'un loup noir. **G.P.** et **P.P.** Elle s'avance rapidement à travers le pont, jusqu'au lieutenant. « Vous ne pouvez pas passer ». Elle abaisse son masque sous son nez, ce qui lui fait un bâillon noir. Jeux de regards, intenses et fort beaux. Supplications. « Laissez-moi passer » — « Impossible ». La femme se recule brusquement et enjambe le garde-fou. **P.P.** Le lieutenant qui la tient dans ses bras. Regards. « Vous pouvez passer ». Elle s'est déjà éloignée. Elle revient tout auprès de lui. Le dévore des yeux. Une légère impulsion — pour une « idée » de baiser — la soulève vers l'officier. Un tremblement imperceptible de l'acteur vers la caméra, crée (elle et lui) une sorte de micro-travelling d'arrière en avant et

retour des plus brûlants (le même effet sera répété dans les coulisses du cirque, entre ces deux mêmes personnages).

Insurrection du régiment de Tchernigov. **Gros plans abstraits** : des baïonnettes emplissent l'écran comme dans ces photos surréalistes « travaillées » à la manière de Man Ray. **Grand Ensemble** : Les soldats dansent une vraie danse du scalp. Enthousiasme. Titre : « Allons voir les artilleurs ; ce sont nos amis ». Marais, lagunes. Sur le cordon littoral, la troupe insurgée s'avance, à contre-jour. D'abord c'est un mince, pathétique, ruban noir, à la rencontre de la terre et de l'eau, au milieu de l'écran. **P.E.** Les artilleurs, disposés en formation de combat. Les canons sont vus sur le bord inférieur du cadre, presque toujours frontalement : tantôt un seul, tantôt deux, tantôt trois. La pâleur de l'image (petit jour) donne à l'ensemble des canons l'allure d'une machine fantomatique.

Ces séquences sont toutes sublimes. Ce chant plastique — la voilà bien la « figuration narrative » — transporte tout l'être. **G.P.** Des arrivants criant à la fraternité. **P.E.** Un officier debout derrière le canon central. La distance amplifie le tragique. Feu ! Hésitations des deux côtés. — Feu ! Le canon tire. D'autres le suivent. C'est le carnage. L'imagerie simpliste d'Épinal touche alors au génie. Caran d'Ache est transfiguré, quelque part entre Daumier et Gustave Doré. Brumes, contre-jour, silhouettes encore une fois une évocation, un récit, en « tableaux ». Les canons.

Un ciel tourmenté. De gros nuages noirs. La lune visible à peine. Le champ de bataille, la nuit. Un aigle. Des chevaux agonisants. Un jeune tambour revient à lui et, mi-somnambule, bat le rappel sur son tambour (il est et reste à plat-ventre). Une ombre tente de se relever. Les nuages noirs, qui courent, sur trois rangs, vers la droite. Un aigle. Le soldat se relève,

chausse ses lunettes, tombe épuisé. Un cheval meurt, tire des pattes. Le lieutenant Soukhanov se redresse, hagard. S'avance. Il se tient le plus droit possible et salue militairement les morts. Le jeune tambour sonne à nouveau. Encore l'aigle, qui joue du bec. Les nuages, rapides, avancent toujours. Le lieutenant arrache un fragment de sa chemise ; s'en ceint le front.

L'influence sur ce film du cinéma danois et du suédois — les saltimbanques, le cirque, les joueurs, les cartes et les masques — par-dessus celle des ballets russes, me semble évidente, comme elle le sera, derrière un esthétisme et une cérébralité exaspérés, dans la première avant-garde française : L'Herbier, Gance. Médoks, traître de mélodrame, joueur-tricheur professionnel, apprenant l'insurrection libérale dit : « Le moment est venu de bien jouer ». Son valet, étale alors un jeu de cartes sur la table. Fermeture à l'iris sur un Roi, que Médoks saisit. Le lieutenant Soukhanov, ensanglanté, titubant, retourne à l'auberge. Médoks l'étend à terre d'un violent coup de poing. Inconscient, des cartes dans les mains comme des flammes, Soukhanov se relève, recule, épouvanté, fantastique. Ronde vertigineuse autour de lui, de trognes qui rient. Médoks fixe un as de pique au revers du héros, tire son pistolet, recule et vise. Dans la roulotte du cirque qui l'a recueilli, Soukhanov médite. Sous ses yeux, en gros plan, passe une tortue. Soudain résolu, il se lève, décroche un sabre (plus tard on verra qu'il est de bois), devant un angle de la voiture-loge pleine de masques ricanants (James Ensor, Pabst, Sternberg).

Mais ici encore se vérifie cette désacralisation « matérialiste » du fantastique, typique de la Feks. L'as de pique n'évoque pas la Dame de pique, la fatalité, la magie et ses réseaux d'affinités cosmiques ; le carnaval ne met en jeu aucune sorcellerie, fût-elle érotique ; le cirque ne transporte pas son microcosme, son

monde des « doubles », et ne retentit pas sur les spectacles de la nature : tout ici demeure très rationaliste, très quotidien, très terre-à-terre même. Mis à part les sentiments (amour, passion patriotique, ambition et cupidité, honneur) et leur emportement romantique que le feuilleton contraint plus souvent qu'il ne l'exalte, tout est d'une banalité sans mystère. Et pourtant comme tout est beau ! La morale tricherait-elle, secrètement, avec l'esthétique ? jouant d'une beauté empruntée, étrangère, marquée par le « mal », et donnant à croire que c'est sa beauté propre ? Ce double jeu se sauve, de justesse, par son romantisme. Mais un romantisme si « pur » ne peut être que formel, — celui du folklore aristocratique militaire, — celui de la passion abstraite « alla polacca ».

Le fantastique, qui fait le corps du récit dans **Le Manteau**, le corps de la tragédie dans **La Nouvelle Babylone**, n'est ici que le lot de l'Histoire, le tribut d'admiration qu'on lui doit. Célébrée par Kozintsev et Trauberg, l'Histoire, disons, a une âme. Mais leur mélodrame n'en a pas.

3° La Nouvelle Babylone.

Avec ce film, leur chef-d'œuvre, Kozintsev et Trauberg couronnèrent leur esthétique formaliste, « langage ». Et comme le poème transmue le réel en mots, **La Nouvelle Babylone** transmue la Commune de Paris en images, — en un récit plastique. Jamais la reproduction — fût-elle imaginaire — du lieu, du temps, de l'événement, mais toujours sa peinture, ordonnée aux fins d'un discours politique, en une sorte de rébus lisible, transparent.

Capitulation. **Plan de grand ensemble** : une immense plaine au clair de lune. Tout au fond, la lune dans un

halo ; un cavalier en sentinelle près d'un arbre. A gauche et au premier plan, le drapeau français qui entre, par instants, dans le champ. C'est un pur tableau, d'une angoisse intolérable. Veillée d'armes.

La Commune. Titre : « Paris a défié les siècles ». Vues générales de Paris. Gargouilles de Notre-Dame. **P.A.** Un démon (gargouille) se prend la tête entre les mains. Titre : « Paris n'est plus ». **P.G.** La colonne Vendôme s'abat. **G.P.** Un bouillonnement de mousse savonneuse. Le travail enthousiaste des ouvrières parisiennes. Laveuses. Couturières. **P.A.** (Chaque plan est monté sur un titre correspondant à une décision particulière de la Commune : « Nous ne travaillerons plus la nuit » — « Nos enfants iront à l'école » — « Plus de patrons »). La Commune réunie au complet. Des travailleurs. Le journaliste Loutro. Débats à la Commune. Un représentant refuse la nationalisation des banques. « Personne ne nous menace. Ne menaçons personne ». **P.R.** Une gargouille de Notre-Dame, **les bras ballants.**

A Versailles. On s'apprête à donner l'assaut à Paris insurgé. La théâtrale qui incarnait la France, dans l'opérette patriotique d'avant la défaite, chante de nouveau « La Marseillaise ». **G.P.** Des bouches de clairons. Les clairons qui retentissent. Puis un seul. (Jamais comme devant ces compositions plastiques mouvantes, le cinéma muet n'a été si loin de l'expédient, du misérable truc — et à ce niveau, même l'accordéon sur le lac de **La Grève** est pauvre — qui veut pallier l'absence de son par la surimpression). Ici, le cinéma est peinture, et il exprime toutes les dimensions de l'univers physique et humain par la seule peinture. Fidèles à l'esprit d'**animation**, souvent les plans sont fixes (images immobiles). La beauté, le poème, le mouvement, naissent de leur succession dans le montage. Si — le fait est fréquent — le cinéma ajoute le mouvement à la peinture dans le tableau lui-même (les ombrelles et les éventails

du grand magasin, les éclats de jour, de crépuscule entre les rayons des roues de voitures, les pattes des chevaux, sous les caissons des canons quand l'armée quitte Paris pour Versailles), c'est moins pour l'animer au sens strict du mot (l'ombrelle tourne, la chanteuse se balance) que pour enrichir la **peinture**, dans l'ordre du **plan** et de la touche, de valeurs nouvelles, un peu comme le divisionnisme, la bruine impressionniste, l'analyse cubiste et, dans la peinture classique le ton local responsable du volume, un peu comme ces inventions picturales diverses apportent la vie à la toile en élaborant la lumière.

Le Manteau emprunte à Gogol, au fantastique hoffmanien, à l'expressionnisme satirique, **S.V.D.** à l'imagerie populaire romantique et ce goût si vif qu'elle eut pour les effets (et les portraits) d'ombres. **La Nouvelle Baby-lone** est d'abord impressionniste. Histoire oblige. L'impressionnisme français fournit une clé tant matérielle que spirituelle de la société de ce temps. Mais Kozintsev et Trauberg le plient, grâce au montage, à une dialectique du voir et de l'agir qui change un parti esthétique en philosophie de l'histoire. La transposition, par A. Moskvine et Mikhailov, des toiles de Manet, Degas, Renoir, Lautrec, Rousseau, si elle recrée l'époque (et d'abord dans ses lumières : double interférence des procédés d'éclairage sur les décors et les modes, et des modes, des mœurs sur l'éclairement), l'atmosphère « Offenbach » de la Vie Parisienne, comme le climat zolien et rimbaldien, des faubourgs ouvriers, elle le fait dans le registre charbonneux d'un noir à la Daumier et toujours, chose remarquable, selon l'optique du **spectacle** : théâtre, cabaret, café-chantant, bals, grands magasins (**Au Bonheur des Dames** est, avec **La Débâcle** et **Les Illuminations**, une source essentielle de scénario).

Cet univers du spectacle, que les peintures de l'impressionnisme exploitèrent autant que le plein air,

rouvre pour les pionniers de la Feks la porte de l'excentrisme. Remises, si l'on peut dire, en situation dans le Grand-Guignol et le cirque bourgeois, les « attractions » issues du music-hall et du chapiteau. atteignent à une vigueur pamphlétaire inouïe. Opérette patriotique dans le tourbillon de fêtes du « gay Paris » : La Gothon gît à terre, vaincue. La « France » chante « La Marseillaise ». Du ciel descend la Victoire. Elle passe sa couronne à son pied afin de pouvoir lancer des baisers à la salle. — Les Uhlans marchent sur Paris. Débandade. La salle de bal se vide. Un inconscient — qui au physique copie Charlot — continue éperduement à danser. Une pauvre fille ivre-morte, pathétique (cf. « L'absinthe » de Manet) s'éveille difficilement de sa prostration. **P.A.** La danseuse « Prusse » court joyeuse, dans la direction des envahisseurs. La « France » est allongée maintenant sur le sol, dans un coin. Le gros patron de « La Nouvelle Babylone », raccourci en contre-plongée totale a sans doute engendré le gnome, principal du collège de **Zéro de conduite**.

Les possédants, installés aux tables de la fête, les bourgeois « versaillais » groupés sur des balcons, aux terrasses, aux belvédères, pour suivre en observateurs la mise au pas de Paris révolté, sont toujours **aux premières loges**. Dialectique de la peinture (forme) et du « non-engagement » bourgeois (idée). Les personnages d'un « tableau » regardent avec intensité dans une direction donnée (souvent la caméra) comme chez Degas et Henri Rousseau, et sans souci du contre-champ. Le plan suivant montre fréquemment des personnages en un tout autre lieu et sans rapport physique, concret, avec ceux qui précédemment avaient pourtant l'air de les regarder. Il en résulte une continuité déroutante, sans cesse hachée, non logique, non narrative, poétique et discursive à la fois et toujours **distancée**. Donnons des exemples (les mots en capitales corres-

pondent à des intertitres) : **P.A.** Le patron. La vendeuse (Louise). **A VENDRE**. **P.M.** Le tourbillon des ombrelles, des déshabillés, des dentelles. **A VENDRE**. **P.A.** La vendeuse est invitée au bal par son patron. **A VENDRE**. **P.G.** L'armée française. Un train bondé de soldats jusque sur les toits des wagons. « Nach Berlin ». **A VENDRE (1)**.

La folie de divertissements du « gai, de l'insouciant, du bien nourri Paris ». / Les Versaillais vont emmener les canons de Paris. / Les bourgeois applaudissent — (mais c'est au bal). / « Qui servez-vous ? » demandent les travailleuses aux soldats. / Le patron de La Nouvelle Babylone tire son argent — (mais pour le donner aux chanteuses). La réponse est idéologique.

Combats de rues. Un vieux communard dit : « Vous convoitez le Paris que vous avez laissé ». **P.M.** Fêtards bourgeois. **P.A.** Un communard est tué. **P.R.** Le patron. Texte : « Il n'y en aura plus ».

Le même type de montage instaure parfois une pseudo-causalité entre deux réactions autonomes, fausse sur le plan de l'événement singulier, vraie sur le plan général de l'idée. Un soldat jette son arme. / Le Patron se lève, révolté. / Une chanteuse accablée. / Une laveuse fait rageusement éclabousser sa lessive. / Le Patron crie : « L'opérette est par terre ». / Les patriotes haranguent les soldats.

Louise, sur un banc, à Paris. / Jean songeur dans un café de Versailles. / Mais cette communion « télépathique » est démentie par le principe esthétique qui commande au montage. C'est le paradoxe de l'instant : rapport formel et rapport réel se renforcent en s'excluant.

Le soldat heureux, sur la barricade, qui jouait avec

(1) On rapprochera ce « chant » du poème **Solde**, de Rimbaud, dans « **Les Illuminations** » : A vendre ce que les Juifs n'ont pas vendu... A vendre les corps sans prix... A vendre l'anarchie pour les masses... etc.

la jeune fille brune, gaminement, est tué. — Par Jean ? (L'enchaînement des plans suggère cette impossible causalité physique — Jean est encore à Versailles, ou sur le chemin de Paris — mais c'est que le film vise sa responsabilité **morale**). La fille continue de rire, longtemps, ne soupçonnant pas que son compagnon puisse ne plus vouloir jouer.

Barricades. Acharnement de Jean, qui tire coup sur coup. Puis Louise le désarme. Cette proximité lointaine qui tantôt unit et tantôt sépare sans cesser de relier, exploite, en même temps que l'expression formelle, structurale, d'une réalité, les données élémentaires de l'épopée et de son succédané populaire, le feuilleton : le monde est petit !

Versailles est à la fois loin de Paris et toute proche, le dominant à portée de regard. On se dévisage d'une ville à l'autre (thème de la jumelle-jouet, de la jumelle de théâtre avec laquelle une fillette blonde **nous** regarde, depuis le pique-nique radieux de Versailles).

Tout autant qu'ils disloquent et émiettent la continuité — l'obligeant à passer au plan de la relation, du récit pur — ces procédés matérialisent entre les classes une hétérogénéité radicale, l'inutilité de toute communication. Le montage, en les obligeant facticement à se rejoindre, prouve du même coup qu'elles ne se rencontrent pas. C'est au dénouement que cette structure livre, en quelque sorte, sa clé, au comble du pathétique. Louise a été condamnée à mort. Jean, sur ordre, creuse une fosse. Après avoir longtemps hésité, il pioche rageusement. / Une statue de la Vierge, au cimetière. / Louise (Kouzmina) regarde, en direction de Jean. **P.P.** Elle le dévisage intensément. Elle sourit. / Puis rit d'un rire dément, féroce. **P.P.** Elle montre quelqu'un du doigt (Est-ce Jean ? sans doute). **G.P.** Jean qui ne bronche pas.

L'ambiguïté du champ-contre-champ, constante tout au

long du film, se fait ici tragique. Le « se voient-ils ? », « s'entendent-ils ? », « se rejoindront-ils jamais ? » devient « peuvent-ils se voir ? », « peuvent-ils se comprendre ? ». Aussi lorsque Louise crie : « Jean ! nous reviendrons dans notre Paris ! Vive la Commune ! » nous sommes délivrés : le faux-raccord enfin est vrai.

De ces brisures savantes, on a dit qu'elles étaient l'expression de l'égarement des petits bourgeois dans la tourmente de la Commune, de l'immaturité aussi d'une part du prolétariat. On peut y voir encore comme un dépassement, un accomplissement révolutionnaire du papillonnement typique tant du montage court soviétique que de la touche impressionniste. Mais l'effet que nous avons décrit se distingue du distancement brechtien en ce sens qu'il concerne la non-participation des personnages et non celle du spectateur. Les bourgeois de 1870-1871, étrangers à la défaite, au patriotisme (thème de **Boule-de-Suif**), étrangers à l'Histoire réelle, étrangers même, puisque non-acteurs, à un combat dont ils sont pourtant partie mais qu'ils font livrer par d'autres, sont toujours vus comme de l'autre côté de la rampe, de la toile, du cadre. Là encore le tableau rejoint le spectacle.

Ce n'est point un hasard si devant les personnages de ce film qui, au lieu de se rencontrer — ils ne se rencontrent pratiquement que pour se faire mourir — **nous regardent** par-dessus cette rampe virtuelle qui tient toute au montage et à la structure « en tableaux » de l'œuvre, nous pensons aux toiles du douanier Rousseau. Car « Rousseau constitue l'exemple probablement unique d'un artiste qui a assumé avec une conviction absolue et dans toutes ses dimensions, sa condition sociale et existentielle de petit bourgeois, qui n'a jamais cherché à la fuir, soit par la participation sociale ou idéologique à une autre classe, soit par l'universalisation dans la culture (...) Maints tableaux de

Rousseau frappent par leur caractère de fixation du temps, leur aspect « suspendu ». Ce n'est pas un temps de combat, mais d'acceptation ou de résignation : le réel est accueilli parce qu'il est là et s'offre alors dans une sorte de spectacle où le sujet humain se réduit à peu de chose ; le petit bourgeois demeure toujours plus ou moins spectateur passif. Rousseau construit souvent ses toiles comme des décors, où choses et êtres sont présentés de front » (1).

Les scènes populaires, en revanche (l'héroïne dans le grand magasin, la barricade, le soldat dans Paris reconquis, méprisé des bourgeois maintenant rassurés, l'héroïne encore devant ses bourreaux), moins morcelées que les autres séquences et sans leurs déformations angulaires, impliquent une participation réelle (« juste » ou non) des personnages à l'Histoire et notre propre identification avec eux. Bref, notre choix passe entre l'inconscience des uns, la conscience (fût-elle tardive) des autres. Notons deux précédents à un effet « well-sien » ; le visage de Louise est occulté par l'ombre géante d'un objet, une autre fois de son patron, et déjà dans la même volonté d'humiliation.

Comme dans la *Liberté* de Delacroix ou les charges de Daumier, le singulier tout juste individualisé s'élève à l'universel symbolique sans pourtant cesser d'être vivant. Le résultat plastique est toujours bouleversant (avouons n'avoir jamais vu images d'une pareille beauté et aussi peu entachées d'esthétisme) ; le résultat épique est curieux ; les quelques types élus comme délégués de leur catégorie sociale se rencontrent à tous les épisodes essentiels ; le monde devient petit et la Commune, l'affaire de quelques-uns. Mais assumé par l'épopée, ce trait de mélodrame vaut à la fresque son exacte grandeur, son authentique saveur populaire.

(1) Roger Dadoun, « Le peintre Henri Rousseau », *Les lettres nouvelles*, n° 13, avril 1961.

Pour ce film, le jeune Dmitri Chostakovitch composa son premier commentaire musical, pour grand et pour petit orchestre. Conformément à l'esthétique du film, sa nature de récit, il s'imposa le contrepoint audiovisuel : « Par exemple, écrit-il, à la fin de la seconde bobine, le moment important est celui de l'avance de la cavalerie allemande. La bobine s'achève par un restaurant désert. Silence. Néanmoins, bien que les envahisseurs n'apparaissent plus sur l'écran, la musique continue de rappeler au public leur approche menaçante. » (Cité par Leyda, in *Kino*, p. 417.)

4° Seule.

Avant d'entreprendre *Seule* et d'affronter sérieusement le thème révolutionnaire et optimiste : « l'homme n'est pas seul en Russie soviétique » (Lebedev), Kozintsev et Trauberg avaient dissous la Feks. Sans doute et très sincèrement voulaient-ils faire preuve de bonne volonté, comme on les en avait bien souvent sommés, tourner le dos à l'esthétisme et aux évocations du passé, oublier l'excentrisme, aborder un problème concret dans un langage populaire, renoncer au Formalisme. Mais c'était compter sans l'ironie de l'histoire, car l'invention du parlant allait relancer dans une direction originale cette quête d'un langage, cette recherche formelle qui avait inspiré la Feks jusque-là.

Paradoxe plus criard : *Seule* appliquerait si bien le principe formaliste de « l'étrangement », du dépaysement, qu'il aurait pour sujet le dépaysement violent, total, traumatisant, d'une jeune institutrice nommée, à sa sortie de l'école normale de Leningrad, dans un hameau de l'Altaï aux structures et aux mœurs toujours médiévales.

Il est possible qu'on doive l'originalité toujours vivante de ce film sur le plan de la mise en scène, aux obstacles matériels, techniques, que sa réalisation dut surmonter. Tournage muet (mais très certainement en fonction d'une musique déjà prévue par Chostakovitch). Post-synchronisation (1). Contrepoint audiovisuel rendu nécessaire par le souci de dramatiser des scènes tournées, selon l'atavisme et la vocation de la Feks, **en tableaux**. Bref, il n'est nullement exclu que la saveur spécifique de **Seule** lui vienne de la façon dont Kozintsev et Trauberg ont résolu pour leur propre compte et pour cet unique film, le dilemme réactivé, rendu inévitable par l'instauration du parlant : film en vers ou film en prose, poésie ou réalisme.

Il est très excitant de voir ici le film en vers contraint à la prose ; de voir naître, en place du drame concret souhaité, une nouvelle forme — abstraite — de narration.

Le prologue élabore, avec plus de gentillesse que de sensibilité, de bonne humeur que de justesse, la peinture syncopée d'une jeunesse heureuse en proie aux idéaux petits-bourgeois du mariage, du confort, de la carrière réussie. Les élans des auteurs ont bien du mal à soulever l'image : qu'un autobus soit, dans les rues de Leningrad, orné de fleurs comme pour un veiglione, que les étalages aux vitrines des magasins chantent avec une voix de ténor napolitain, que la jeune fille coure et voltige à la rencontre de son fiancé, cela chante une étourderie ou une inconscience bien

(1) L. Arnchtam confirme (**Les Maîtres du cinéma soviétique au travail**, 1946, p. 20) que le film fut prévu parlant dès le départ : « Kozintsev et Trauberg déclarèrent que leur film aurait une bande sonore. Les prises de vues se déroulèrent comme à l'ordinaire, les dialogues devant être enregistrés postérieurement. Pendant six mois je réalisais des expériences. Au retour (de l'Altaï) des metteurs en scène, le studio était prêt pour l'enregistrement sonore et j'avais acquis une certaine pratique. »

superficielle et n'entre guère dans la réalité collective. Le mérite essentiel de ces plans, c'est de nouer aux rêves blancs d'un ménage « comme il faut ». Quelques thèmes musicaux, une chanson, qui plus tard, dans l'exil professionnel, assumeront valeur de ressorts psychologiques.

L'épilogue illustre l'épanouissement de la solidarité révolutionnaire. Sauvée in extremis par les kolkoziens pauvres que l'héroïne a réveillés de leur apathie ancestrale et qui se dressent enfin contre les féodaux du lieu, le koulak et le Président du Soviet local son complice, l'institutrice est reconduite à Leningrad par un avion sanitaire spécialement frété pour elle et tellement bien assuré de la victoire définitive qu'il ne se soucie plus, comiquement, de décoller. Dans les rues de Leningrad, cent haut-parleurs tiennent la ville en haleine, dialoguent avec l'héroïne. Nul n'est seul au pays des Soviets (Lebedev dixit).

Ces deux parties, au nom desquelles il est trop facile d'accabler le film, font de **Seule** un document du plus haut intérêt. Nous n'avons que trop tendance à croire que le cinéma **réaliste socialiste**, hybride délibéré de vrai et de faux, de fiction et de document, de la règle et de l'exception, d'opérette unanimiste et de solitude réelle, d'utopie et de reportage, soit un produit relativement tardif du régime stalinien. Le désir d'édification, le besoin d'une action morale se manifestent donc si tôt qu'un Kozintsev et un Trauberg les trouvent — et trouvent leurs moules esthétiques — dirai-je, presque avant de les avoir cherchés.

Venons-en au cœur du film qui traite, lui, son sujet : le drame, intimement vécu, d'une jeune citadine « petite-bourgeoise », brutalement affrontée, autant par nécessité professionnelle que par son honnêteté, sa pureté, son intégrité de jeune et de socialiste, à un univers archaïque, étranger sinon hostile, et qui a pu faire songer,

parce que l'œuvre de la Révolution n'y est encore qu'une caricature, à celui du **Premier Maître**.

Les structures, la démarche du film, sont alors aussi insolites qu'attachantes, modernes, s'il faut le dire. La formule, pour tous les moments essentiels est à peu près la suivante : un plan long, fixe (ou quelques plans), muet ou quasi, auquel la musique justifiée (à Leningrad, un orgue de barbarie, **off**) ou non, confère seule son unité, son intensité, son sens. Ce sont le plus souvent des « morceaux de bravoure » d'interprétation, dans lesquels l'acteur « tient » le plan, prolonge son jeu mimique, longuement — sans qu'on lui voie jamais de vis-à-vis, un partenaire qui lui renverrait sa parole. Bref, sans contrechamp. L'action, presque inexistante, est resserrée en quelques plans clés : situations explicatives auxquelles le cinéma muet aurait substitué des inter-titres.

Ainsi le koulak vient débaucher en classe quelques-uns de ses petits bergers. La jeune fille va pour se plaindre chez le Président du Soviet, mais il dort. Les villageois apprennent que leur koulak a « officiellement » tué des moutons appartenant au kolkhoze et l'institutrice, révoltée, demande un traineau pour alerter les autorités du district. Mais on ne verra, de l'action, rien de plus que ces scènes.

En revanche, la réplique peut avoir valeur de motif dramatique : « Mes enfants m'intéressent ». — « Vos enfants ne m'intéressent pas ». — « Mon ménage m'intéresse », motifs auxquels l'image-tableau, dense, dynamique, conflit mais pétrifié, sert essentiellement de **support**.

Le montage est puissant et/ou subtil. L'héroïne arrive pour la première fois au village. La voiture la dépose près d'une maison au toit de laquelle est empalé — étrange enseigne — un cheval desséché. On pense à quelque industrie paysanne. Le film n'insiste pas. Plus

tard, la jeune fille est face à sa classe (ce pourrait être un tableau de genre). Le koulak vient de sortir avec ses jeunes valets. « Je vais vous parler de la technique ». Enormité dérisoire. Ainsi Kozintsev et Trauberg « peignent »-ils — une image/une phrase — l'inexpérience et la faillite menaçante de l'institutrice. Alors éclate un hurlement inhumain, une musique féroce, qui la jettent littéralement hors de l'école. Et le cheval desséché apparaît pour ce qu'il est, en quelques plans effrayants : l'instrument des pratiques religieuses du shaman.

Réunion des kolkhoziens sur la montagne. Les enfants ont froid. L'institutrice leur fait former une ronde. C'est d'abord une vraie ronde qui bientôt, par le montage, s'élargit, s'orchestre en ballet, glorieux finale d'opéra, puis redevient vraie ronde enfantine.

Images-tableaux, lentes, statiques, animées, mariées **du dehors**, par le montage, le texte et la musique : on pense à ces films sur l'art qui fondent en une seule coulée, quand ils sont réussis, en une seule aventure, un seul monde homogène, cohérent et continu, les reproductions de tableaux ou de fragments de tableaux qui leur servent de matériaux : disons **Les Charmes de l'Existence** de Kast et Grémillon, le **Van Gogh** d'Alain Resnais.

Analysons la visite de l'héroïne chez le Président du Soviet. Trois tableaux qui s'enlacent, se renforcent du poids de leur propre durée, de leur propre inertie.

- a) le Président, avachi,
- b) son épouse, farouche et hostile, qui chante en berçant son enfant,
- c) l'institutrice debout, qui attend, frémissante, et quelques répliques par quoi les deux femmes se dressent l'une contre l'autre.

Ou la scène du téléphone : Dans les couloirs de la Direction de l'Instruction Publique, notre héroïne a déjà

rempli une fiche de refus, l'a froissée et, maintenant, balance, nerveuse. Elle pense téléphoner à son fiancé, se concerter avec lui. La cabine est occupée par un bavard infatigable qui tient cent propos mesquins ou stupides — parfaitement conformes à cet « idéal » dont Kouzmina avait rêvé pour son avenir d'institutrice bien casée et que, bien sûr, nous entendons. En revanche quand (plan suivant) elle peut enfin entrer dans la cabine et parler, nous n'avons droit qu'à son comportement excité mais silencieux.

Et « l'entrevue » avec la directrice, pour finir : Kouzmina est entrée dans le bureau de sa directrice. La voici assise (**G.P.**). On ne voit pas la directrice. On l'entend seulement qui dicte une réponse à quelque dactylo (bruit **off** de machine à écrire). Après un assez long temps, Kouzmina sort du bureau, s'avance lentement dans le corridor. La voix de la directrice (**off**) continue de dicter et fait part de sa décision. L'héroïne, à présent, atteint le pupitre où elle a rédigé sa lettre de réclamation. La décision (**off**) arrive, très directoriale, très officielle : « L'intéressée ayant refusé le poste qui lui a été désigné ne sera pas employée du tout ». Kouzmina, alors, déchire sa lettre de réclamation. Belle liberté du récit (qu'on le veuille subjectif ou non) et bien digne, au moins, de celle du Godard de **Pierrot le Fou**, du Resnais de **Muriel** et de **Je t'aime, je t'aime**. (On peut en effet imaginer que la rencontre avec la directrice n'a pas eu lieu — alors Kouzmina renonce à sa lettre — et aussi bien qu'entrée dans le bureau, Kouzmina a seulement assisté au règlement d'un cas semblable au sien).

Barthélemy AMENGUAL

FILMOGRAPHIE

- LES AVENTURES D'OCTOBRE. — POKOJDENIA OKTIA-BRINI 9 décembre 1924
3 parties. 980 m. **Prod.** : Sevzapkino (Feksfilm). **Scn.** : K. et T. **Direct. artistique** : B. Tchaïkovskii. **Im.** : F. Vérigo-Dorovskii, I. Frolov. **Interp.** : E. Tarkovskaïa (Octobre), E. Koumeïko (le « nepman »), S. Martinson (Koulidj Kerzonovitch Poincaré), A. Tserep (Mr. Réclame), F. Knorré (du M.O.P.R.), E. Kiakht pope), N. Boïarinov (concierge), Piatnitskii (aviateur), G. Rapoport (milicien), D. Fichov (passager), D. Milovzorov, V. Landé.
- MICHKI CONTRE IOUDENITS. — MICHKI PROTIV YOUDENITSA. — (NEBIVALIE PRIKLIOUTCHENIA GAZETTCHICA MICHKI SREDI BELOGVARDEITSEV) 1925
2 parties. 680 m. **Prod.** : Sevzapkino. **Scn.** : K. et T., I. Koukina. **Im.** : F. Vérigo-Dorovskii. **Déc.** : E. Enel. **Interp.** : Choura Zavialov (Michka, journaliste), P. Pona (espionne des Blancs), S. Guerassimov, A. Kostritchkine (deux espions), E. Koumeïko (Général Ioudenitch), E. Gal (photographe), A. Alexandrov (reporter), T. Ventsel (montreur d'ours), I. Jeïmo (le petit garçon).
- LA ROUE DU DIABLE. — TCHERTOVO KOLESSO ou LE MARIN DE L' « AURORA ». — MORIAK S « AVRORI » mars 1926
7 parties. 2 600 m. **Prod.** : Leningradkino. **Scn.** : A. Plotrovskii. **Im.** : A. Moskvine. **Déc.** : E. Enel. **Assist. Réal.** : M. Guealtovskii, S. Chkliarevskii. **Interp.** : P. Sobolevski (Vanja Chorine), L. Semenova (Valia), S. Guerassimov (prestidigitateur), E. Gal (Koko, saltimbanque), A. Tserep (propriétaire du cabaret), N. Gorodnitchii (gérant), V. Landé (danseuse du café), S. Martinson (chef d'orchestre), E. Koumeïko, I. Berzine (deux voyous), I. Jeïmo (fille des sous-prolétaires), A. Kostritchkine (l'un des sous-prolétaires), V. Plotnikov (membre de l'Armée du Salut), A. Kostomolotskii (vieux accapareur), A. Arnold (rédacteur), A. Kapler (marin norvégien).
- LE MANTEAU. — CHINEL 10 mars 1926
7 parties. 1 920 m. **Prod.** : Leningradkino. **Scn.** : I. Tinianov, d'après *Le manteau* et *La perspective Nevski* de N.V. Gogol. **Im.** : A. Moskvine, E. Mikhaïlov. **Déc.** : E. Enel. **Assist. réal.** : I. Chpis. **Seconde équipe de tournage** : S. Chkliarevskii, V. Pétrov, D. Fichov. **Interp.** : A. Kostritchkine (Akakii Akakievitch Bachmatchkine), A. Eremieva (« Créature céleste »), S. Guerassimov (maître-chanteur), A. Kapler (« le personnage sans importance » puis « le personnage très important »), I. Jeïmo (assistante du tailleur), Emil Gal (tailleur), V. Plotnikov (officier de Police), Piotr Sobolevskii (bureaucrate).
- LE PETIT FRÈRE. — BRATICHKA 1927
6 parties. 1 584 m. **Prod.** : Sovkino (de Leningrad). **Scn.** : K. et T. **Im.** : A. Moskvine. **Déc.** : E. Enel. **Assist. Réal.** : I. Chpis. **Interp.** : P. Sobolevskii (chauffeur), I. Jeïmo (la fille du garage), V. Plotnikov (maître-prieur), S. Martinson (directeur du trust), S. Guerassimov (second chauffeur), T. Gourietskaïa (conducteur de tram.).
- S.V.D. — SOYOUZ VELIKOGO DELA. — L'UNION POUR LA

GRANDE CAUSE ou NEIGES SANGLANTES 23 août 1927
6 parties. 2 100 m. **Prod.** : Sovkino (Leningrad). **Scn.** : I. Tinianov. **I.** : Oksman. **Im.** : A. Moskvine. **Déc.** : E. Enei. **Assist.** **Réal.** : I. Chpis. **Interp.** : S. Guerassimov (Médoks), A. Kostritchine (son domestique), P. Sobolevskii (Soukhanov, lieutenant), K. Koklov (Vichnevskii, général), S. Magarill (sa femme), I. Jeimo (fille du cirque), M. Michel (Veismar, général), Bronchtein (le tambour), V. Fedosiev (officier), L. Semenova, N. Mitchourine.

OUBLIE LA CHEMINEE. — POZABOUD PROKAMIN 1927
Scn. de Vladimir Maïakovski spécialement écrit pour la FEKS, non réalisé. Maïakovski en a fait la pièce LA PUNAISE (KLOP) en 1928.

LA NOUVELLE BABYLONE. — NOVII VAVILON ou A L'ASSAUT DU CIEL. — CHTOURM NEBA 16 mars 1929
8 parties. 2 200 m. **Prod.** : Sovkino (Leningrad). **Scn.** : K. et T. **Im.** : A. Moskvine. **Déc.** : E. Enei. **Musique** : D. Chostakovitch. **Conseiller histor.** : A. Molok. **Assist. Réal.** : S. Bartenev, S. Guerassimov. **Sec. équipe de tournage** : M. Egorov, S. Chkliarevskii. **Interp.** : E. Kouzmina (Louise Poirier, vendeuse), P. Sobolevskii (Jean soldat), D. Goutmann (patron), S. Magarill (actrice), S. Guerassimov (Lutro, journaliste), S. Goussev (Poirier, vieillard), I. Jeimo (Thérèse, modiste), A. Glouchkova (blanchisseuse), E. Tcherviakov (Soldat de la Garde Nationale), A. Kostritchine (Commis principal), A. Zarjiskaia (fille de la barricade), V. Poudovkine (vendeur), A. Arnold (député), O. Jakov, L. Semenova.

SEULE. — ODNA 10 octobre 1931
7 parties. 2 200 m. **Prod.** : Soïouzokino (Leningrad). **Scn.** : K. et T. **Réalisateur pour le son** : L. Arnchtam. **Im.** : A. Moskvine. **Déc.** : E. Enei. **Mus.** : D. Chostakovitch. **Opérateur du son** : I. Volk. **Interp.** : E. Kouzmina (institutrice), P. Sobolevskii (son fiancé), S. Guerassimov (Président du Soviet), M. Babanova (sa femme), Van Lioui Sian (baï ou koulak), I. Jeimo (jeune institutrice), B. Tchirkov (le gars de la cabine téléphonique). — Kozintsev a démenti que ce film ait d'abord été tourné en version muette puis sonorisé. Cf. **Cinéma 64**, n° 90, novembre 1964, ce que confirme L. Arnchtam. Cf. **Les Maîtres du cinéma soviétique au travail**, Paris, 1946 (page 20).

LA JEUNESSE DE MAXIME. — IOUNOSTI MAKSIMA 27 janv. 1935
Autre titre : BOLCHEVIK.

9 parties. 2 678 m. **Prod.** : Lenfilm. **Scn.** : K. et T. **Im.** : A. Moskvine. **Déc.** : E. Enei. **Mus.** : D. Chostakovitch. **Prise de son** : I. Volk. **Assist. Réal.** : N. Kocheverova, K. Lokchina, M. Nesterov. **Accordéoniste** : M. Makarov. **Interp.** : B. Tchirkov (Maxime), S. Kaïoukov (Déma), A. Koulakov (Andrei), V. Kibardina (Natacha), M. Tarkanov (Polivanov), M. Chelkovskii (contre-maitre), S. Léontiev (ingénieur), P. Volkov (ouvrier), B. Blinov, V. Sladkopevtsev.

LE RETOUR DE MAXIME. — VOZVRACHENIE MAKSIMA 23 mai 1937.

12 parties. 3 082 m. **Prod.** : Lenfilm. **Scn.** : K. et T. et L. Slavine. **Im.** : A. Moskvine. **Déc.** : E. Enei. **Mus.** : D. Chostakovitch. **Prise de son** : I. Volk, G. Koutorianskii. **Assist. Réal.** : N.

Kocheverova, I. Fraz, V. Soukobokov, M. Gueraltovskii, A. Gourvitch. **Interp.** (outre les acteurs déjà cités) : A. Kouznetsov (Touraïev), M. Jarov (bureaucrate), A. Zrajevskii (Erofeïev), A. Tchistiakov (Michenko), V. Vanine (Nicolai), A. Bondi (Menchevik), V. Merkouriev (étudiant), Iouri Toloubeïev (briseur de grève).

LES FAUBOURGS DE VIBORG. — VIBORGSKAIA STORONA : 2 février 1939

12 parties. 3 277 m. **Prod.** : Lenfilm. **Scn.** : K. et T. **Im.** : A. Moskvine, G. Filatov. **Déc.** : V. Vlassov. **Mus.** : D. Chostakovitch. **Prises de son** : I. Volk, G. Koutorianskii. **Assist. Réal.** : A. Gourvitch, N. Kocheverova, I. Fraz. **Seconde équipe** : L. Karasseva, V. Ivanov. **Maquillage** : A. Andjane, V. Sokolov. **Interp.** (outre les acteurs déjà nommés) : Mikhaïl Chtraouk (V.I. Lénine), L. Lioubachevskii (I.M. Sverdlov), Nathalia Oujvii (Evdokia, femme de soldat), I. Toloubeïev (Bougal), B. Joukovskii (avocat), D. Doudnikov (Ropchine), I. Nazarov (Lapchine).

VIE DE KARL MARX 1939-1940
Film préparé pendant un an, puis abandonné.

CINE-RECUEIL DE GUERRE, N°s 1 et 2 1941
Dans le N° 2 : **Incident au bureau du télégraphe.**

SIMPLES GENS. — PROSTIE LIOUDI ou LES HOMMES FROIDS : 1945

Autre titre : **TEMPETE. — BOURIA**

8 parties. 2 147 m. **Prod.** : Lenfilm. Sortie retardée jusqu'en 1956. **Scn.** : K. et T. **Im.** : A. Moskvine, A. Nazarov. **Déc.** : E. Enei, D. Vinnitskii. **Mus.** : D. Chostakovitch. **Son** : I. Volk. **Régie** : I. Chapiro. **Montage** : V. Mironova. **Interp.** : I. Toloubeïev (Erémine, directeur d'usine), O. Lebzak (Erémine, sa femme), B. Joukovskii (Mikéïev, ingénieur en chef), F. Baladjanov (Akbatchev), E. Kortchaguina-Alexandrovskaia (Mère Varvari), I. Koudriavtseva (Varvara Chapkina), L. Eméliantseva (Sacha), V. Koltchine (Ivanov), T. Pelttsev (Plaksina), A. Tchiriaev (Romka), A. Larikov (Kizliakov), K. Adachevskii (cuisinier). — Kozintsev désavoue ce film remonté sans sa participation. Cf. **Cinéma 64**, n° 90, novembre 1964.

FILMS DE G. KOZINTSEV SEUL :

PIROGOV 1947
Scn. : I. Guerman. **Im.** : A. Moskvine, A. Nazarov, N. Chifrine. **Interp.** : K. Skorobogatov, V. Tchestnokov, O. Lebzak, N. Tcherkassov, A. Dikii. **Déc.** : E. Enei. **Mus.** : D. Chostakovitch.

BELINSKII 1953
Scn. : I. Guerman, E. Serebrovskaia, Kozintsev. **Im.** : M. Maguidson, A. Moskvine, S. Ivanov. **Interp.** : S. Kourilov, A. Borissov, V. Tchestnokov, I. Toloubeïev.

DON QUICHOTTE avril 1957
Scn. : Kozintsev, Schwartz. **Im.** : A. Moskvine, A. Doudko, I. Gritzous, E. Rozovski. **Déc.** : E. Enei, V. Altman. **Mus.** : Kar-Karaïev. **Interp.** : N. Tcherkassov (Don Quichotte), I. Toloubeïev (Sancho), S. Birman, S. Grigorieva, Maximov.

HAMLET 1963
Scn. : Kozintsev. **Im.** : I. Gritzous. **Déc.** : E. Enei, G. Kropachov,

S. Virsaladze. **Mus.** : D. Chostakovitch. **Interp.** : I. Smoktounovski (Hamlet), A. Vertinskaia (Ophélie), M. Nazvanov (Claudius), I. Tobouleiev (Polonius), E. Radzin-Chalkonis.

LE ROI LEAR 1969-71
Réal. : G. Kozintsev. **Scén.** : Shakespeare, dans la traduction de Boris Pasternak. **Im.** : Jonas Gričius. **Déc.** : Evguéni Enéi et Vsévolod Oulitjko. **Mus.** : Dmitri Chostakovitch. **Tournage** prévu à Ivangorod, en Géorgie et en Arménie, sur deux années. **Interp.** : Youri Larvet (Lear), Elsa Radzine (Gonerillia), Alexei Pétreko (Oswald), Vladimir Emélianov (Kent), Régimantas Adomaitis (Edmund), Alexandre Vokal (Duc Cornwall), Donatas Barnionis (Duc Albani), Valentina Chendrikova (Cordélia), Oleg Dal (le bouffon), Léonhard Mervine (Edgar), Galina Voltchek (Régana).

FILMS DE LEONIDE TRAUBERG SEUL :

L'ACTRICE 1943
Scn. : N. Erdman, M. Volpine. **Im.** : A. Moskvine. **Interp.** : G. Sergueieva, M. Jarov, B. Babotchkine.
LES SOLDATS MARCHAIENT 1958
Scn. : L. Trauberg. **Im.** : A. Kaltsatil. **Interp.** : S. Bondartchouk, A. Pétrov, E. Garine, E. Lejdei.
LES AMES MORTES 1960
Scn. : L. Trauberg. **Im.** : K. Brovine. **Interp.** : V. Belokourov, B. Livanov, V. Stanitsin, A. Gribov.
VENT LIBRE 1961
Co-Réal. : A. Toutichkine. **Scn.** : V. Vinniko, V. Krakt, V. Tripot. **Im.** : A. Kaltsatil. **Interp.** : L. Skirda, N. Roumiantseva, A. Lazarev.

PERMANENCE, HYBRIDATIONS ET RESURGENCES DE L'EXCENTRISME

S.-M. EISENSTEIN. — 1924, *La grève*. 1927, *Octobre*. 1929, *La ligne générale*. 1930, *Que viva Mexico*. 1946, *Ivan le Terrible* (2^e partie).
V.I. POUDOVKINE. — 1925, *La fièvre des échecs*. 1927, *La fin de Saint-Petersbourg*. 1946, *Amiral Nakhimov*.
Serguei YOUTKEVITCH. — 1924, *A nous la radio* I 1927, *Trois dans un sous-sol*. 1928, *Dentelles*. 1929, *La voile noire*. 1931, *Montagnes d'or*. 1932, *Contre-Plan*. 1943, *Les nouvelles aventures du brave soldat Shveik*. 1962, *Les bains*.
A. DOVJENKO. — 1927, *Zvénigora*. 1928, *La valise du courrier diplomatique*. 1929, *L'Arsenal*. 1939, *Chitchors*.
ILIA TRAUBERG. — 1929, *Le train bleu*.
Vladimir PETROV. — 1934, *L'orage*. 1937-1939, *Pierre le Grand*.
Alexis KAPLER, scénariste. — 1937, *Lénine en octobre*. 1939, *Lénine en 18*.
Mikhaïl ROMM. — 1934, *Boule de Suif*. 1937, *Lénine en octobre*. 1939, *Lénine en 18*.
Vladimir LEGOCHINE. — 1937, *Au loin une voile*.
Mark DONSKOI. — 1938, *L'enfance de Gorki* 1939, *En gagnant mon pain*. 1944, *L'arc-en-ciel*.
Nikolai CHENGUELAIA. — 1933, *Les vingt-six commissaires*.
Mikhaïl TCHAOURELLI. — 1931, *Khabarda*. 1948, *La chute de Berlin*.

POUR UNE BIBLIOTHÈQUE (IV)

LE CINEMA SOVIETIQUE.

Indications bibliographiques.

On me demande de présenter les ouvrages indispensables à la connaissance du cinéma soviétique, en écartant tous ceux qui ne se trouvent pas, plus ou moins facilement, en librairie. Cette condition est bien draconienne. Je vais essayer de m'y plier.

1. HISTOIRE :

KINO, A HISTORY OF THE RUSSIAN AND SOVIET FILM (G. Allen and Unwin, Londres, 1960). Il existe une édition italienne (en 2 volumes) *Storia del cinema russo i sovietico* (Il Saggiatore, Milan, 1964). Nul ne peut se vanter de rien savoir du cinéma soviétique s'il n'a lu et pratiqué l'étude-somme de Jay Leyda. Comme on dit : « le Sadoul » on doit dire « le Leyda ». « Le Leyda » fait l'histoire du cinéma russe et soviétique des origines jusqu'à 1958.

Pour la période muette, un autre ouvrage est précieux : **OTCHERK ISTORII KINO SSSR** — Némomé Kino, par Nikolai Lébedev (Goskinoizdat, Moscou, 1947), accessible en langue italienne : *Il cinema muto sovietico* (Einaudi, Turin, 1962).

Le critique catalan Miquel Porter-Moix vient de publier en langue espagnole une **HISTORIA DEL CINE RUSSO Y SOVIETICO** (ediciones de cultura popular, Barcelone, 1968) très précisément conduite sur l'étude des films essentiels. Le premier tome s'achève avec l'époque muette. Le second est sous presse.

LE CINEMA SOVIETIQUE, par Léon Moussinac (Gallimard, 1928) n'a pas pris une ride. (Il est émouvant d'y voir écorché le nom de Dovjenko, qui était alors l'auteur d'un seul film). Ce texte est condensé dans *L'âge ingrat du cinéma*, réédition, en 1967, par les Editeurs français réunis, d'un recueil de 1945.

Toutes les histoires générales du cinéma sont naturellement indispensables. (On consultera les éditions standard de préférence à celles en format de poche, quand elles existent ; cette restriction ne valant pas pour Sadoul). L'Histoire de René Jeanne et Charles Ford fourmille d'erreurs (sur Dovjénko spécialement) et de partis pris hargneux. Elle a néanmoins son incontestable utilité.

VINGT ANS DE CINEMA SOVIETIQUE, par Luda et Jean Schnitzer (C.I.B., Paris, 1964) est un manuel qui peut servir aussi bien d'histoire (depuis les origines) que de dictionnaire (d'auteurs et de films depuis 1948). Il touche aux questions d'esthétiques telles qu'elles furent débattues du côté soviétique. Précieux, de ce même point de vue sont les deux.

CATALOGUES DU MUSEE DU CINEMA DE BRUXELLES (1965 et 1967) qui donnent pour chacun des 101 films présentés une fiche généralement accompagnée de critiques russes contemporaines.

LE CINEMA SOVIETIQUE PAR CEUX QUI L'ONT FAIT, par Luda et Jean Schnitzer et Marcel Martin (E.F.R., 1966). Comme son titre l'indique, ce livre rassemble des souvenirs (interviewes ou mémoires) de tous les grands créateurs de la cinématographie soviétique. Histoire vivante et vécue de près, en train de se faire, particulièrement passionnante sous la plume de S. Youtkevitch et de G. Kozintsev.

Le cinéma révolutionnaire soviétique de la grande époque est, pour l'essentiel, un cinéma de peintres et d'hommes de théâtre. Sur sa genèse, l'action de l'avant-garde théâtrale (elle-même marquée de l'influence du Futurisme marinettien) fut capitale. On devra donc lire aussi

LE THEATRE THEATRAL, par Vsévolod Méyerhold (Gallimard, 1963) et, plus encore

MAJAKOVSKIJ E IL TEATRO RUSSO D'AVANGUARDIA, par Angelo-Maria Ripellino (Einaudi, 1966), dont il existe une traduction française (aux Editions de l'Arche, Paris) qui éclaire notamment les travaux cinématographiques de la FEKS, d'Eisenstein et de Maïakovski lui-même.

L'ESTHETIQUE DU CINEMA, par Henri Agel (« Que Sais-je »), P.U.F., n° 751, 1957) consacre quatre chapitres aux théoriciens du cinéma soviétique, que la *STORIA DELLE TEORICHE DEL FILM*, de Guido Aristarco (Einaudi, Turin, 1956), situe minutieusement dans l'évolution générale de la pensée cinématographique.

Enfin, disparates, inégaux, mais certes des plus utiles, les textes rassemblés dans

RECHERCHES SOVIETIQUES, n° 3 (Le Cinéma), (Ed. de la Nouvelle Critique, avril 1956) cernent les problèmes du cinéma soviétique des dix premières années de l'après-guerre.

2. GRANDS CINEASTES :

EISENSTEIN est, comme il se doit, le mieux étudié en France des cinéastes soviétiques. Il faut absolument connaître :

S.M. EISENSTEIN, A BIOGRAPHY, par Marie Seton (The Bodley Head, Londres, 1952) dont les Editions du Seuil ont donné en 1957 une traduction française abrégée, qu'on pourra se divertir à comparer à l'édition italienne (Bocca, Rome, 1954) abrégée différemment (1).

Quatre **MONOGRAPHIES** sur l'auteur du *Potemkine* sont disponibles, — de Jean Mitry (Editions universitaires, 1955), — de Barthélemy Amengual (*Premier Plan*, n° 25, Serdoc, 1962), — de Léon Moussinac (« Cinéastes d'aujourd'hui », n° 23, Seghers, 1964) — de Rostislav Yourenev (« Anthologie du cinéma », n° 1, 1965).

Malheureusement, en dehors de

REFLEXIONS D'UN CINEASTE (éd. en langues étrangères, Moscou, 1958), aucun des textes théoriques fondamentaux du cinéaste n'a été traduit en français. On les lira donc en anglais dans les recueils établis par Jay Leyda : **THE FILM SENSE** (Harcourt, New York, 1942, Faber and Faber, Londres, 1943).

FILM FORM, ESSAYS IN FILM THEORY (Harcourt, Brace & Co, New York, 1949).

ou en italien :

FORMA E TECNICA DEL FILM E LEZIONI DI REGIA (Einaudi, 1964).

(1) Ainsi verra-t-on que l'édition italienne estompe ou escamote régulièrement tout ce qui touche à Staline, à l'homosexualité latente d'Eisenstein, à ses comportements de « mauvais fils », tous points mis en vedette par l'édition française. Celle-ci en revanche se montre très discrète sur l'athéisme du cinéaste, et l'absence de réaction du *Figaro* lors de l'expulsion parisienne d'E.

Après **Jeune Cinéma** (n° 7, mai 1965), et les deux premiers cahiers de la série collective **Change** (Ed. du Seuil, 1968 et 1969), les **Cahiers du cinéma** depuis leur n° 208 (janvier 1969) publient régulièrement des textes d'Eisenstein concernant le montage. **L'Avant-Scène du cinéma** a publié les découpages du **Cuirassé Potemkine** (janvier 1962, n° 11) et d'**Octobre** (octobre 1967, n° 74) ; les **Cahiers du cinéma** (n° 203, août 1968) ont consacré un dossier circonstancié au **Pré de Béjine**.

PODOVKINE a été étudié par J. et L. Schnitzer (« Cinéastes d'aujourd'hui », n° 40, Seghers, 1966) et par Barthélemy Amengual (**Premier Plan**, n° 47, Serdoc, 1968) (1). Ses textes théoriques sont accessibles en italien

LA SETTIMA ARTE (Editori Riuniti, Rome, 1961) et en anglais

FILM TECHNIC AND FILM ACTING (Lear Publishers, New York, 1949).

DZIGA VERTOV, dont on parle généralement sans guère connaître ses films ni ses écrits, n'est pas gâté. Heureusement **Premier Plan** (n° 35, Serdoc, 1965) lui a consacré une monographie un peu rapide (adaptée de Nikolaj Abra-

(1) Je saisis l'occasion pour répondre brièvement ici à quelques questions restées en suspens dans mon livre (**Premier Plan**, n° 47) : — Mikhaïl Doller signa-t-il jamais un film à lui seul ? — Non. — Quelle fut sa part créatrice dans la réalisation des films de Poudovkine où il est donné comme co-réalisateur ? — Modeste, selon Obolenski, très modeste selon Golovnia. — Et dans **La révolte des pêcheurs**, de Piscator ? — Considérable, répond Obolenski.

— **Un simple cas** (La vie est belle), est-il le navet qu'on dit ? Absolument pas. Nous l'avons vu au C.I.C.I. C'est un film aussi ambitieusement expérimental que **Hiroshima mon amour**, aussi envoûtant, qui fait fonds sur la suggestion poétique indirecte, la présence obstinée de la matière, l'insistance insolite des objets (ainsi que certain Nouveau Roman aujourd'hui) et qui instaure un monologue intérieur écrit en images (de nos jours, on l'entendrait off). Au reste la critique soviétique est en train de réhabiliter son scénariste Alexandre Rjehevski, longtemps tenu pour le bouc émissaire des « erreurs » de cette époque.

mov par Barthélemy Amengual), qu'on devra compléter avec les textes des **Kinoks** publiés par Georges Sadoul dans les **Cahiers du cinéma**, n°s 144 et 146, juin et août 1963, ainsi qu'avec la plaquette très informée de L. et J. Schnitzer (**Anthologie du cinéma**, n° 34, avril 1968).

DOVJENKO, fortunément, est beaucoup mieux servi. Une brève monographie de J. et L. Schnitzer dans **Anthologie du cinéma** (n° 4, 1965), un ouvrage de la collection « Classiques du cinéma », par les mêmes auteurs (Ed. Universitaires, avril 1966), un **Premier Plan** de Marcel Oms (n° 48, Serdoc, 1968) et un volume enfin, de l'auteur de ces lignes, sous presse aux éditions Seghers (« Cinéastes d'aujourd'hui »).

Les Schnitzer pratiquent un véritable (et passionnant) culte de la personnalité : Saint Dovjenko ! Marcel Oms, lui, n'hésite pas à déboulonner quelques mythes et à soulever les réelles contradictions qui constituent Dovjenko.

DAI MIEI TACCUINI (Extraits des Carnets de notes), fragments du journal intime de Dovjenko (De Donato, Bari, 1969), sera très vraisemblablement bientôt publié en français.

LEV KOULECHOV, le père du cinéma soviétique, est, hélas ! en France plus encore qu'ailleurs, le grand sacrifié des études cinématographiques. Peut-être pourra-t-on mettre la main sur son **TRAITE DE MISE EN SCENE** (les premières prises de vues, 1962), diffusé dans des conditions aussi extravagantes qu'exorbitantes par les Editions Dujarric, Paris, et publié en feuilleton, avec une présentation de Georges Sadoul, dans **Le Technicien du Film**, n°s 112 à 128, 1965-1966.

Luigi Chiarini et Umberto Barbaro, dans l'anthologie **L'ARTE DELL'ATTORE**, Editions Bianco e Nero, Rome, 1950, ont repris, en italien, bien sûr, quelques-unes de ses leçons au V.G.I.K sur le TRAVAIL AVEC L'ACTEUR, constituant le 3^e chapitre de **Osnovi Kino Rejissouri**, Moscou, 1941.

MARC DONSKOI, par Albert Cervoni (« Cinéastes d'aujourd'hui », n° 42, Seghers, 1966). C'est le seul ouvrage consacré en France à un cinéaste soviétique de la seconde génération, avec le numéro spécial d'**Image et Son** (n° 178, novembre 1964).

3. DIVERS :

NOTES D'UN ACTEUR SOVIETIQUE, par Nikolaï Tcherkassov (Ed. en langues étrangères, Moscou, 1958), qui travailla avec Eisenstein, Dovjenko, Arnchtam, Zarkhi, M. Romm, Pétrov, se trouve peut-être encore dans les librairies spécialisées.

LA VIE DE LENINE A L'ECRAN (E.F.R., 1967). Cette « Lenniana » comporte une filmographie exhaustive et des extraits de dix scénarios inspirés par la vie de Lénine.

LA MAISON OU JE VIS (E.F.R., 1969) rassemble quatre scénarios littéraires soviétiques, dont **Personne ne voulait mourir**.

CINEMA 70 (C.I.B., 1970). Pour la connaissance du cinéma soviétique contemporain, jeune et moins jeune, il n'est point d'autres ressources que de consulter les collections récentes des revues. **Cinéma 70**, en particulier, fait périodiquement le point de ce qui se filme en U.R.S.S. Mentionnons **in cauda** pour les vrais amateurs :

CHOIX DE POEMES de Vélimir Khlebnikov (P.-J. Oswald, 1967). Les trente pages de présentation de Luda Schnitzer en apprennent plus au lecteur attentif sur les courants d'inspiration des cinéastes russes de la grande époque que les grosses histoires spécialisées.

THEORIE DE LA LITTERATURE, textes des Formalistes russes (Le Seuil, 1965, Collection « Tel Quel »). Tout ce qu'il faut savoir — dans un style qui n'est pas encore le jargon redoutable des structuralistes de **Tel Quel** — sur les préoccupations « langagières » communes aux écrivains et aux cinéastes de l'avant-garde soviétique, soucieux (ces derniers) de faire du cinéma, grâce au montage, un langage spécifique, délivré de l'espace et du temps concret comme des obligations de la représentation et des servitudes de la dramaturgie.

B. A.



VIII^e CICI

VIII^e Congrès Indépendant du Cinéma International du 23 au 31 juillet 1968. Château de Goutelas-en-Forez, Marcoux par Boen-sur-Lignon.

LA GRANDE EPOQUE DU CINEMA SOVIETIQUE

50^e ANNIVERSAIRE : La chute des Romanov (Esther Choub) - Kinopravda de Lénine (Dziga Vertov) - Trois chants sur Lénine (Dziga Vertov) - Lénine en Octobre (Romm).

TROIS AUTEURS A DECOUVRIR : Cohabitation (Panteleev) - Le faiseur de miracles (Panteleev) - La vendeuse de cigarettes de Mosselprom (Jeliabujski) - Le maître de postes (Jeliabujski) - Les aventures extraordinaires de Mister West (Koulechov) - Le grand consolateur (Koulechov).

L'ŒUVRE DE PROTOZANOV : Le Père Serge - Aelita - Son appel - Le tailleur de Torjok - Le procès des 3 millions - Le 41^e - Don Diègue et Pélagie - Les grades et les hommes - Le miracle de saint Georges.

PODOVKINE MAL CONNU : La fièvre des échecs - Un simple hasard.

LA COMEDIE : BORIS BARNET : La jeune fille au carton à chapeau - La maison de la rue Trubnaïa - Okraina.

KOSINSTSEV-TRAUBERG : DE L'EXCENTRISME AU CLASSICISME : Le manteau - Neiges sanglantes - La nouvelle Babylone - Le train Mongol - Seule - La jeunesse de Maxime.

DOVJENKO D'UKRAINE : Petit fruit de l'amour - Zvenigora - Arsenal - Chtchors - Aerograd - Ivan.

LES DEBUTS DE F. ERMLER : Katka, reinette de papier - Le cordonnier de Paris - Un débris de l'empire.

ABRAHAM ROOM, « INTELLECTUEL BOURGEOIS » ? : La baie de la mort - Trois dans un sous-sol - Le fantôme qui ne revient pas.

DECENTRALISATION : EN GEORGIE : Les diabolins rouges (Perestiani) - Le sel de Svanetie (Kalatozov) - Khabarda (Tchaourelli) - Les 26 commissaires (Chengelaia) - A très bientôt (Makarov).

MUSIQUES.... : Les montagnes d'or (Youtkevitch-Chostakovitch) - Lieutenant Kije (Fainzimmer-Prokofiev) - Les nuits de Saint-Petersbourg (Rochal-Kabalevski).

... ET COMEDIES MUSICALES : L'accordéon (Savchenko) - Les tractoristes (Pyriev) - Les joyeux garçons (Alexandrov).

INDEPENDANT, INTERNATIONAL CINEMA, CONGRES

Le premier CICI eut lieu au Château de La Sarraz, en Suisse, en 1929 ; le second à Bruxelles en 1930. Sous le sigle du « Congrès International du Cinéma Indépendant » se réunirent cinéastes, théoriciens et critiques, pour voir des films qui ne circulaient pas dans les circuits commerciaux, et pour tenter de mettre sur pied, à partir des ciné-clubs, une distribution parallèle pour les œuvres d'avant-garde — la mode en battait alors son plein. Mais, hormis ce qu'on appelait cinéma « pur », art expérimental, voire certains documentaires, comment parler de cinéma réellement « indépendant », de « la création de films conçus et réalisés indépendamment de toute influence et buts commerciaux » ? Ce n'est certes pas l'auteur de QUE VIVA MEXICO et du PRE DE BEJINE, entre autres, qui pouvait croire à La Sarraz en un 7^e Art indépendant ; à Bruxelles vint Germaine Dulac moins comme cinéaste d'avant-garde que pour découvrir des jeunes auteurs afin de les engager à la Société Gaumont dont elle était directrice artistique...

Sous l'impulsion de la revue PREMIER PLAN, le CICI renaquit de ses cendres en 1963, à Lausanne, avec l'active collaboration de la Cinémathèque Suisse, puis à Lyon en 1964. Dans l'esprit des organisateurs, il s'agissait essentiellement de voir des films, pour tenter une recherche des critères de nos goûts esthétiques et de leurs bases éthiques. 90 films et maints courts-métrages furent présentés devant un très nombreux public, autour du thème « Le cinéma et sa critique » ; des théoriciens et des critiques présentèrent une quinzaine de communications, réunies ensuite, avec des notes analytiques sur chaque film, en deux volumes de « PROTOCOLES ». Les réalisateurs Bonnardot, De Bosio, Nemec apportaient les points de vues d'auteurs contemporains dans ces rencontres qui voulaient faire prendre conscience aux critiques, historiens et auteurs d'ouvrages sur le cinéma — et bien sûr, aux spectateurs non professionnels — de la relativité de leurs jugements.

Maintenant que les Cinémathèques, les Ciné-Clubs, les circuits « Art et Essai », les « rééditions » hollywoodiennes et les reprises de classiques à la T.V. ont fait regarder le cinéma non seulement comme un produit du moment mais comme un art adulte (il sera bientôt centenaire), l'important est de juger sur pièces, de réviser sans cesse

ce que l'on pense d'un film, comme on peut le faire avec un livre ou un disque. Que le cinéma soit dit « indépendant » n'a finalement qu'une importance assez secondaire : si Bunuel est financé par le Vicomte de Noailles ou la République Espagnole, par des producteurs mexicains, français ou espagnols, il en reste avant tout... ses films eux-mêmes. Le CICI a tenu à continuer de montrer des œuvres (essentiellement des courts-métrages) produites hors des conditions de l'industrie cinématographique, mais sans se spécialiser dans un rôle qui serait plutôt du ressort des Fédérations de cinéastes amateurs, des Universités aux U.S.A., de l'U.F.O.L.E.I.S. en France... D'où l'abandon du « Cinéma Indépendant » au profit du « Cinéma International », le sigle CICI n'étant pas modifié, l'indépendance demeurant caractéristique de l'organisation elle-même, qui ne bénéficie d'aucune subvention. Les films sont choisis dans les archives des Cinémathèques (de Lausanne, Toulouse, Paris ou Bruxelles), comme parmi les catalogues des Fédérations de ciné-clubs (l'U.F.O.L.E.I.S., Jean Vigo).

Les trois CICI qui suivirent, en 1965, 1966 et 1967, ont donc été organisés à Lausanne, le thème général « Le cinéma et son Histoire » permettant de faire porter l'attention sur des films méconnus : plus de 100 longs métrages furent présentés, de *Olympia* à *La chute de Berlin*, de *La bataille d'Alger* à *China Gates*, de *Nicht versohnt* à *Carmen Jones*. Arthuys, De Heusch, Manthoulis, Paviot, Straub, Chaboud, vinrent présenter leurs premières œuvres, tandis que Amengual, Borde, Buache, Chirat, Delmas, Esnault, Oms, Seguin, Thirard mettaient en meilleure lumière tel ou tel point de l'histoire du cinéma.

Un troisième cycle du CICI débute cette année, de nouveau en France, au Château de Goutelas. L'ensemble des films présentés est choisi dans un même chapitre de l'Histoire du cinéma, à réévaluer ensemble : « le cinéma et ses Ecoles » donc ; du 23 au 31 juillet, projections de plus de 50 films de la grande époque du cinéma soviétique — dont c'est, rappelons-le, le 50^e anniversaire — réalisés entre 1919 et 1939. Toutes ces copies, sous-titrées, aimablement mises à notre disposition par M. Ledoux (Cinémathèque de Belgique) grâce à M. Privato (Cinémathèque de l'U.R.S.S.).

Nous espérons ainsi favoriser une constante révision des œuvres, si éclairante pour la connaissance du passé, mais aussi pour la critique du présent. Le bon goût cinématographique n'est pas la chose du monde la mieux partagée — la lecture des critiques dit « spécialisés » suffit à le montrer — mais il se forme par l'information même et s'améliore chez qui sait demeurer modeste devant l'œuvre, attentif à son milieu et à son moment, sensible à ses composantes : grâces que pour tous les CICI nous nous souhaitons.

Bernard Chardère

8^e CICI : NOTES SUR LES FILMS

50^e ANNIVERSAIRE

Aura-t-il été vraiment commémoré aussi bien qu'il eût pu l'être, cet anniversaire... Mais épiloguer là-dessus n'est pas notre rôle — et ne serait point si facile — il conviendra d'attendre ceux qui pensent mieux faire au rendez-vous des 50 ans plus tard.

Le présent, pour nous, sera aujourd'hui ce temps où seuls l'enthousiasme et la foi étaient de mise ; ce temps où, du passé faisant table rase, militants, artistes, cinéastes avaient pour eux l'avenir, avec leurs vingt ans.

LA CHUTE DE LA DYNASTIE DES ROMANOV de Esther Chub (1927)

Esther Chub (1894-1959), monteuse de plus de 200 films, travailla avec Eisenstein, Poudovkine, Karmen et signa, entre 1927 et 1947, une dizaine de longs métrages, montages de documents d'archives et d'actualités. Réalisé pour le 10^e anniversaire de la Révolution, LA CHUTE utilise des séquences tournées entre 1913 et 1917, et sait les rendre significatives avec simplicité.

KINOPRAVDA DE LENINE de Dziga Vertov (1925)

Assist. I. Kopaline - Op. M. Kaufman, etc. - Mont. E. Svilova. Denis Kaufman, dit Dziga Vertov (1896-1954), théoricien, chanteur et auteur du ciné-vérité, du ciné-poème, du ciné-œil, fait de ce 21^e Ciné-Pravda une œuvre rythmée, où l'image et le texte sont en contrepoint, où les virages de couleur ont valeur expressive. « Le premier — dit Abramov, PREMIER PLAN N° 35 — Dziga Vertov apprécia la grande valeur cinématographique des portraits de l'homme de la rue, du simple citoyen, héros du cours nouveau ».

TROIS CHANTS SUR LENINE de Dziga Vertov (1934)

Op. Sourenski, Maguidson, Monastyrski - Mus. I. Chaporine. Plans d'actualités dont le choix et la juxtaposition ne sont plus simples reflets de « la vie telle qu'elle est », mais poésie active ; intertitres lyriques ; cadrages plastiques et,

pour la première fois au monde, conversations authentiques enregistrées en synchronisme avec l'image... « L'œuvre la plus parfaite sans doute de Vertov » (G. Sadoul).

LENINE EN OCTOBRE de Mikhaïl Romm (1937)

Assist. D. Vassiliev, I. Simkov - Sc. A. Kapler - Op. B. Voltchek - Mus. A. Alexandrov - Inter.: B. Chtchoukine (Lenine), S. Goldchtchab (Staline), V. Pokrovski (Dzerjinski).

A l'occasion du 20^e anniversaire de la Révolution d'Octobre, A. Kapler remporta le premier prix d'un concours de scénarios. M. Romm — né en 1901, auteur déjà de *BOULE DE SUIF* et des *TREIZE* — le réalisa en deux époques : *LENINE EN 1918* date de 1939. Spécialiste des descriptions de foules et des atmosphères de groupes, Romm sait échapper à la biographie hagiographique et trouver le ton de la chronique historique.

LA DERNIERE NUIT de Youri Raisman (1937)

Sc. Gabrilovitch et Raisman - Op. D. Feldman - Mus. A. Vepruk - Inter.: I. Peltzer (le père Zacharkin), M. Iarotzkaia (sa femme), M. Dorokhine (Pierre), V. Popov (Ilya).

Né en 1903, Raisman signa deux films muets avant *LA TERRE A SOIF*, célèbre documentaire. *LA DERNIERE NUIT* est sans doute son œuvre la plus sensible, *RAPIDE EXTREME-ORIENT* la plus drôle, *LE CHEVALIER A L'ETOILE D'OR* la plus héroïque, *LA LEÇON DE LA VIE* la plus significative. De 1958, *LE COMMUNISTE* est un film important ; de 1961, nous ignorons *ET SI C'ETAIT L'AMOUR*. *LA DERNIERE NUIT* — octobre 1917 — avec ses morceaux d'anthologie, sa drôlerie mêlée au tragique, sa liberté de narration, ses personnages non conventionnels, reste l'un des films soviétiques les plus « modernes ».

TROIS AUTEURS A DECOUVRIR

Né en 1899, Lev Koulechov fit du cinéma dès 1916, fut opérateur aux armées puis professeur à l'Institut du cinéma. Son « Laboratoire expérimental » prépara des « films sans pellicule » en photos, avec des « modèles vivants » — acteurs formés spécialement pour le cinéma. Grand théoricien de la mise en scène et du montage, Koulechov eut notamment comme élèves Poudovkine et Barnet et fut, a-t-on pu dire, « le père du cinéma soviétique ». Panteleev fut l'un des cinéastes russes les plus connus de la « première période ». Il avait débuté en 1915 par

plusieurs mélodrames mondains : il signait encore trois films en 1917. L'année suivante, il mettait en scène un scénario du Commissaire du peuple Lounatcharski et réalisa ensuite une demi-douzaine de films.

Quant à Iouri Jeliabujski, les historiens du cinéma, apparemment, l'ignorent...

COHABITATION de Alexandre Panteleev (1918)

Assist. D. Pachkovski, A. Dolinov - Sc. A. Lounatcharski - Op. V. Lemke, P. Novitski - Inter.: I. Lerski (Le serrurier), D. Lechtchenko (le professeur).

Sur un scénario de Lounatcharski, le film fut réalisé à Petrograd, en moins d'un mois, dans des conditions de tournage très difficiles, pour le premier anniversaire de la Révolution d'Octobre. La chimie peut-elle rester en dehors de la politique ? Peut-on partager un appartement avec des ennemis de classe ? L'Amour est-il enfant d'Octobre ?

LE FAISEUR DE MIRACLES de A. Panteleev (1922)

Sc. A. Zarin - Op. N. Kozlovski - Inter.: Kirillov (le soldat Mizgir), E. Tumanskaia (sa fiancée), V. Kojura (Nicolas I^{er}).

« Le caractère positif du serf paysan, sujet aigu et amusant, la critique des autorités militaires et ecclésiastiques, la représentation caricaturale de la propriétaire, tout cela fit du FAISEUR DE MIRACLES, qui tint l'affiche pendant des années, le film préféré des spectateurs soviétiques », écrit Youreniev dans ses « Essais sur l'histoire du cinéma soviétique ». Il poursuit : « Une autre réussite essentielle du film était l'idée anti-religieuse qu'il contenait, idée que le film présentait avec finesse, intelligence, sans offenser les sentiments des spectateurs religieux. V.I. Lenine, qui accordait une très grande importance à la propagande anti-religieuse par l'intermédiaire du film, apprécia de façon très positive *LE FAISEUR DE MIRACLES* ».

LA VENDEUSE DE CIGARETTES DU MOSSELPROM de Iouri Jeliabujski (1924)

Sc. A. Faiko, F. Ozep - Inter.: Igor Illinski (l'aide comptable), Ioulia Solntseva (la vendeuse de cigarettes), N. Tseteli (l'opérateur).

A travers les rues de Moscou et les coulisses d'un studio de cinéma — le metteur en scène est nommé Barsov-Aragonski, mais pourquoi diable ? — une comédie plus sentimentale que sociale, brillante et enlevée, où Illinski fait merveille.

LE MAITRE DE POSTE de I. Jeliabujski (1925)

Assist.: I. Moskvine, S. Ignatenko, A. Tumanov - Sc.: V. Turkin, F. Ozep, d'après Pouchkine - Inter.: Ivan Moskvine, Vera Malinovskaia (sa fille), Boris Tamarin (le hussard).

« Le meilleur des films inspiré par la célèbre nouvelle de Pouchkine si représentative de la littérature et de l'âme slaves. A la fois harmonieuse et puissante, pittoresque et d'une sincérité inattaquable (une œuvre) parmi les plus marquantes de cette période... Un chef-d'œuvre en quelque sorte classique » (Jeanne et Ford). Le film fut un très grand succès, dû notamment à l'interprétation de Ivan Moskvine. On le sonorisa en 1949.

LES AVENTURES EXTRAORDINAIRES DE MISTER WEST AU PAYS DES BOLCHEVIKS de Lev Koulechov (1924)

Assist. sc., déc. V. Poudovkine - Sc. Nicolas Assaiev - Op. A. Levitski - Inter.: P. Podobed (M. West), Boris Barnet (le cow-boy), Alexandra Khokhlova (la comtesse), L. Obolenski (V. Poudovkine)...

Une comédie-farce, « excentrique » à tous les sens du mot, inspirée du style comique américain. On lui reprocha à l'époque d'avoir quelque peu négligé le pamphlet satirique (du poète Assaiev) pour le pur plaisir du jeu, de l'action gratuite, de la fantaisie... Qui se plaindrait, aujourd'hui, de cet irréalisme sans rivages ?

LE GRAND CONSOLATEUR (ou ENCRE ROSE) de Koulechov (1933)

Assist. A. Khokhlova - Sc. et déc. Koulechov - Op. Kouznetsov - Mus. Z. Feldman - Inter.: K. Khokhlov (Bill Porter), I. Novoseltsev (Jim Valentine).

« Avant de commencer le tournage, Koulechov mit en scène — dans l'ordre prévu par le plan de tournage — sur une scène spécialement équipée, de façon sommaire, un spectacle théâtral composé de scènes très brèves, ayant chacune une longueur identique à celle qu'elle aurait dans le montage final des plans. Il faisait répéter le plus souvent possible la scène sur le petit plateau, de telle sorte qu'après avoir obtenu une répétition des plus soignées, on pouvait aussitôt passer au plateau de tournage pour filmer la scène » (V. Poudovkine).

L'ŒUVRE DE PROTOZANOV

Jacob A. Protozanov (1881-1945) débuta dans le cinéma vers 1907. Dix ans après, il avait déjà réalisé plusieurs dizaines de films (certains avec Ivan Mosjoukine) dont nous ne pouvons rien dire : LA CHANSON DU BAGNARD, TANGO, COMME CES ROSES SONT BELLES ET FRAICHES ou LA DANSE DU VAMPIRE étaient peut-être des œuvres dont le style décadent et mélodramatique nous ravirait ?

Au début des années 20, Protozanov est à Paris où il signe quatre films, de médiocre importance semble-t-il, même

s'il dirige René Clair jeune premier dans LE SENS DE LA MORT. Revenu en URSS, il met en scène les films ci-après, et en outre : LE GARÇON DE RESTAURANT, en 1928 L'AIGLE BLANC qu'interprète Meyerhold, au début du parlant TOMMY, MARIONNETTE, SANS DOT d'après Ostrovski, et en 1943 une dernière comédie, à l'orientalisme coloré, NAZREDINE A BOUKHARA.

LE PERE SERGE de Protozanov (1917)

Sc. A. Volkov, d'après Tolstoï - Op. N. Rudakov, F. Burghassov - Inter.: Ivan Mosjoukine, Nathalie Lissenko.

Tourné après sa DAME DE PIQUE (1916), LE PERE SERGE ne fut projeté qu'après la Révolution, onze ans plus tard. « Sur le plan de l'intensité dans la révélation des caractères, et de la violence des émotions, LE PERE SERGE soutient très bien la comparaison avec LES PROSCRITS de Sjöström qui a été produit la même année » (Jay Leyda).

AELITA de Protozanov (1924)

Sc. F. Ozep, A. Faiko, d'après Alexis Tolstoï - Op. I. Jeliabujski, E. Schönemann - Déc. S. Kozlovski - Inter.: Igor Illinski (le détective), Ioulia Solntseva (Aelita), Nicolas Tsereteli (l'ingénieur), Nicolas Batalov (le soldat Gussev), V. Orlova (sa femme).

« Le problème essentiel était d'en faire un film à grande mise en scène pouvant soutenir la concurrence des films étrangers. On ne ménagea pas les dépenses... Egalant le succès des DIABLOTINS ROUGES par le nombre des spectateurs, AELITA eut un grand public.

« Pour Protozanov, AELITA fut comme un laboratoire où il élaborait la voie dans laquelle il se dirigerait dans ses films ultérieurs. Les scènes décadentes et modernistes de Mars disparurent de ses autres films. Le mélodrame, issu des films pré-révolutionnaires (les scènes de Los avec sa femme), fut surmonté. La ligne comique et excentrique fut poursuivie dans les films LE TAILLEUR DE TORJOK et autres, auxquels participa Illinski. La ligne satirique de l'homme de la NEP s'élargit dans les comédies satiriques (principalement lorsqu'elles étaient basées sur un matériel occidental). Et enfin, le drame de mœurs psychologiques trouva son origine dans le réalisme des scènes de Gussev » (R.N. Youreniev).

SON APPEL de Protozanov (1925)

Sc. Vera Eri - Assist. D. Morskoï, P. Pavlov - Op. Louis Forestier - Inter.: V. Popova (Katia), A. Ktorov (Zaglobin).

A l'occasion du premier anniversaire de la mort de Lénine, ce film est une illustration de « son appel » au Parti. Entre octobre 1917 et janvier 1924, les barricades d'Octobre, une orpheline russe, l'usine de textiles, des émigrés à

Paris, un premier amour malheureux, un club d'ouvriers, l'électrification des campagnes, la mort de Vladimir Illitch l'entrée au Parti.

LE TAILLEUR DE TORJOK de Protozanov (1925)

Sc. V. Turkin - Op. P. Ermolov - Inter.: Igor Illinski (le tailleur Petia), L. Deikun (la veuve), O. Jizneva (l'inconnue), V. Maretskaia (Katia), A. Ktorov (le jeune homme).

« LE TAILLEUR est l'un des premiers succès de notre cinéma comique. Plutôt le premier succès... Le rire authentique dans le film soviétique, du début à la fin, nous l'avons pour la première fois... Tout le collectif du TAILLEUR DE TORJOK a attrapé quelque part le bacille du rire... » (M. Koltsov, in « La Pravda »).

LE PROCES DES 3 MILLIONS de Protozanov (1926)

Assist. I. Raisman, I. Urinov - Sc. O. Leonidov et P., d'après le roman de Umberto Notari LES TROIS VOLEURS - Op. P. Ermolov - Déc. I. Rabinovitch - Inter.: Igor Illinski (Tapioca, le voleur-voyou), Anatoli Ktorov (Cascarilla, le voleur-gentleman), Mikhail Klimov (Ornano, le banquier).

Tirée d'un récit, la pièce « satirico-révolutionnaire » LES TROIS VOLEURS fut, interprétée par Illinski, un grand succès des scènes soviétiques. Protozanov en fit une comédie légère certes, mais convaincante, aussi bien dans sa thèse (que l'on dirait aujourd'hui « brechtienne ») que dans son style, reconnu par les critiques de l'époque comme digne « sinon des réalisateurs d'Amérique, du moins de France » : on songe en effet au meilleur René Clair.

LE 41° de Protozanov (1927)

Assist. I. Raisman, I. Urinov - Sc. Boris Lavrenev, d'après son roman et B. Leonidov - Op. P. Ermolov - Inter.: Ada Voitsik (Marioutka), Ivan Koval-Samborski (le lieutenant), I. Strauch (le commissaire).

On se souvient que le remake de Tchoukrai, en 1956, fut salué comme un signe de libéralisation en URSS. La liberté était donc bien grande déjà en 1927, et les critiques non monolithiques :

« Trud » : « Cela prouve que la réalisation d'autres films au sujet de la guerre civile est possible si on la présente, non pas comme le heurt mécanique de masses humaines mais comme un récit déterminé sur le destin d'êtres humains dont la vie est liée soit à la Révolution, soit à la contre-révolution, et véritablement doués de sentiments et de désirs humains. Le temps des schémas simplifiés est révolu ».

« Komsomolskaia Pravda » : « Le plus mauvais moment du film est celui où Marioutka pleure l'officier qu'elle a tué : ces sanglots sur le mort sont tout à fait superflus... Ce film n'a pas de valeur sociale sérieuse ».

DON DIEGUE ET PELAGIE de Protozanov (1927)

Assist. I. Urinov, N. Bronitski - Sc. B. Zoritch - Op. E. Elxeev - Inter.: A. Bykov (le chef de gare), M. Blioumen-thal-Tamarina (la paysanne Pélagie), V. Mikhailov (son mari).

Au départ, un feuilleton intitulé LA LETTRE DE LA LOI. Pour le ton du film, un modèle : le vaudeville. Un but imposé : la comédie réaliste. Résultat : « une grande réussite — écrivait le critique de « la Pravda » — de tout le cinéma soviétique ». Dans le rythme et le montage, comme dans l'interprétation, une incontestable maîtrise en effet.

LE MIRACLE DE SAINT GEORGES (ou LA FETE DE SAINT IORGEN) de Protozanov (1930)

Sc. P., d'après un roman de G. Bergsted - Op. P. Ermolov - Inter.: Anatoli Ktorov (Khorkis, le voleur élégant), Igor Illinski (Chults, son complice), Mikhail Klimov (le supérieur), Maria Strelkova (sa fille), I. Arkadin (le trésorier).

La critique soviétique remarqua la parenté de cette comédie anti-cléricale avec L'ILE DES PINGOUINS d'Anatole France. D'heureux gags, des situations piquantes, un entrain du meilleur aloi font de ce MIRACLE une excellente découverte. Protozanov signa peu après une version légèrement écourtée, commentée musicalement et ponctuée en off par un sermon commémoratif du supérieur racontant l'histoire.

LES GRADES ET LES HOMMES de Protozanov (1929)

Co-réal. Mikhail Doller - Sc. O. Leonidov et P., d'après Tchekov - Op. K. Kursentsov - Inter.: « Anna au cou » : Mikhail Tarkhanov (Modeste Alexeitch), Maria Strelkova (Anna Petrovna). « La mort du fonctionnaire » : Ivan Moskvín - « Caméléon » : V. Popov (Krioukin), I. Moskvín (l'agent de police).

A l'occasion du 25° anniversaire de la mort de Tchekov, Protozanov transposa à l'écran trois de ses nouvelles, avec une incontestable fidélité à l'esprit du narrateur. Un récital Moskvín.

PODOVKINE MAL CONNU

Un des quatre grands, on le sait (1893-1953) ; la prise de conscience chez l'ouvrière, le paysan, l'asiatique — LA MERE, LA FIN DE SAINT-PETERSBOURG, TEMPESTE SUR L'ASIE, on connaît. Et encore LE DESERTEUR, et SOUVOROV. On aime moins MININE ET POJARSKY, L'AMIRAL NAKHIMOV, LA MOISSON. Mais on ignore le reste, dont trois œuvres de sa grande période, qu'il signa après avoir travaillé avec Perestiani, Gardine, Koulechov.

LA FIEVRE DES ECHECS de Poudovkine (1925)

Sc. et Réal. P. et N. Chpikovski - Assist. B. Svechnikov - Op. Anatoli Golovnia - Inter.: Vladimir Fogel (le héros), Anna Zemtsova (l'héroïne), ainsi que, dans de petits rôles, des acteurs : Anatoli Ktorov (le citoyen puni d'une amende), Ivan Koval-Samborshi (un milicien), Mikhail Jarov (le peintre) ; dans la figuration intelligente, des réalisateurs : Protozanov (le pharmacien), I. Raisman (son aide), F. Ozep, B. Barnet ; dans les Actualités montées dans l'action, les grands maîtres d'échecs des années 20 : Kapabianca, Reti, Griounfend.

A partir du tournoi international d'échecs tenu à Moscou en 1925, et du goût populaire pour ce jeu, une comédie très réussie, « un petit chef-d'œuvre », dit B. Amengual.

UN SIMPLE CAS (ou LA VIE EST BELLE) de Poudovkine (1930)

Co-réal. M. Doller - Assist. I. Kupper - Sc. Rjehevski, sur un thème de Koltsov - Op. Kabalov - Inter.: A. Baturin (Langovoi), E. Rogulina (sa femme Machenka), V. Kuzmitch (Jeltikov), A. Tchistiakov (le père Sacha).

Au départ, un « feuilleton », un mélo, un adultère : un officier de l'armée rouge abandonne sa compagne de guerre pour une jeune femme d'un milieu qui lui est étranger. L'ambition de Poudovkine : transcrire des analyses psychologiques intimes, par la prise de vues accélérée (« la loupe du temps ») et par le « scénario émotionnel » qui comportait l'insert de scènes expressives, non sociales, non réalistes même, sans liens narratifs avec l'intrigue. Après des essais sonores et une année de travail en muet, les spectateurs furent déconcertés : on accusa Rjehevski de décadentisme à la Hemingway, Poudovkine de s'être passionné pour une expérimentation formelle plus que pour une morale claire : la « vie est belle » pour quel personnage ? Le film fut retiré, remonté, coupé, etc. Voir le n° 47 de PREMIER PLAN, POUDOVKINE de Amengual, p. 108.

LA COMEDIE : BORIS BARNET

Né en 1902, Boris Barnet fut d'abord un authentique champion de boxe avant d'interpréter en 1924 un cow-boy dans MISTER WEST... de Koulechov dont il fut le disciple. Il travailla ensuite avec Fedor Ozep et dirigea son premier film en 1927 : LA JEUNE FILLE AU CARTON A CHAPEAU. Spécialiste des comédies tendres et enlevées pleines d'humour et de justesse psychologique, Barnet n'est pas sans faire songer à Lubitsch. Nous ignorons pratiquement toute son œuvre parlante — 15 films de 1931 à 1951 — mais

on pourrait parier que l'on « découvrira » un jour Boris Barnet.

LA JEUNE FILLE AU CARTON A CHAPEAU de Boris Barnet (1927)

Sc. V. Turkin, V. Cherchenevitch - Op. B. Frantsisson, B. Filchin - Inter.: Anna Sten (Natacha), V. Mikhailov (son grand-père), V. Fogel (le télégraphiste), Ivan Koval-Samborski (Ilia, le jeune homme), S. Birman (Madame Irène), P. Pol (son mari).

Géométrie constructiviste des décors, importance insolite de certains objets, influence du burlesque américain (Harold Lloyd) dans l'interprétation. Dans le choix des gags, illustration du style FEKS : grotesque tendant au caricatural. Mais surtout, un fort divertissant marivaudage.

LA MAISON DE LA RUE TRUBNAIA de Boris Barnet (1927)

Assist. V. Nemolaiev, A. Jutaev - Sc. Zoritch, Marienhov, Cherchenevitch, Chklovski, Erdman - Op. E. Alexeev - Inter.: Vera Maretskaia (Paracha), V. Fogel (le coiffeur), E. Tiapkina (sa femme).

« Une comédie burlesque sur la vie de petits bourgeois dans une maison à appartements de Moscou — écrit l'historien anglais Paul Rotha. Il y avait là une délicieuse vieille Ford qui faisait des trucs, une très amusante procession électorale et de très jolies scènes comiques dans un théâtre. De plus, c'était une satire intelligente de beaucoup de films soviétiques ».

OKRAINA de Boris Barnet (1933)

Assist. Dmitriev, Charapovskaia, Serpoukhovitch - Sc. B.B., K. Finn, d'après son récit - Op. M. Kirillov, A. Spiridonov - Mus. S. Vassilenko - Inter.: A. Tchistiakov (le cordonnier Kadkine), N. Bogoliubov (Nicolaï, son fils aîné), N. Kriutchikov (Senka, son fils cadet), S. Komarov (Grechine, le propriétaire), I. Kouzmina (Manka, sa fille), R. Erdman (le locataire allemand).

La vie de province en 1914 : un bourg, des isbas, l'ennui. Et pourtant : un film drôle. A travers des caractères dessinés par petites touches, une page d'histoire : la fin des tsars, la prise du pouvoir par les Soviets. Détails visuels, heureusement choisis, sens du comique dans les plus tragiques situations : OKRAINA, une révélation.

KOSINTSEV-TRAUBERG : DE L'EXCENTRISME AU CLASSICISME

Gregori Kosintsev (né en 1905), fonda à Leningrad la « Fabrique de l'acteur excentrique » qui s'inspirait du music-hall et du cirque pour présenter d'abord des specta-

cles théâtraux futuristes, puis des films comme LES AVEN-
TURES D'OCTOBRE, LA ROUE DU DIABLE et en 1927
LE PETIT FRERE. Nous ne verrons pas ces trois titres,
mais trois autres, exemples très caractéristiques du style
FEKS. Après la trilogie des MAXIME, il tourna en 1945
LES HOMMES FROIDS (qui ne sortit qu'en 1956) et en
1947 PIROGOV. Kosintsev fit ensuite du théâtre à Leningrad
et enseigna le cinéma avant d'adapter, avec grand succès,
en 1957 DON QUICHOTTE et en 1964 HAMLET.

Né à Odessa en 1902, Leonid Trauberg collabora avec
Kosintsev de 1917 à 1947 : leurs filmographies se confo-
rment. Cependant, Trauberg a signé seul quatre films que
nous ignorons : L'ACTRICE (1943), DES SOLDATS MAR-
CHAIENT (1958), LES AMES MORTES (1960), VENT LIBRE
(1961).

LE MANTEAU de Kosintsev-Trauberg (1926)

Assist. Chpis, Chklarevski, Petrov, Fichov - Sc. I. Tynianov,
d'après « Le manteau » et « La perspective Nevski » de
Gogol. - Op. A. Moskvine, E. Mikhailov - Inter. : A. Kos-
tritchkin (Akakii Akakievitch), A. Eremeeva (La « céleste
créature »), S. Guerassimov, le maître-chanteur), A. Kapler...
« Caractérisation des types par accentuation des physiono-
mies et des gestes ; on songe aux grotesques de Goya...
La caricature devient ici un au-delà du réalisme. L'expres-
sion corporelle... donne l'idée du geste, de la situation,
donc du caractère... Un art de l'image qui n'a pas pris
une ride » (B. Chardère, Cinéma 59).

NEIGES SANGLANTEES (ou LA LIGUE DE LA GRANDE AFFAIRE, ou S.V.D.) de Kosintsev-Trauberg (1926)

Assist. B. Chpis - Sc. I. Tynianov, I. Oksman - Op. A.
Moskvine - Inter. : S. Guerassimov (Medox, l'aventurier),
P. Sobolevski (le lieutenant), K. Khokhlov (le général).

Un mélodrame romantique, qui fut admiré à juste titre
en URSS, bien qu'on lui reprochât quelque « hoffmanisme » :
du pathétique, de l'exagération dans la psychologie et dans
la « typification » des personnages. Comme les films des
diva italiennes ou les meilleures œuvres de l'expression-
nisme allemand, NEIGES SANGLANTEES avait tout pour plaire
aux surréalistes, y compris son côté Judex.

LA NOUVELLE BABYLONE de Kosintsev-Trauberg (1929)

Assist. Bartenev, Guerassimov, Egorov, Chkliarski - Op.
A. Moskvine, E. Mikhailov - Inter. : Elena Kuzmina (Louise
Poirier, vendeuse), P. Sobolevski (Jean, soldat), D. Gutman
(le patron), S. Guerassimov (le journaliste).

Paris élégant avant 1870, un grand magasin, de petits
artisans ; la guerre et la Commune. Les destins d'une
ouvrière révolutionnaire et d'un soldat, paysan ignorant, qui
l'aime mais sert la bourgeoisie. Des croquis à la Daumier,
un expressionnisme non dénué de lyrisme, de remarquables
images de Moskvine, une poésie rythmée et insolite.

LE TRAIN MONGOL (ou l'EXPRESS BLEU) de Ilya Trauberg (1929)

Assist. Rubenchtein, Egorov, Pirojinski - Sc. I. Trauberg,
Ierikhonov - Op. Khrennikov, Stilianudis - Inter. : S. Minin
(l'anglais), Tchu Van-Sian (le général), Tchu Che-Van (le
paysan), A. Vardoul (le coolie).

Né à Odessa en 1905, mort à Berlin en 1948, Ilya est le
frère cadet de Leonid Trauberg. Il ne nous est guère connu
que par ce TRAIN MONGOL, chef-d'œuvre de rythme, de
montage et de violences ; et par FILS DE MONGOLIE, qu'il
réalisa en 1936. Il avait débuté avec un documentaire sur
Leningrad, mais semble avoir été attiré surtout par l'Extrême-
Orient. Dans le réseau de la politique des films, celui-ci
vaut le voyage.

SEULE de Kosintsev-Trauberg (1931)

Op. A. Moskvine - Mus. D. Chostakovitch - Inter. : I. Kouzmina
(l'institutrice), P. Sobolevski (son fiancé), S. Guerassimov
(le président du Soviet local), Van-Lui-Sian (le koulak).

Dans un esprit que retrouvera en 1967 LE PREMIER MAITRE,
SEULE dépeint un caractère contre un milieu : sans schéma-
tisme, sans volonté de « typique », sans grandiloquence
héroïque. On vit bien, à l'époque, que l'œuvre avait des
ambitions plus subtiles et... moins démagogiques que
LES MONTAGNES D'OR par exemple (de Youtkevitch, même
année 1931) : réaliste au niveau du détail, refusant le
triomphalisme, SEULE fut discuté, comme toute œuvre en
avance sur les modes de son temps.

LA JEUNESSE DE MAXIME de Kosintsev-Trauberg (1934)

Assist. Kocheverova, Lokchina, Nesterov - Op. A. Moskvine,
I. Yenei - Mus. D. Chostakovitch - Inter. B. Tchirhov (Maxime),
V. Kibardina (Natacha), S. Kaliukov (Dema), M. Tarkhanov
(Polivanov).

Devant l'incompréhension que rencontra SEULE, K. et T.
voulurent retracer une existence d'ouvrier en évitant de
transformer les militants bolcheviques en héros de films
d'aventures, style DIABLOTINS ROUGES. LA JEUNESSE DE
MAXIME eut presque autant de succès que TCHAPAEV et
fut suivi par LE RETOUR DE MAXIME (1937) et MAXIME
A VYBORG (1939). Une chronique sobre et travaillée,
expressive mais sans rhétorique : nous participons, écrivait
Alexandre Arnoux.

DOVJENKO D'UKRAINE

Né en 1894, mort en 1956, Alexandre Dovjenko débuta au
cinéma avec le scénario et la co-réalisation d'une comédie
satirique, VASSIA LE REFORMATEUR ; la réalisation d'un

essai burlesque **PETIT FRUIT DE L'AMOUR** et la collaboration à un autre film d'inspiration excentrique : **LA SACOCHE DU COURRIER DIPLOMATIQUE**.

De 1929 à 1939, il dirige ses six œuvres maîtresses, que nous présentons — hormis **LA TERRE**, la plus belle peut-être, supposée connue ici.

Rappelons qu'après trois documentaires de guerre signés avec sa femme Y. Solntseva, son nom doit disparaître en 1946 du documentaire sur l'Arménie **PAYS NATAL**. Son film **LA VIE EN FLEURS**, d'après sa pièce sur Mitchourine, est refusé : Dovjenko refera **MITCHOURINE** en 1949, tandis qu'un autre film **ADIEU AMERIQUE** est interrompu.

LE POEME DE LA MER, **LES ANNEES DE FEU**, et **LA DESNA ENCHANTEE** sont trois œuvres posthumes mises en scène, d'après ses scénarios, par sa veuve Y. Solntzeva.

PETIT FRUIT DE L'AMOUR de Dovjenko (1926)

Op. Demutski, Rona - Inter. : N. Kruchelniski (le coiffeur), M. Tchardynina-Barskaia (la jeune femme).

Un divertissement assez inattendu, en URSS en 1926 : comment se débarrasser d'un bébé illégitime ? Tourné à Yalta, plein de péripéties facétieuses dans le style de Tabarin, Arlequin ou Guignol.

ZVENIGORA de Dovjenko (1927)

Assist. Bodik, Zubov, Tcherniaev - Sc. M. Iohanson, I. Tioutiounik - Op. B. Zavelev - Inter. : N. Nademski (le grand-père - le général), S. Svachenko (son petit-fils, soldat puis ingénieur), A. Podorojnyi (second petit-fils, bandit puis émigrant).

Réalisme et symbolisme mêlés ; Gance, Lang et Hugo naturalisés ukrainiens, la légende inexplicablement nouée à l'Histoire, le rêve devenu Révolution : Zvenigora montagne magique, le trésor caché des Scythes millénaires ; le train, le cours, la course des temps nouveaux ; **ZVENIGORA**, ciné-poème.

ARSENAL de Dovjenko (1929)

Assist. Kapler, Bodik - Op. D. Demutski - Inter. : S. Svachenko (l'ouvrier Timoch), N. Kutchinski (Petlioura), D. Erdman (officier allemand).

La guerre de 14 : la famine, la colère dans les campagnes ; au front, les massacres et les révoltes. A Kiev, contre la bourgeoisie et ses cosaques nationalistes, l'insurrection ouvrière, invincible. Les critiques soviétiques admirèrent, non sans regretter qu'une telle œuvre exigeât, comme **ZVENIGORA**, des spectateurs préparés, cultivés, et qu'elle manifestât autant d'intérêt pour la forme qu'un A. Biely dans ses livres.

IVAN de Dovjenko (1932)

Assist. Y. Solntseva - Op. Demutski, Yekeltchik, Glider - Mus. Belza, Meitous, Liatochinski - Inter. : P. Masokha

(Ivan), S. Chagaïda (son père), S. Chkourat (le komsomol Ivan).

Au départ, Dovjenko ne fut guère enthousiasmé par cette commande : la construction d'un barrage sur le Dniepr. Mais — tel le personnage central du film lui-même — il fut comme envoûté par l'aspect grandiose des travaux : **IVAN** devint un chaînon harmonieux dans l'ensemble de son œuvre, un oratorio magnifiquement visuel où l'imaginaire se fond dans le quotidien.

AEROGRADE de Dovjenko (1935)

Assist. I. Solntseva, S. Kevorkov - Op. E. Tissé, M. Guindine, N. Smirnov - Mus. D. Kabalevski - Inter. : S. Chagaïda (le partisan Stepan Glouchak), S. Stoliarov (son fils), I. Melnikova (sa femme), S. Chkourat (son ami Khoudiakov).

« La tragédie de l'amitié forme l'armature de cette épopée de la taïga... Dovjenko osait tout... Le poète parle aux spectateurs d'égal à égal... par notations frappantes et sans commentaire. Il suffit de s'abandonner à la magie de l'œuvre... d'une rare puissance poétique » (L. et J. Schnitzer).

CHTCHORS de Dovjenko (1939)

Assist. Y. Solntseva, L. Bodik, I. Ignatovitch - Mus. D. Kabalevski - Inter. : I. Samoilov (Chtchors), I. Skouratov (Bojenko).

Staline souhaitait « un TCHAPAIEV ukrainien » mais, comme le note M. Oms (Premier Plan, N° 48), l'œuvre de Dovjenko serait plutôt proche de l'**ALEXANDRE NEVSKY** d'Eisenstein avec ses magnifiques images, son héros national, son sens de l'épique.

LES DEBUTS DE F. ERMILER

Né en Lettonie en 1898, mort récemment, Frederic Ermler réalisa, au temps du muet, outre **KATKA**, **LE CORDONNIER DE PARIS** et **UN DEBRIS DE L'EMPIRE**, **LES ENFANTS DE LA TEMPETE** et **LA MAISON DANS LA NEIGE**. Considéré comme un maître du réalisme psychologique, il dirigea avec Youtkevitch, en 1932, **CONTRE PLAN**, puis **LES PAYSANS** et en 1938 les deux époques du **GRAND CITOYEN**. On se souvient des succès que furent, après la guerre, **CAMARADE P** et **LE TOURNANT DECISIF**. On a vu aussi **LE ROMAN INACHEVE** (1955) mais non **LA GRANDE FORCE** (1949) ni **LE PREMIER JOUR** (1959) — que l'on dit médiocres — après quoi Ermler travailla pour la T.V. « Je me suis toujours refusé à mettre en scène au hasard, pour tirer bénéfice d'une jolie image par exemple. Ce qui m'importe avant tout, ce sont les hommes, les acteurs. Chez eux, le plus important c'est le regard ».

KATKA REINETTE DE PAPIER de Ermler et Iohanson (1926)
 Assist. R. Maiman - Sc. M. Borissoglobski, B. Leonidov -
 Op. E. Mikhailov, A. Moskvine - Inter. : Veronica Bujinskaia
 (Katka), B. Tchernova (Verka), V. Solovtsov (le voleur
 Semka), F. Nikitin (l'intellectuel décadent).

De la vente des pommes aux bas-fonds de Leningrad, au temps de la NEP, les aventures d'une jeune et naïve campagnarde. On remarqua que — contrairement à LA ROUE DU DIABLE de Kosintsev et Trauberg — les bas-fonds ne sont pas poétisés mais condamnés ; l'intérêt principal du film d'ailleurs, réside plutôt dans les portraits psychologiques de personnages bien vivants.

LE CORDONNIER DE PARIS de Ermler (1927)

Assist. R. Maiman, V. Portnov - Sc. N. Nikitin, B. Leonidov -
 Op. E. Mikhailov - Inter. : Veronica Bujinskaia (la Komso-
 mole Katia), V. Solovtsov (Andréi, son amant), F. Nikitin
 (Kirik, le sourd-muet).

De la description de mœurs à la tragédie, à partir d'un fait de « morale sexuelle », d'un thème à la fois intime et social relativement « osé ». Mais depuis ces années de la NEP en province, depuis 40 ans, les choses ont-elles vraiment changé : que répondre aujourd'hui à la question posée par le film : « Qui est coupable ? ».

UN DEBRIS DE L'EMPIRE (ou L'HOMME QUI A PERDU LA MEMOIRE) de Ermler (1929)

Assist. R. Maiman, V. Portnov - Sc. F. Ermler, Katerina Vinogradskaia - Op. E. Schneider, G. Buchtuiev - Inter. : F. Nikitin (Filimonov), Ludmila Semionova (son ex-femme), V. Solovtsov (son mari), I. Gudkin, S. Guerassimov.

Douze ans après : un monde nouveau. Le réveil d'un amnésique, ses découvertes intérieures, ses yeux ouverts sur un univers transformé spectaculairement et intimement. Rapprochements visuels, raccourcis affectifs, associations subjectives : une démonstration de montage dialectique.

ABRAHAM ROOM « INTELLECTUEL BOURGEOIS ? »

A ne pas confondre avec son quasi homonyme et cadet Mikhail Romm, Abraham Room (prénomé parfois Alexandre, bien curieusement ?) débuta dans le théâtre, puis fut élève de Koulechov. Vers 1924, il réalise plusieurs films, dont une reconstitution du soulèvement de 1905 LE FAUBOURG ROUGE DE PRESNIA. Entre TROIS DANS UN SOUS-SOL et LE FANTÔME QUI NE REVIENT PAS, il signe CAHOTS (1927). Ses œuvres sont appréciées, mais il semble pourtant bien que Room n'est pas tout à fait libéré de l'hypo-

thèque « séquelles de morale et de conceptions artistiques bourgeoises » qui pèse sur lui.

En 1930, on lui confie néanmoins la réalisation du premier « programme sonore et parlant » en URSS. Jusqu'en 1949, Room dirigera encore 7 films, Inconnus en France. En 1952-53, il porte à l'écran deux pièces de théâtre, puis réalise en 1956 LE CŒUR BAT DE NOUVEAU.

LA BAIE DE LA MORT de A. Room (1926)

Assist. E. Kouzis - Sc. B. Leonidov, d'après le récit de A. Novikov-Priboi - Intertitres de V. Chklovski - Op. E. Slavinski - Inter. : N.V. Iaroslavtsev (le mécanicien Ivan), A. Ravitch (sa femme), A. Matsevitch (leur fils Nicolas), N. Saltykov (le machiniste bolchevik), L. Yourenev (le chauffeur espion).

Les interprètes furent unanimement loués, mais LE CUI-RASSE POTEMKINE éclipsa ce film, dont le scénario, romançant un épisode de la guerre civile, n'était plus, d'autre part, d'actualité. Élément jouant encore contre LA BAIE DE LA MORT : les héros meurent les uns après les autres ; comme l'écrivait un critique soviétique de l'époque « C'est comme cela dans la vie, mais ce n'est pas une raison ! ».

TROIS DANS UN SOUS-SOL de A. Room (1927)

Assist. S. Youtkevitch, E. Kouzis - Sc. V. Chklovski, A. Room - Op. G. Giber - Inter. : N. Batalov (Batalov, le mari), Liudmila Semionova (Liudmila, sa femme), V. Fogel (Fogel, l'ami), L. Yourenev (le concierge).

Une œuvre étonnante par son audace, son aisance, son « filé », son humour dans le traitement d'un problème éternel sans doute, mais ici géographiquement et historiquement situé (à Moscou, pendant la NEP, crise aiguë du logement — et consigne officielle, en cette période d'unions libres, de décourager l'avortement). Le sujet : la vie d'une femme entre deux hommes, deux amis. Les critiques soviétiques furent partagés : « ménage à trois typiquement français », sans aucun intérêt, dirent les uns ; et d'autres : « destruction de la famille bourgeoise », complexe, passionnante, drôle de surcroît. Une œuvre majeure, à notre sens.

LE FANTÔME QUI NE REVIENT PAS de A. Room (1929)

Sc. V. Turkin d'après le récit de Henri Barbusse « le rendez-vous qui n'a pas eu lieu » - Op. D. Feldman - Inter. : B. Ferdinandov (José Réal), Olga Jizneva (sa femme), Maxime Strauch (agent secret), L. Yourenev (géolier en chef).

On pensera à Lang pour l'utilisation de la géométrie dans l'architecture de la prison ; à Sjöberg, à Resnais, dans le mélange vivant du passé et du présent chez le prisonnier ; à Kafka, à Welles pour l'extraordinaire agent secret qu'in-

terprète Maxime Strauch. Avec de mystérieux moments de « cinéma pur », ce film policier et politique, jeu de la mort dans le désert, apologue sur la puissance du rêve peut être vu aussi, avec ses thèmes à résonances hébraïques, comme une œuvre métaphysique.

DECENTRALISATION : EN GEORGIE

Comme le jacobinisme révolutionnaire pourchassant les bretons, le communisme soviétique dut centraliser les républiques, en luttant contre les autonomismes locaux. Il y eut cependant — besoin de propagande nationale et soupapes de sûreté — des cultures qui subsistèrent hors de la Grande Russie, et quelques studios loin de Moscou. Ces conditions historiques maintenant dépassées, souhaitons pouvoir mieux connaître les cinémas ukrainiens, arméniens et autres. Voici quelques exemples des débuts du cinéma géorgien.

LES DIABLOTINS ROUGES de Ivan Perestiani (1923)

Assist. G. Makarov - Sc. P. Bliakhin, I. Perestiani - Op. A. Digmelov - Inter.: Piotr Essikovski (le petit Micha), Sofia Jozeffi (sa sœur Duniacha), Kador Ben-Salim (Tom Jackson), G. Lein (Petrov), V. Sutyurin (Makhno), A. Davidovski (Budennyi).

D'après un récit d'aventures, un film populaire, dont le succès fut exceptionnel. Présenté d'abord en deux épisodes, le film fut ramené à un seul, mais donna naissance à toute une série (*La princesse Chirvanskaia*). Interprété par de jeunes artistes de cirque, LES DIABLOTINS ROUGES visait à supplanter la vogue des films américains avec Pearl White ou Harry Piel : il s'agissait de trouver l'équivalent en « détective rouge », le « Pinkerton communiste », disait-on. Une épopée héroïque, au romantisme juvénile, que l'on sonorisa vingt ans plus tard.

LE SEL DE SVANETIE de M. Kalatozov (1930)

Assist. S. Papavandichvili - Sc. S. Tretiakov - Op. M. Kalatozov, C. Gueguelachvili.

Mikhail Kalatozchvili enleva la désinence géorgienne de son nom pour s'appeler Kalatozov. Il avait fait des études d'économie, avant de devenir opérateur. Le scénariste Tretiakov apporta à Tiflis deux thèmes que K. porta à l'écran : AVEUGLE, tourné en studio, et DJIM CHUANTE qui devint LE SEL DE SVANETIE. Un premier film sur cette région isolée du Caucase avait été réalisé par Jeliabuiski et Yalovoi (SVANETIA, 1927), mais l'œuvre de K. s'identifie à ce peuple comme le film de Bunuel aux Hurdes : « Tous deux surréalistes, au sens littéral du terme », dit J. Leyda. Un tragique médiéval, la mort, du côté des Swans.

KHABARDA de M. Tchiaourelli (1931)

Assist. C. Gedevanichvili, A. Dgebuadze - Sc. S. Tretiakov, M. Tchiaourelli - Op. A. Polikevitch - Inter.: S. Zavriev (Diamid), P. Tchkonina (Luarsab), C. Assitiani.

Tchiaourelli, mais dans un style qui étonnera : le pamphlet satirique, l'humour mordant. Faut-il démolir l'église, ou est-elle un monument historique ? La réponse dénoncera, sous les rires, « la nature nationaliste-bourgeoise de l'idéologie menchevique de la vieille intelligentsia ».

LES 26 COMMISSAIRES de N. Chengelala (1932)

Co-réal. S. Kevorkov - Assist. Kazakov, Kuliev, Guerardi, Svechnikov - Sc. Riechevski, Chengelala, Amiragov - Op. E. Schneider - Inter.: K. Gassanov (Chaoumian), Baba-Zade (Azizbekov), K. Emirzade (commissaire), I. Savtchenko (chef des sociaux-révolutionnaires).

En 1918, Bakou fut coupé de l'URSS, cerné par les troupes germano-turques et anglaises, auxquelles les mencheviks et contre-révolutionnaires livrent la ville. Stepan Chaoumian et 25 autres Commissaires du Soviet sont déportés et fusillés dans le désert.

Le film est une illustration des théories du scénario émotionnel, du montage pictural, du cinéma intellectuel : il eut les suffrages des spécialistes plus que des masses et des politiciens. On reprocha cette responsabilité morale abstraite de la classe ouvrière dans la mort de ses chefs, et l'absence d'individualités incarnées de façon réaliste. Il semble que « la postérité » ratifiera plutôt les partis pris de l'auteur.

A TRES BIENTOT de G. Makarov (1934)

Assist. Guerardi, Gunia, Zundudeli, Tsomaia - Sc. G. Tsagareli, B. Kuprachvili - Op. A. Rudoi - Inter.: M. Gelovani (Spiridon Lomidze), K. Matcharadze (le prince David), L. Khotivari (son fils Tengiz), P. Tchkonina (son frère).

Une comédie burlesque, mêlant tension dramatique et scènes humoristiques. En Géorgie vers 1910, une galerie de personnages d'un ridicule ubuesque, de « grotesques » typiques croqués à traits vifs et heureux. Le jeune réalisateur Makarov mourut peu après : il reste l'homme de ce seul film, au titre devenu mélancolique.

MUSIQUES...

N. Krioukov a signé les partitions de plus de 50 films, dont les versions sonores du POTEKINE et de TEMPETE SUR L'ASIE, des années 30 aux années 60, pour Rochal, Vera Stroeva, Dzigan ou Samsonov.

Lev. Schwartz fit la musique de tous les films de Donskoi. A. Katchatourian débuta en Arménie avec PEPPA (1934) et fut le compositeur préféré de M. Romm et I. Petrov.

D. Chostakovitch a fait la musique de plus de 30 films, notamment de Kosintsev-Trauberg, Youtkevitch, Ermler.

S. Prokofiev (1891-1953) a peu composé pour le cinéma. Une suite symphonique a été tirée du **LIEUTENANT KIJÉ** ; et pour le même Fainzimmer **KOTOVSKY** (1943) ; pour Eisenstein, **ALEXANDRE NEVSKI** et **IVAN LE TERRIBLE**.

D. Kabalevski écrivit plusieurs partitions des films de Rochal jusqu'en 1957, ainsi que de **AEROGRAD** et **CHTCHORS** de Dovjénko. Une suite pour concert a été tirée de ses **NUITS DE SAINT-PETERSBOURG**.

LES MONTAGNES D'OR de Serge Youtkevitch (1931)

Assist. B. Poslavski - Sc. Mikhailovski, Nedobrovo, Youtkevitch, Arnstam - Op. I. Martov - Mus. Chostakovitch - Inter. : B. Poslavski (le paysan Pierre), I. Chtraukh (l'ouvrier Vasili), B. Tenine (l'accordéoniste).

« Voilà ce que les russes apportent au cinéma sonore : la compréhension des valeurs de la musique à l'écran », écrivait Georges Altman de ce film en 1932. Mais il y avait aussi le souci d'éducation politique : « Nous craignons à juste titre la dangereuse mentalité de ceux qui arrivent de leur village avec un esprit petit bourgeois », a dit l'auteur de ce film et de **DENTELLES**, **CONTREPLAN**, **L'HOMME AU FUSIL**, **LES NOUVELLES AVENTURES DE SCHVEIK**, **SCANDER BERG**, **OTHELLO**, **RECITS SUR LENINE**, **LENINE EN POLOGNE**, Serge Youtkevitch.

LE LIEUTENANT KIJÉ de A. Fainzimmer (1934)

Sc. I. Tynianov, d'après son roman - Op. A. Kaltsaty - Mus. S. Prokofiev - Inter. : M. Yanchine (Paul I^{er}), Gorin-Gorianov (Comte Palen), E. Garine (aide de camp).

Ignoré en France, ce film semble de la meilleure veine satirique : condamné, exilé, honoré, malade et enterré, le lieutenant Kijé n'existe pas, sauf dans la tête du tsar. A l'époque, le critique de la « Literatournaya Gazeta » se plaisait à y trouver « un sens intelligent et algu du grotesque : la critique y est intelligente. Il y avait longtemps que nous n'avions plus vu cela ».

LES NUITS DE SAINT-PETERSBOURG de G. Rochal et V. Stroeve (1934)

Sc. d'après des thèmes de Dostolevski - Assist. Ladygenskaia, Reznitchenko - Op. D. Feldman - Mus. D. Kabalevski - Inter. : B. Dobronravov (Yefimov), A. Goriounov (Schultz).

Inspiré des « Nuits blanches » et de « Netotchka Nezvanova », deux récits écrits par Dostolevski en 1848, le film, sur les thèmes de l'artiste et son milieu, l'art et sa signification sociale, transpose aussi quelque chose du destin d'un Moussorgsky par exemple.

Gregori Rochal réalisera d'ailleurs en 1950 un **MOUSSORGSKY**, en 1953 un **RIMSKY KORSAKOV** (et en 1959

LE SEL DE LA MER, scénario de Leonid Trauberg, musique de Kabalevski). Vera Stroeve, femme de Rochal, a porté à l'écran plusieurs ballets ou opéras ; rappelons **LE GRAND CONCERT**.

... ET COMEDIES MUSICALES

Serge Pototski, qui composa la musique de **L'ACCORDEON**, fit plusieurs autres partitions pour des films de Savtchenko. **Dimitri et Daniel Pokrass** écrivirent surtout des chansons : pour **ET SI DEMAIN C'ETAIT LA GUERRE** de Dzigan (1939) ; **UN JOUR DE GUERRE EN URSS** de Karmen, et pour ces **TRACTORISTES**, que nous avons choisi surtout parce qu'il est peu connu.

Isaac Dounaievski (mort en 1955) surtout auteur de chansons (l'orchestration des **JOYEUX GARÇONS** est de Chostakovitch) fit la musique des films d'Alexandrov et de Pyriev, comme **LES COSAQUES DU KOUBAN**. C'était, dit H. Colpi : « le grand nom de la chanson soviétique ».

L'ACCORDEON de I. Savtchenko et E. Schneider (1934)

Sc. I. Savtchenko et A. Jarov, d'après son poème - Op. E. Schneider, I. Foguelman - Mus. S. Pototski - Inter. : P. Savine (Timotchka), I. Savtchenko (Tosklivy), Z. Fiodorova (Marousenka).

On chante, on joue de l'accordéon, en extérieurs réels parmi les koulaks et les komsomols amoureux rivaux, inlassablement.

LES TRACTORISTES de Ivan Pyriev (1939)

Assist. Velitchko, Yazikanov, Pozdniakov - Sc. Pomechtchikov - Op. A. Galperine - Mus. D. et D. Pokrass - Inter. : N. Kriutchikov (Klim Yarko), Maria Ladynina (Mariana), B. Andreiev (Nazar).

D'abord acteur au Proletkult dans les années 20, Pyriev devint spécialiste de la comédie soviétique (on connaît **LE CHANT DE LA TERRE SIBERIENNE** et **LES COSAQUES DU KOUBAN**) avant d'adapter Dostoievski dans les années 50.

LES JOYEUX GARÇONS de G. Alexandrov (1934)

Sc. G.A. et V. Mass - Op. V. Nilsen - Mus. Isaac Dounaievski - Inter. : L. Outiosov et son orchestre de jazz (le berger Kostia), L. Orlova (Aniouta, la servante).

Né en 1903, Gregori Alexandrov travailla d'abord dans le théâtre et le cirque, puis fut, avec l'opérateur Tissé, le collaborateur régulier d'Eisenstein jusqu'à **QUE VIVA MEXICO**. Après ces **JOYEUX GARÇONS** qui fut un succès international, Alexandrov dirigea, toujours avec des musiques de Dounaievski, **LE CIRQUE**, **VOLGA VOLGA**, **CLAIR CHEMIN** et **PRINTEMPS**. Il a signé depuis 1950 plusieurs films, moins cocasses, plus marxistes certes que marxien ; mais il lui sera beaucoup pardonné — puisque nous avons ri, nous voilà désarmés.

PROGRAMMES DES CICI PRECEDENTS

En 5 CICI, à Lyon ou Lausanne, quelque 200 longs métrages ont été présentés, grâce aux trésors des Cinémathèques, dont l'amabilité nous aura tenu lieu de subventions ! Nous avons plaisir à remercier MM. Buache (Lausanne), Borde (Toulouse), Langlois (Paris), Ledoux (Bruxelles), ainsi que MM. Perrin (OROLEIS de Lyon) et Delmas (Fédération Jean-Vigo des Ciné-Clubs). Autour des thèmes « Le cinéma et sa critique » et « Le cinéma et son Histoire », ces projections ont permis connaissance directe et révision sur pièces de nos cultures cinématographiques. Voici un rappel de l'ensemble des programmes, les films classés chronologiquement par pays.

ALLEMAGNE

Madame Dubarry Lubitsch 19 - **Le Golem** Wegener 20 - **L'escalier de service** Leni-Jessner 21 - **Le montreur d'ombres** Robison 22 - **Le trésor** Pabst 23 - **La rue Grüne** 24 - **Le dernier des hommes** Murnau 24 - **Le cabinet des figures de cire** Leni 24 - **Landru Barbe Bleue de Paris** Otto ? - **Variétés** Dupont 25 - **Les mystères d'une âme** Pabst 26 - **Berlin symphonie d'une grande ville** Ruttman 27 - **La maîtresse du gouverneur** Feher 27 - **La tragédie de la rue Rahn** 27 - **Loulou** Pabst 28 - **Trois pages d'un journal** Pabst 29 - **Asphalt** May 29 - **Quatre de l'infanterie** Pabst 30 - **Les hommes le dimanche** Ulmer-Siodmak 30 - **L'ange bleu** Sternberg 30 - **La tragédie de la mine** Pabst 31 - **Jeunes filles en uniformes** Froelich-Sagan 31 - **L'opéra de quat' sous** (VF et VO) Pabst 31 - **Liebelei** Ophüls 33 - **Maskerade** Forst 34 - **Olympia I et II** Riefensthal 36 - **Bel ami** Forst 39 - **Le juif Süß** Harlan 40 - **La ville dorée** Harlan 42 - **Les aventures du baron de Mundchausen** Baky 43 - **Etoiles** Wolf 59 - **Espagne ardente** Stern 62 - **Non réconciliés** Straub 65.

FRANCE

Le petit café Bernard 19 - **La souriante Mme Beudet** Dulac 22 - **La fille de l'eau** Renoir 24 - **Finis terrae** Epstein 29 - **David Golder** Duvivier 30 - **Allo Berlin, Ici Paris** Duvivier 32 - **L'Atlantide** Pabst 32 - **Le dernier milliardaire** Clair 34 - **L'homme de nulle part** Chenal 37 - **Les perles de la couronne** Guitry 37 - **Désiré** Guitry 38 - **Le roman de Werther** Ophüls 38 - **La Marseillaise** Renoir 38 - **L'Espoir** Malraux 39 - **Adieu Léonard** Prévert 43 - **Le 6 juin à l'aube** Grémillon 46 - **La danse de mort** Cravenne-Stroheim 46 - **Paris 1900** Vedrès 47 - **L'arche de Noé** Jacques 47 - **Occupe-toi d'Amélie** Autant-Lara 49 - **Les amants de Vérone** Cayatte 49 - **Miquette et sa mère** Clouzot 50 - **La vie commence demain** Vedrès 50 - **La vie d'un honnête homme** Guitry 53 - **Derrière la grande muraille** Mennegoz 59 - **Portrait-robot** Paviot 60 - **Morambong** Bonnardot 60 - **La belle vie** Enrico 63 - **La cage de verre** Arthuys 64.

U.R.S.S.

Aelita Protozanov 24 - **Le dimanche noir** Viskowski 25 - **La grève** Eisenstein 25 - **Dura Lex** Koulechov 26 - **La mère** Poudovkine 26 - **La jeune fille au carton à chapeau** Barnet 27 - **Le 41^e** Protozanov 27 - **Le village du péché** Préobrajenskaïa 27 - **La onzième année** Vertov 28 - **Tempête sur l'Asie** Poudovkine 28 - **Arsenal** Dovjenko 29 - **Le cadavre vivant** Ozep 29 - **L'homme à la caméra** Vertov 29 - **Turksib** Tourine 29 - **Enthousiasme** Vertov 30 - **Le miracle de Saint Georges** Protozanov 30 - **La terre** Dovjenko 30 - **Le déserteur** Poudovkine 33 - **L'orage** Petrov 33 - **Boule de suif** Romm 34 - **Le chemin du bonheur** Donskoï 34 - **Les joyeux garçons** Alexandrov 34 - **La révolte des pêcheurs** Piscator 34 - **Tchapaïev** Vassiliev 34 - **Trois chants sur Lenine** Vertov 34 - **Le cirque** Alexandrov 36 - **Les trois amies** Rapoport 36 - **Les nouvelles aventures de Schveik** Youtkevitch 43 - **La chute de Berlin** Tchiarourelli 49 - **Le premier maître** Mikhalkov-Kontchalowski 65.

U.S.A.

Intolérance Griffith 16 - **Tol'able David** King 21 - **The Iron horse** Ford 24 - **Le fils du Sheik** Fitzmaurice 25 - **Swope le cruel** Seitz 27 - **La chair et le diable** Brown 27 - **L'homme qui rit** Leni 28 - **La foule** Vidor 28 - **Le cirque** Chaplin 28 - **Solitude** Fejos 28 - **Le vent** Sjöström 28 - **Une fille dans chaque port** Hawks 28 - **Le dernier avertissement** Leni 29 - **Son homme** Garnett 30 - **Bad company (Chicago)** Garnett 31 - **Les chasses du comte Zaroff** Schoedsack 32 - **Notre pain quotidien** Vidor 34 - **La femme et le pantin** Sternberg 35 - **Top hat** Sandrick 36 - **J'ai le droit de vivre** Lang 37 - **My little chickadee** Cline 40 - **Forgotten Village** Kline 41 - **The land** Flaherty 42 - **Haines** Losey 49 - **L'héritière** Wyler 49 - **The man from planet X** Ulmer 51 - **La mort du commis-voyageur** Benedek 51 - **Pick up (La racoleuse)** Haas 51 - **Born Yesterday** Cukor 51 - **The big carnival** Wyler 51 - **Le gauchiste** Tourneur 52 - **African Queen** Huston 52 - **Le voyage de la peur** Lupino 53 - **Fièvre sur Anatahan** Sternberg 53 - **There is no business like show business (La joyeuse parade)** Lang 54 - **La veuve noire** Johnson 54 - **Rivière sans retour** Preminger 54 - **Carmen Jones** Preminger 54 - **Les inconnus dans la ville** Fleischer 55 - **Bus stop** Logan 56 - **Le temps de la colère** Fleischer 56 - **La main gauche du Seigneur** Dmytryk 56 - **No down payment (Les sensuels)** Ritt 57 - **Les racines du ciel** Huston 57 - **Les naufragés de l'autocar** Vicas 57 - **China Gates** Fuller 57 - **Dieu seul le sait** Huston 57 - **I mobster** Corman 59 - **La blonde et le shériff** Walsh 59 - **L'ange bleu** Dmytryk 59 - **Amants et fils** Cardiff 60 - **High time** Edwards 60 - **Le milliardaire** Cukor 60 - **Bachelor's flat** Tashlin 62.

ITALIE

La signora di tutti Ophüls 34 - **La Tosca** Koch-Renoir 40 - **La couronne de fer** Blasetti 41 - **Malombra** Soldati 42 - **Le soleil se lève encore** Vergano 46 - **La terra trema** Visconti 48 - **Le moulin du Pô** Lattuada 48 - **Le chemin de l'espérance** Germi 50 -

La pensionnaire Lattuada 53 - Juliette et Roméo Castellani 54 - La longue nuit de 43 Vancini 60 - All'armi siam fascisti Del Fra-Mangini 61 - Pelle Viva Fina 62 - Le terroriste De Bosio 63.

TCHECOSLOVAQUIE

Virginité Vavra 37 - De nouveaux combattants se lèveront Weiss 50 - Transport au Paradis Brynych 63 - Avez-vous un lion chez vous Hobl 63 - Les diamants de la nuit Nemec 63 - Icarie X B 15 Polak 1963 - Le premier cri Jires 64 - Les vieux à la cueillette du houblon Rychman 64 - Quelque chose d'autre Chytilova 64 - Du courage quotidien Schorm 65 - Ah ! ces jeunes gens Juracek 65 - Qui veut tuer Jessie Vorlicek 66.

AUTRES PAYS

La 4^e alliance de Dame Marguerite Dreyer 21 - A l'ombre du Yoshiwara Kinugasa 29 - La vocation de André Carel Choux 29 - Vampyr Dreyer 32 - Roméo et Juliette au village Schmidely 42 - Au cœur de la nuit Cavalcanti 45 - Mademoiselle Julie Sjöberg 51 - El Bunuel 53 - The Beggar's opera Brook 54 - L'impératrice Yang Kwei Fei Mizoguchi 55 - Trône de sang Kurosawa 57 - Les adieux Has 58 - Le dernier jour de l'été Konwicki 58 - Les charmeurs innocents Wajda 60 - Souvenirs d'une nuit étrange Varconyi 60 - Certificat de naissance Rosewicz 61 - En el balcon vaclo Garcia-Ascot 62 - Les innocents Clayton 62 - Terre des anges Revescz 62 - La nuit du bossu Gaffary 64 - Un trou dans la lune Zohar 64 - Ukamau Sanjines 65 - Le vent des Aurès Lakdar-Hamina 65 - La bataille d'Alger Pontecorvo 65 - Jeudi on chantera comme dimanche De Heusch 66 - Face à face Manthoulis 66.

Les CICI ont proposé des illustrations de ce cinéma indépendant qui se crée...

... en province

Filles de la route Morin-Terme - Autrefois les canuts, Comme un des Beaux Arts Chardère - Des lapins dans la tête Carpita - Comme un ange Grau - Gott mit uns Chevallier - Le passager Cros - Pierre Molinier Borde - La trompette Cazaux - D'un certain point de vue, Sous titre anglais, Rotterdam chant portuaire Collombet - Petite fleur de Mégève, Aspect des cathédrales, Désaccord d'Evian, Dialogue entre un prêtre et un moribond Lefèvre.

... à Paris

Parfois le vendredi Sansoulh - Rond-point des impasses, Sur le vif Gozlan - L'âge bête, Folle passion Annie Tresgots - Secteur postal, Le jour du Seigneur, l'Annonciation Durand.

ou aux U.S.A. ;

Programme de New american cinema.

et en Belgique

Les gestes du repas, Les amis du plaisir, Magritte De Heusch - De l'autre côté Wuyts - L'imitation du cinéma Mariën.

comme en Suisse.

Notes sur l'immigration Brunato - Hundertwasser Bader-Ansorge -

La course au bonheur, Brandt - Moteur rose, Papapillon, Huppert - Le peuple assassiné, Rial.

et aussi des pamphlets et reportages

Carnet de voyage à Cuba, Zuyderzee, A Valparaiso, Le ciel et la terre, Ivens - Africa Kenya, New frontier, X 15 pilot, Leacock - Requiem pour 500.000, Bosak - La Commune de Paris Menegoz - Cuba si, Marker - Dias de Organilho, Mimbire, Bravo - Caïmanera, Perez - Kommando 52, Heynowski - Noi insistiamo, Amico - 750.000, Grivas - Sin memoria, Alventosa - Rio Chiquito, Sergeant - Lenine, Destanque - Vivre sous les bombes, Pic-Burchett - J'ai huit ans, Sucre amer, Le Masson - Portraits télévisés (Bunuel, Malle, Mankiewicz, Vasarely, Cinema nôvo) Chaboud - Films de montage : Germany calling, La Peste rouge, Libre Amérique, Français vous avez la mémoire courte.

des courts métrages classiques

Colour box, Lye - L'idée Bartosch - Composition en bleu, Etude n° 5, L'apprenti sorcier, Fischinger - Nord-Sud, Paris port, Sauvage - Le ballet mécanique, Léger - La coquille et le clergymen, Artaud-Dulac - La zone, Lacombe - La partie de campagne, Renoir - Violons d'Ingres, Brunius - Les charmes de l'existence, Grémillon - Rushes de l'Atalante, Vigo.

burlesques

Balayeur détective, Langdon - Les devoirs d'un père, Davidson - Le bungalow galopant, Sennett - Max pédicure, Linder - Ciné-roman de Picratt, Iron mule, Al St John - Montages des premiers courts-métrages de Laurel et Hardy, Harold Lloyd, Buster Keaton

et contemporains

Machorka-muff, Straub - Attention, Janik - La bouchée, Nemec - Deux hommes et une armoire, Polanski - L'école, Borowczyk, - Les mistons, Truffaut - La passion, Trnka - La brûlure de mille soleils, Kast - L'orgueil, Autant-Lara - Every day except Christmas, Anderson - Together, Mazetti - Villa dei Mostri Antonioni - We are the Lambeth boys, Reisz - A caça, Douro faina fluvial, O pao, Oliveira - Chicago digest, Django Reinhardt, Torticola contre Frankensberg, Paviot - Le mur, Torre Nilsson - Le temps d'une image, Lakdar-Hamina - Une mauvaise nuit, Seguin - Vie et œuvre d'Honneger, Rouquier.

Dans les volumes des PROTOCOLES, on trouvera des notes sur ces films, des photos, des articles généraux, des interviews (MM. Arthuys, Bonnardot, De Bosio, De Heusch, Nemec, Manthoulis, Paviot, Straub), les textes des communications et exposés (MM. Amengual, Baud, Buache, Carrière, Cervoni, Chirat, Delmas, Esnault, Gaible, Grelier, Landry, Lefèvre, Oms, Roquefort, Seguin, Stora, Thirard). Premier volume : Lausanne 1963 ; second volume : Lyon 1964 ; troisième volume : Lausanne 1965-1966-1967.

Par la suite, les thèmes sont groupés autour du « Cinéma et ses écoles », soit :

Goutelas 1968 - IX^e CICI : CINEMA FRANÇAIS 30-40 : 50

14 JUILLET : Quatorze juillet (René Clair).

LE BOULEVARD : Théodore et Compagnie (Pierre Colombier) - **Le Roi** (Pierre Colombier) - **Orage** (Marc Allégret) - **Derrière la façade** (Yves Mirande - Georges Lacombe) - **Battement de cœur** (Henri Decoin).

LE VAUDEVILLE : Embrassez-moi (Léon Mathot) - **Arlette et ses papas** (Henry Roussell) - **Sacré Léonce** (Christian Jaque) - **Vous n'avez rien à déclarer** (Léo Joannon) - **Les femmes collantes** (Pierre Caron).

LE MELO : Le coupable (Raymond Bernard) - **Gigolette** (Yvan Noé) - **La tour de Nesle** (Gaston Roudès) - **La goualeuse** (Fernand Rivers) - **Une java** (Claude Orval) - **Abus de confiance** (Henri Decoin) - **Nuits de feu** (Lherbier).

L'OPERETTE : Les 28 jours de Clairette (André Hugon) - **Zouzou** (Marc Allégret) - **Un de la Canebière** (René Pujol) - **Trois Valses** (Ludwig Berger) - **La crise est finie** (Siodmak).

LA CASERNE : Les bleus de la marine (Maurice Cammage) - **Debout là-dedans** (Henry Wulschleger) - **J'arrose mes galons** (René Pujol - Jacques Darmont).

NOTRE EMPIRE : Un de la Légion (Christian Jaque) - **Les ré-prouvés** (Jacques Séverac) - **Le paradis de Satan** (Félix Gandéra) - **Légions d'honneur** (Maurice Gleize) - **Trois de Saint-Cyr** (Jean-Paul Paulin).

MONTEE DES PERILS : Double crime sur la Ligne Maginot (Félix Gandéra) - **Deuxième Bureau contre Kommandantur** (René Jayet - Robert Bibal) - **Entente cordiale** (Marcel L'Herbier) - **Menaces** (E. T. Gréville) - **Sommes-nous défendus ?** (Jean Loubignac).

LA REACTION : Ces Messieurs de la Santé (Pierre Colombier) - **Primerose** (René Guissart) - **Thérèse Martin** (Maurice de Canon-ge) - **Avec le sourire** (Maurice Tourneur) - **La fille de la Made-ion** (Georges Pallu).

AVEC MICHEL SIMON : Moutonnet (René Sti) - **Le mort en fuite** (Berthomieu) - **Belle Etoile** (Jacques de Baroncelli) - **Les disparus de Saint-Agil** (Christian Jaque) - **Fric-Frac** (Maurice Lehmann).

HORS SERIES : Jérôme Perreau (Abel Gance) - **La dame de pique** (Fedor Ozep) - **Claudine à l'école** (Serge de Poligny) - **Le puri-tain** (Jeff Musso) - **Le drame de Shanghai** (G. W. Pabst) - **Monsieur Coccinelle** (Bernard Deschamps) - **Le patriote** (M. Tourneur).

Lyon 1969 - X^e CICI : LE CINEMA REALISTE ALLEMAND

1^{re} Session

LE CRIMINEL : Siodmak, Autour d'une enquête - Lang, **Docteur Mabuse** (I, Le joueur) (II, Inferno) - **Le testament du Docteur Mabuse**.

LA RUE : Grüne, La rue - Ruttmann, **Berlin symphonie d'une grande ville** - Rahn, **La tragédie de la rue** - Mittler, **De l'autre côté de la rue** - Pabst, **La rue sans joie** - Lamprecht, **Emile et les détectives**.

LA SOCIETE : Pabst, L'amour de Jeanne Ney - Czinner, **Nju** - Knaate, **Par a porte de Brandebourg** - Lamprecht, **Les bâtards** - May, **Asphalt** - Trivas, **No man's land**.

ACTRICES : Leni-Jessner, L'escalier de service, H. Porten - Gad, **L'escalier de cérémonie** + **Roses blanches**, Asta Nielsen - Czinner, **Fräulein Else** : E. Bergner - Junghans, **Telle est la vie**, Vera Baranovskaïa - May, **Le retour du prisonnier**, Dita Parlo - Dupont, **Variété**, Lya de Putti.

FILMS RARES : Murnau, Phantom - Murnau, **Schloss Vogelöd** - Murnau, **Der Gang in die Nacht** + **La terre qui flambe** - Lupu Pick, **Le rail** - Dreyer, **Michaël** - Brecht-Pabst, **L'Opéra de quat'sous** (v. all.).

LA SOCIETE : Jutzi, L'enfer des pauvres - Notre pain quotidien + Granowski, **Chant de la vie** - Siodmak, **Abschied** - Tintner, **Cyankali** - Zelnik, **Les tisserands** - Brecht-Dudow, **Ventres glacés** + **Bulles de savon**.

ACTEURS : Ozep, Le cadavre vivant : Poudovkine - Boese, **Le dernier fiacre de Berlin** : Lupu Pick - Grüne, **Les frères Schellenberg** : Conrad Veidt - Ozep, **Les frères Karamazov** : F. Kortner - Grüne, **Jalousie** : W. Krauss - Dieterle, **Sexe enchaîné** : W. Dieterle + May, **La tragédie de l'amour** : E. Jannings.

Bruxelles 1970 - X^e CICI - 2^e Session :

**LES ANNÉES 30 A HOLLYWOOD
(ET DIX LUBITSCH)**

du 6 au 12 Juillet 1970

**Programme détaillé
et renseignements pratiques
sur demande**

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

Lausanne 1970 - X^e CICI - 3^e Session :

CINÉMA FRANÇAIS : LA SAISON 1938-39

Toussaint 1970

cinéma soviétique

N° 25 EISENSTEIN par B. Amengual

N° 35 DZIGA VERTOV par N.-P. Abramov

N° 47 POUDOVKINE par B. Amengual

N° 48 DOVJENKO par M. Oms

génération 70

N° 43 JEUNE CINEMA HONGROIS
par C.-B. Levenson

N° 44 JEUNE CINEMA ANGLAIS
par J. Belmans

N° 45 JEUNE CINEMA CANADIEN
par R. Prédal

N° 46 JEUNE CINEMA AMERICAIN
par P. et J.-L. Leutrat

N° 52 JEUNE CINEMA TCHECOSLOVAQUE
par M.-M. Brumagne

N° 53 JEUNE CINEMA ALLEMAND
par F. Courtade



SERDOC

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

Prix du N° : France 9 F - Etranger 10 F
(Suisse 9 FS ; Belgique 100 FB ; Italie 1200 Lires ; U.S.A. 2 dol.)

Imprimerie Lienhart et Cie / Aubenas / Ardèche / France
Dir. de la Publ. : B. Chardère - N° 54, avril 1970

REVUE MENSUELLE DE CINÉMA