1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

50 | 2006

Varia

Gorki au cinématographe : « J'étais hier au royaume des ombres... »

Gorki and the Cinematographe

Valérie Pozner

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/1232>

DOI : 10.4000/1895.1232

ISBN : 978-2-8218-1002-0

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 15 décembre 2006

Pagination : 89-113

ISBN : 978-2-913758-51-3

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Valérie Pozner, « Gorki au cinématographe : « J'étais hier au royaume des ombres... » », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 50 | 2006, mis en ligne le 01 décembre 2009, consulté le 16 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/1232> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.1232>

Gorki au cinématographe : « J'étais hier au royaume des ombres... »

par Valérie Pozner

À Noël Burch

1895 /
n° 50
décembre
2006

Ces paroles figurent sans doute parmi les citations les plus fréquentes de l'histoire mondiale du cinéma. Tout historien débutant sait, ou est censé savoir, qu'elles sont dues à l'écrivain Maxime Gorki qui, après avoir assisté pour la première fois à une projection de films Lumière à Nijni-Novgorod en juillet 1896, consigna ses impressions dans un texte signé du pseudonyme Pacatus, publié dans le non moins célèbre, depuis, *Nijégorodski listok*.

Mais, sorti de ce savoir minimum et des quelques phrases maintes et maintes fois réitérées, que sait-on de plus ? Paradoxalement le texte ou plutôt, comme on va le voir, les textes, sont peu accessibles, dans des traductions incomplètes et peu satisfaisantes ; quant à leur contexte, il est totalement ignoré. Cette méconnaissance explique en partie les interprétations divergentes qu'offre l'historiographie. En avant-propos d'une nouvelle traduction, il apparaissait nécessaire d'éclairer ce contexte que l'on pourra voir comme une série d'emboîtements successifs. En effet, la portée et le sens de ces pages, leur singularité même, ne peuvent être véritablement appréhendés qu'à condition de replacer leur émergence au croisement de plusieurs histoires, personnelles et collectives, qui touchent aux débuts du cinéma en Russie, à la modernisation industrielle du pays en cette toute fin du XIX^e siècle, au renouveau artistique et à sa réception par les milieux progressistes, enfin, à l'itinéraire intellectuel de Gorki lui-même.

89

Le Cinématographe Lumière en Russie et à la foire de Nijni-Novgorod en 1896

Aujourd'hui, grâce à leurs journaux, souvenirs et correspondances, on connaît assez bien les allées et venues des nombreux opérateurs Lumière qui parcoururent la Russie entre 1896 et 1899 : Francis Doublier, Charles Moisson, Marius Chapuis, Paul Decorps, Alexandre Promio, Félix Mesguich, Charles Klein et Permissan, Mathieu et Pradines, employés des concessionnaires Ivan et Arthur Grünewald¹. Ces publications ont éclairé les circonstances et conditions matérielles dans lesquelles s'effectuèrent leurs déplacements et séjours, leurs rapports avec leurs patrons et concurrents (particulièrement l'Animatographe de Paul et le Kinétophone d'Edison), leurs expériences de prises de vues (notamment lors de la fameuse présentation du tsar au peuple qui tourna en tragique bousculade sur le champ de la Khodynka, ainsi que le scandale provoqué par la scène filmée avec la belle Otero et un aide de camp du tsar, qui valut à Mesguich d'être expulsé de Russie). On rappellera ici brièvement la chronologie de l'année 1896.

Les premières projections Lumière en Russie eurent lieu le 4 mai (le 17 selon le calendrier grégorien) à Saint-Petersbourg, dans le jardin à divertissements de l'Aquarium, où des vues furent insérées dans un programme théâtral, avant le troisième acte de *Alfred Pacha à Pétersbourg*. On sait qu'y furent projetées notamment *Arrivée d'un train en gare*, *Querelle enfantine*, *Partie d'écarté* et *Baignade en mer*. À partir du 6 mai, des projections régulières furent organisées dans une salle, sise au 46 de la perspective Nevski. À Moscou, les premières présentations eurent lieu quelques jours après la première de Pétersbourg et furent très vraisemblablement organisées par le même Camille Cerf, publiciste et homme d'affaires, qui détenait alors la concession pour la Russie. En ce même mois de mai 1896, Charles

¹ Parmi les nombreuses publications sur le sujet, celle de Jacques Rittaud-Hutinet, *Le Cinéma des origines. Les Frères Lumière et leurs opérateurs*, Seyssel, Champ-Vallon, 1985, fut la première à apporter de nombreuses précisions pour la Russie, grâce à la publication des carnets et de la correspondance de Marius Chapuis. Les informations tirées de ces documents ont permis d'établir un récapitulatif assez complet des déplacements des opérateurs (en fin d'ouvrage). Cette publication vient compléter et légèrement modifier les pages que Jay Leyda avait déjà consacrées au sujet dans *Kino, Histoire du cinéma russe et soviétique*, Lausanne, l'Âge d'homme, 1976 [1960], chapitre I. Les illusions (1896-1907), pp. 21-29. Depuis, Michelle Aubert et Jean-Claude Seguin, dans *la Production cinématographique des frères Lumière*, Paris, BiFi, 1996, ont apporté des compléments significatifs (voir leurs notices biographiques, pp. 407-417). On trouvera quelques informations supplémentaires dans l'ouvrage de Jean-Claude Seguin, *Alexandre Promio ou les énigmes de la lumière*, Paris, L'Harmattan, 1999. Enfin, même si son témoignage est à prendre avec quelques précautions, il faut pour la Russie relire les pages que lui consacre Félix Mesguich dans *Tours de manivelle. Souvenirs d'un chasseur d'images*, Paris, 1933, particulièrement pp. 20-25. Du côté des sources russes, Rachit languirov livre des détails fort intéressants, mais en ignorant tout des sources françaises, dans sa contribution « The Lumiere Brothers in Russia : 1896, the Year of Glory », dans Philippe Dujardin, Andrés Gardies, Jacques Gerstenkorn, Jean-Claude Seguin (dir.), *L'Aventure du cinématographe. Actes du Congrès mondial Lumière*, Lyon, Aléas, 1999, pp. 187-193.

Je t'explique tout ce qu'il y a tu le programmes. Tu pourras apprécier
il n'y a pas beaucoup de différence (le reste)

Nouveau Theatre
НОВЫЙ ТЕАТРЪ.
Въ Воскресенье, 22-го Сентября 1896 г.
СИНЕМАТОГРАФЪ ЛЮМЬЕРЪ
ЖИВАЯ ДВИЖУЩАЯСЯ ФОТОГРАФИЯ.

ПРОГРАММА:

Отделение I-е:

- 1) Кузины. *Japanais*
 - 2) Нуде Рокъ въ Лондонѣ. *London*
 - 3) Фотографъ. *Photographie*
 - 4) У собора въ Кельнѣ. *Cathédrale de Cologne*
 - 5) Repas de bébes
 - 6) Рыбаки въ Marseille. *poisson aux Sardines*
 - 7) Bataille de femmes.
 - 8) Испанская гвардія. *garde espagnole*
 - 9) Садовникъ. *arroseur*
 - 10) Народъ во время торжествъ въ Буда-Пештѣ. *la foule à Budapest*
 - 11) Биржа въ Marseille. *bourse de Marseille*
 - 12) Trouville. Les enfants sur la plage.
 - 13) Поѣздъ. *train à vapeur*
 - 14) Море. *mer*
 - 15) 96-й пѣхотный полкъ (Французскій). *Defilé du 96^e de ligne*
 - 16) Камаринскій. *danse russe*
- Антрактъ 15 минутъ *grand succès*

Отделение II-е:

- 1) Царь пушка въ Кремлѣ. *canon du Kremlin*
- 2) Видъ Тверской во время корона. торжествъ. *vue de Moscou*
- 3) Соптессе de Montebello отправляется на коронацію.
- 4) Въѣздъ Его Величества Государя Императора въ Москву. *entrée de l'empereur*
- 5) Государыня Императрица въ каретѣ. Великая Книгиня. *l'impératrice en carrosse*
- 6) Торжественное шествіе въ соборъ на коронацію. Подъ балдахиномъ: Государь и Государыня. *escalier rouge du Kremlin*
- 7) Торжественное шествіе Ихъ Величествъ (подъ балдахиномъ) изъ собора послѣ коронаціи. *impératrice même*
- 8) Его Величество со свитою во время змотора. *l'empereur devant la foule*
- 9) *scène de comédiens français*
- 10) Кирасирскій полкъ во время маневровъ во Франціи.
- 11) *aux grands manœuvres.*
- 12) Тигры. *tigres*
- 13) La baignade. *mer*
- 14) Прибытіе поѣзда. *train*
- 15) Испанская артиллерія. *artillerie espagnole*
- 16) Сонсодра de bébes.

Дирекція Синемаатографъ Люмьера предоставляетъ себѣ
право закрывать номера программы.

Начало въ 1 часъ дня.

Печатать дозволяется. За Полиціймейстера Чернушинъ,
Телеграфія «Юдоснаго Дѣства», Театральная площадь, собственный домъ.

Programme du cinématographe Lumière, nouveau Théâtre d'Odessa 22 septembre 1896, annoté par Marius Chapuis. Il contient les vues : Repas de bébé, Arroseur et arrosé, Arrivée d'un train à Perrache évoquées par Gorki. Source : Jacques Rittaud-Hutinet, *Le cinéma des origines*, Champ-Vallon, 1985, p. 98.

1895 /
n° 50
décembre
2006

91

archives
Gorki au cinématographe :
« J'étais hier au royaume des ombres... »

Moisson assisté de Francis Doublier filmèrent le couronnement du tsar au Kremlin, puis la tristement célèbre « présentation du tsar au peuple russe ». On trouve chez Jay Leyda, qui recueillit le témoignage de Doublier, un récit assez précis de ces événements². Dès le 7 juin, la famille impériale put visionner les vues du couronnement à Peterhof. Cerf organisa encore quelques projections dans la capitale pour les membres de l'aristocratie, avant de revendre sa concession à Ivan Grünewald (ou Grunwaldt) et à son frère Arthur, sous les ordres duquel l'équipe Marius Chapuis-Paul Decorps, arrivée à Saint-Pétersbourg en juin, devait débiter son long périple à travers la province russe, tandis que Doublier organisait, à partir de septembre, des projections régulières dans une boutique du Kouznetski most, une rue très passante du centre de Moscou. Les deux frères Grünewald dirigèrent au moins trois équipes d'opérateurs qui sillonnèrent la Russie durant une bonne année, jusqu'à ce que certains de leurs employés se mettent à leur compte ou retournent en France.

Ces informations, malgré leur profusion, ne permettent malheureusement pas d'identifier le nom de l'opérateur qui présenta les vues Lumière à l'exposition de Nijni-Novgorod durant l'été 1896. De plus, les sources françaises et russes laissent apparaître quelques hiatus : selon certains auteurs russes, ce serait Camille Cerf qui aurait filmé la cérémonie du couronnement, tandis que Raoul Gunsbourg³ aurait organisé les premières séances Lumière à Moscou le 6 mai 1896 au théâtre de Solodovnikov, puis à l'Aquarium, après les projections du 4 mai à Saint-Pétersbourg. C'est ce même Gunsbourg qui aurait assuré la présence du Cinématographe Lumière à l'exposition de Nijni-Novgorod⁴.

Quoi qu'il en soit de ces petites différences, il reste acquis que les premières séances moscovites du mois de mai eurent bien lieu dans le cadre de l'Aquarium, jardin à divertissements qui appartenait alors à un entrepreneur de spectacles français. L'homme, qui se faisait appeler Charles Aumont, tint à Moscou entre 1890 et 1907 plusieurs cafés-chantants et

² Jay Leyda, *Kino, op. cit.*, pp. 23-25.

³ Raoul Gunsbourg (1860-1955), né à Bucarest, fut un imprésario de génie, doublé d'un aventurier fastueux. Probablement agent secret du tsar, il est surtout célèbre pour avoir été, entre 1893 et 1951, le directeur de l'Opéra de Monte-Carlo où il fit venir les Ballets russes de Diaghilev. Il porta le premier à la scène *la Damnation de Faust* d'Hector Berlioz. Jérôme Dumoulin lui a consacré un roman (*Monsieur Bel Canto*, Paris, Gallimard, 1993). Voir également Jean-Michel Nectoux, *l'Opéra de Monte-Carlo au temps du Prince Albert 1^{er}*, Paris, Dossier du Musée d'Orsay n°38, 1990. Il est pourtant peu probable que Gunsbourg se soit rendu en Russie, surtout pour y organiser les présentations du Cinématographe Lumière, alors qu'il dirigeait déjà l'Opéra de Monte-Carlo.

⁴ Vladimir Mixajlov, *Rasskazy o kinematografe staroj Moskvy* [Récits sur le cinématographe du Moscou d'autrefois], Moscou, Materik, 1998, pp. 6-13. Ianguirov, documents d'archives à l'appui, affirme que Cerf avait effectué les démarches administratives, en tant que directeur du Cinématographe Lumière, mais introduit deux nouveaux noms d'opérateurs auprès de Moisson : Guix et Vicenseni, inconnus des sources françaises !

théâtres de variétés dont le succès avait un fort parfum de scandale⁵. Très vraisemblablement, Aumont conclut un contrat avec le concessionnaire pour présenter un programme de vues animées dans son établissement, transporté à Nijni-Novgorod durant le temps de l'exposition, en juillet-août 1896. Ces projections firent la réputation de la nouvelle invention dans les cercles de commerçants, entrepreneurs et industriels cultivés, et donnèrent une certaine respectabilité à son café-concert. Comme le remarquait un chroniqueur de l'époque : « Aux chansonnettes, au cancan, et à la commodité de rencontrer de malheureuses créatures, Aumont a ajouté le "Cinématographe Lumière". (...) Sans lui, de nombreux hôtes respectables de la foire seraient positivement embarrassés de fréquenter Aumont ». Tandis que l'écrivain Evguéni Tchirikov notait, dans une lettre à son épouse, le 2 juillet 1896 : « Le cinématographe est merveilleux, mais il est présenté dans le principal lieu de débauche (...) où l'on fait commerce de corps féminins... Du reste, en raison du Cinématographe, même des dames "convenables" s'y rendent à présent, en compagnie de leurs maris, en profitent pour satisfaire leur curiosité et voir ce qui se fait en pareil lieu »⁶. On le voit, le décalage entre l'intérêt, le sérieux de la nouvelle invention, et le cadre dans lequel elle fut présentée frappa les premiers témoins. Il constitue l'un des premiers thèmes évoqués, que l'on retrouve dans les textes de Gorki.

À l'issue de l'exposition, en octobre 1896, l'appareil et les films présentés chez Aumont à Nijni-Novgorod auraient été, selon Viktor Vatoline, spécialiste de l'histoire du cinéma en Sibérie, revendus par l'opérateur français à un certain Fédot Fadéevitch Makhotine, acrobate d'un cirque ambulant. Ces films auraient été par la suite présentés dans le programme de ce cirque dont Vatoline a pu, grâce à la presse locale, reconstituer le trajet à travers la Sibérie : Tomsk en janvier 1897, puis Novo-Nikolaevsk, Krasnoïarsk, Irkoutsk, etc⁷. Pareille cession d'un appareil et d'un lot de films Lumière dès 1896 n'est pas attestée dans les sources françaises. En revanche, il est évoqué de manière récurrente dans les sources russes⁸.

⁵ De son vrai nom Salomon (selon des documents officiels), Aumont tint notamment le célèbre Théâtre-Concert Parisien, à la sulfureuse réputation, qu'il céda en 1901 au Théâtre d'Art de Stanislavski et Némirovitch-Dantchenko. Acculé à la faillite quelques années plus tard, il s'enfuit à l'étranger en emportant la caisse et fut jugé par contumace en 1907.

⁶ Ces informations ont été rassemblées par Rachit languirov et Iouri Tsivian, *Velikij kinemo*, Moscou, Novoe Literaturnoe Obozrenie, 2002, pp. 514-515. Ils citent *Novoe slovo*, n°11, 1896, p. 189, ainsi que la correspondance de Tchirikov, conservée aux Archives du Musée littéraire d'Ukraine.

⁷ Viktor Vatolin, *Cinema v Sibiri, Ocherki istorii rannego sibirskogo kino (1896-1917)*, Novosibirsk, 2003. Voir particulièrement les pages 8 à 19.

⁸ Viktor Vatolin se réfère aux souvenirs du producteur Khanjonkov (RGALI, F. 987, op.1, ed. xr. 18, l.2). De son côté, Seguin affirme qu'il n'existe pour l'instant qu'un seul témoignage, concernant l'Espagne, d'un cas de vente d'appareil Lumière antérieur à mai 1897. Toute cette partie de notre introduction a par ailleurs largement profité des remarques et suggestions de Jean-Claude Seguin. Qu'il en soit remercié.

1895 /
n° 50
décembre
2006

94

L'exposition de Nijni-Novgorod en 1896, archives de Nijni-Novgorod, coll. part., D.R.

L'exposition de Nijni-Novgorod en 1896

La foire annuelle de Nijni-Novgorod revêtit en 1896 un caractère tout à fait exceptionnel. Ouverte moins d'un mois après le couronnement de Nicolas II, elle devait marquer le début d'une nouvelle ère, et constituer une démonstration de force du capitalisme industriel russe alors naissant. Cet essor rapide et puissant du pays était perçu par les milieux réformateurs comme une solution à la crise économique et sociale que traversait le monde paysan. Le gouvernement, sous l'impulsion de Sergueï Witte, alors ministre des finances, ne lésina pas sur les moyens, afin de faire de « l'Exposition industrielle et artistique de toute la Russie » un événement de premier plan dans la vie économique et politique du pays. Sa préparation fut largement subventionnée, urbanistes et architectes de renom furent sollicités pour construire les cent quatre-vingt-sept pavillons sur une surface élargie et entièrement replanifiée, pour moderniser les réseaux et élargir les voies d'accès. Banques, hôtels, squares, théâtre, bibliothèque, hôpital, ligne de tramway, funiculaires et éclairage électrique transformèrent radicalement l'aspect de la ville. Un congrès des entrepreneurs russes se déroula en marge de l'exposition qui s'ouvrit dans une atmosphère d'auto-célébration patriotique frisant l'excès. Outre les sections traditionnelles d'artisanat et d'industrie, une part non négligeable était consacrée à la présentation des tendances nouvelles de l'art russe et étranger, particulièrement en peinture, sculpture, musique et théâtre⁹. Un jury de l'Académie des Beaux-Arts examina les œuvres exposées. Le riche industriel et collectionneur Savva Mamontov fit construire un pavillon spécialement destiné à exposer les toiles du peintre Mikhaïl Vroubel, refusées par le jury et qui firent scandale. En prévision de records d'affluence et d'éventuels débordements, les effectifs de la police avaient été significativement renforcés. Pourtant l'exposition, bien que largement vantée, n'eut pas le succès escompté, et fut essentiellement fréquentée par un public de commerçants, d'ingénieurs et d'entrepreneurs. L'évènement fut « couvert » par la plupart des journaux nationaux

1895 /
n° 50
décembre
2006

95

⁹ Un guide de l'exposition fut édité : *Vserossijskaja vystavka 1896 g. v Nizhnem Novgorode. Putevoditel'*. Un ouvrage collectif consacré à cette exposition a été publié à l'occasion du centième anniversaire : *XVI Vserossijskaja promyshlennaja i xudozhestvennaja vystavka 1896 goda v Nizhnem Novgorode*, Nijni-Novgorod, Université de Nijni-Novgorod, 1996. On trouve une bibliographie sur l'histoire de la ville et de l'exposition sur le site : www.nounb.sci-nnov.ru/library/inform/kri.html. Les archives de la région de Nijni ont conservé une très importante documentation concernant la préparation et le déroulement de l'exposition. Voir liste des fonds sur le site : www.archiv.nnov.ru/krep.html. L'ouvrage de Kristina Küntzel, *Von Nizhnij Novgorod zu Gor'kij. Metamorphosen einer Russischen Provinzstadt. Die Entwicklung der Stadt von den 1890er bis zu den 1930er Jahren*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2001, consacre également un chapitre très informé à l'exposition.

qui y envoyèrent des correspondants et relayèrent l'hymne attendu à la puissance nationale¹⁰. Les deux séries de reportages de Gorki contrastent fortement avec cet enthousiasme.

Gorki reporter

Alexis Pechkov est alors l'auteur remarqué d'une dizaine de récits, particulièrement *Tchelkach*, publié l'année précédente, et surtout un journaliste actif de Samara, la grande cité de la Volga, signant sous le pseudonyme de Iegudiil Khlamida des articles polémiques dont la verve est dirigée contre les travers de la vie provinciale. Il se rend à l'exposition, dans sa ville d'origine, car il a été recruté comme correspondant des *Nouvelles d'Odessa* (Odesskie novosti), journal édité alors par des libéraux. Son premier article, signé A. P-v (Alexis Pechkov) paraît le 28 mai sous le titre « Depuis la Foire panrusse (impressions, remarques, esquisses, scènes, etc.) - de notre envoyé spécial ». Il ouvre une série de plus de soixante reportages dont le dernier paraît le 11 octobre¹¹. À Nijni, il est recruté par un autre journal, *la Feuille de Nijni-Novgorod* (Nizhegorodskij listok), auquel participe de près l'écrivain Vladimir Korolenko. Seul journal progressiste de la ville, surveillé par la police, il est autorisé à publier des articles sur des sujets de portée nationale, et promet, pour la durée de la foire, une liste de correspondants prestigieux, parmi lesquels l'écrivain d'orientation radicale Konstantin Stanioukovitch, le critique et théoricien du populisme Nikolai Mikhailovski, Anton Tchekhov et A. M. Pechkov (Gorki). Il s'agit d'un pur effet d'annonce, car aucun n'écrivit dans les colonnes du journal, en dehors de Gorki qui y publia une seconde série de reportages, intitulée « Remarques en passant », sous diverses signatures : Nekto X [Un certain X], N. X., I. M. Pacatus¹², M. G-i, M. Gorki.

Dans l'œuvre de Gorki, ces articles sur l'exposition de Nijni correspondent à un moment de transition où l'écrivain aiguise sa plume littéraire à partir d'un matériau qui ne l'est pas. Ils constituent aussi l'occasion de franchir un cap, tant par la portée de ses interventions que par l'analyse critique de la société à laquelle il se livre. Sur des sujets identiques, les deux

¹⁰ Un voyageur français qui visita l'exposition à la veille de son ouverture en a laissé un témoignage enthousiaste qui fourmille de détails et de chiffres impressionnants. Il signale l'emplacement du Cinématographe Lumière, face au Grand Hôtel international : *Simple récit d'un rapide voyage en Autriche, Hongrie, Pologne, Russie et Allemagne, 19 juin-27 juillet 1896*, Paris, Lahure, 1898, chap. XI, pp. 177-185, sans nom d'auteur. L'ouvrage nous a été indiqué par J.-C. Seguin.

¹¹ M. Gor'kij, *Sobranie sochinenij v tridcati tomax* [Œuvres en 30 vol.], t. 23, Moscou, 1953, textes pp. 213-254 et notes pp. 431-436. Dans cette édition de 1953, tous les articles ne sont pas repris.

¹² C'est sous cette signature que paraît l'article consacré au cinématographe. Le nom même de Pacatus (bienveillant) correspond sans doute à la traduction en latin de l'expression russe « Quelqu'un qui vous veut du bien » (dobrozheatel'), ironique pour des articles critiques. M. Gor'kij, *op. cit.*, pp. 139-187 et notes pp. 425-430.

séries n'offrent toutefois aucune reprise pure, développant souvent à partir d'un même thème des considérations distinctes qui se complètent. Ces textes sont d'une très grande variété : certains très factuels, précis, fourmillent de chiffres et de détails techniques, tandis que d'autres sont des scènes croquées sur le vif. Les notes satiriques frôlant le pamphlet alternent avec des récits lyriques, les considérations sur les fins de l'art avec la dénonciation du mercantilisme ambiant. Leur lecture aujourd'hui est proprement passionnante.

Dans la tradition journalistique de l'époque, l'ensemble est très moraliste, bien que Gorki y adopte la position du profane, celle du visiteur « lambda ». Dès les premiers textes, il y dénonce l'esprit de profit et de concurrence qui empêche que l'exposition serve pleinement à la mise en valeur des acquis nationaux. L'écrivain souligne le manque de vue d'ensemble du projet, l'éclectisme et la prétention de son architecture, les incohérences et les ratés de son organisation. Détaillant avec humour les tracasseries des exposants lors de l'installation des pavillons, Gorki insiste sur le contraste entre les ambitions affichées et la crasse, la poussière, la boue, véritables tares nationales qui rendent encore plus pénible le labeur des ouvriers, terrassiers, menuisiers et débardeurs sur lesquels repose toute la mise en place de la foire. À travers les excès et absurdités (cierges de huit mètres de haut, bustes d'empereurs en savon), il critique une exposition qui n'est qu'un « magasin universel », alors qu'elle aurait dû permettre de présenter le processus de fabrication des objets exposés, et donc le travail des hommes. L'écrivain dénonce l'influence des modèles européens sur la production artisanale locale, défend l'originalité, la création populaire traditionnelle contre l'imitation, et en toute occasion s'interroge sur les ouvriers, leurs conditions de vie, leurs traditions professionnelles, et s'extasie devant leur savoir faire. Gorki détaille tout ce qu'il connaît d'expérience : les conditions de travail éprouvantes dans les puits de pétrole de Bakou ou les usines de cuir de Kazan. Sa description d'abord enthousiaste de la section des Machines et Moteurs, se mue peu à peu en scepticisme lorsqu'il imagine dans le siècle qui s'annonce, l'être humain privé de son énergie propre, soumis à leur pouvoir, réduit à l'esclavage.

Mais la part des articles consacrés aux sections artistiques est de loin la plus importante. Gorki s'y enthousiasme pour les chanteurs et musiciens traditionnels, qu'ils soient russes ou étrangers, authentiques représentants du peuple, proches de la terre, dont le répertoire est infiniment plus varié et l'art plus convaincant que le programme de musique savante proposé dont il fait un compte rendu rapide, éreintant au passage Wagner, avant d'enchaîner sur une dénonciation en règle du pot-pourri envahissant des cabarets dont le mauvais goût égale celui des opérettes qui y sont jouées. Toutefois l'écrivain n'est pas un partisan du seul art populaire : il s'enflamme pour l'intelligence et la sensibilité de jeu des acteurs du théâtre Maly, regrette d'avoir été l'unique auditeur d'un concert d'arias tirées d'*Eugène*

1895 /
n° 50
décembre
2006

97

1895 /
n° 50
décembre
2006

98

La princesse des songes, Mikhaïl Vroubel, 1896, huile sur toile,
750 x 1400, Galerie Trétiakov, Moscou (détail).

Onéguine, se réjouit qu'une société savante enregistre pour le phonographe une chanteuse de la région d'Olonets.

Son plaidoyer pour le professionnalisme a pour pendant la condamnation de ce qu'il résume sous le terme de « divertissement » et qui mêle chez lui imitation de l'art et dépravation des mœurs, excentricité et vulgarité, et dont l'établissement de Charles Aumont lui apparaît être le parangon. Le texte consacré aux divertissements s'achève par une scène où Gorki décrit deux jeunes garçons en train de pêcher sur la berge de l'Oka et dont le seul amusement consiste ensuite à embrocher vif le poisson et le tendre au-dessus des flammes pour le voir s'agiter. Ils répètent la même opération avec des rats, puis avec un chaton. Par désœuvrement, par « divertissement ». Ce passage s'achève par l'évocation d'un chant de hâleurs, parlant de tristesse et de travail, entendu au bord de l'eau avant le lever du soleil. Nuit et douleur se mêlent dans ces lignes pour exprimer l'harmonie entre la nature et l'homme. C'est dans l'article suivant que Gorki confie ses impressions du Cinématographe Lumière. Revenant quelques jours plus tard à Aumont, Gorki modère sa dénonciation en évoquant le geste de l'entrepreneur de spectacles qui a réuni de l'argent pour une de ses artistes après que celle-ci eut tenté de se suicider : la vertu est ainsi mêlée au vice, le caf'conc'susceptible de sentiments, à la différence du public masculin dépravé de la foire.

Gorki critique d'art

Si l'attention des historiens du cinéma est aujourd'hui plutôt retenue par ces pages, ce sont les articles traitant de la peinture qui, à l'époque, suscitèrent le plus de polémiques. Il convient aujourd'hui de s'y arrêter afin de mieux appréhender les deux textes consacrés au Cinématographe Lumière. Gorki insiste sur sa position de profane, cite les propos d'autres spectateurs, s'étonne avec eux que « le jeune art contemporain se soit donné pour but de déformer la nature », et se plaise à transformer la mer en sirop d'airelles ou en mazout, en verre brisé ou en eau de Seltz. Il peste contre la suprématie accordée au paysage, au détriment des scènes de genre, comme si les artistes ne connaissaient ni ne voulaient voir le peuple. Les allégories symbolistes du peintre finlandais Axel Gallen lui paraissent prétentieuses, artificielles, dépourvues de logique, techniquement faibles.

Mais c'est surtout à Vroubel que Gorki s'en prend, et à sa *Princesse des songes*, inspirée de

1895 /
n° 50
décembre
2006

99

la Princesse lointaine d'Edmond Rostand¹³. Autant Gorki est élogieux sur la pièce à laquelle il trouve une réelle nouveauté, et dont il loue la limpidité, la simplicité, le ton touchant, autant le tableau de Vroubel lui paraît manquer de vie et de clarté. L'écrivain se livre à une analyse extrêmement détaillée de la toile, soulignant les couleurs sombres, l'absence de perspective, l'influence des icônes byzantines, relevant des erreurs dans la disposition des personnages privés de mouvements et de sentiments. Pour Gorki, le jeune peintre symboliste a gâché le magnifique sujet de Rostand. Sa conclusion est sans appel : « Oh, art nouveau ! En plus de manquer d'amour véritable pour l'art, tu pêches encore par une absence totale de goût ». Misère de l'esprit, pauvreté de l'imagination, faillite de l'idéal, artifice : cet art, selon lui, ne cherche que le scandale.

Gorki est pris à parti par plusieurs contradicteurs qui prennent la défense de Vroubel, déjà reconnu et salué par les plus respectables de ses aînés, comme Korovine ou Polénov¹⁴. Les deux camps vont s'empoigner à propos du rideau de scène du nouveau théâtre construit pour l'exposition, où Vroubel a peint un jeune homme jouant de la musique dans un paysage nocturne, entouré d'êtres fantasmagoriques qui semblent sortis de terre pour l'écouter. Pour Gorki, ces visions confuses du chaos affaiblissent l'esprit, manquent de grâce en prétendant à l'originalité. L'art doit servir à élever l'âme, à former le goût. Pour cela il doit être simple et clair, frapper l'esprit et le cœur. Son rôle est d'exprimer l'universel. Surtout, il ne doit pas être réservé aux professionnels, mais servir l'homme de la rue, être immédiatement accessible.

Dans l'une comme dans l'autre série de reportages, on retrouve les mêmes diatribes contre l'époque de décadence et d'appauvrissement spirituel dont les jeunes symbolistes russes, particulièrement les poètes Hippius, Méréjkovski et Balmont, paraissent à Gorki être les fers

¹³ Cette pièce d'inspiration moyenâgeuse, en quatre actes et en vers, écrite pour Sarah Bernhardt en 1895, avait aussitôt été traduite en russe et montée par le théâtre Souvorine de Saint-Petersbourg où elle avait obtenu un large succès. Mikhaïl Vroubel (1856-1910) s'en inspira pour l'un des deux panneaux de très grand format que lui commanda le mécène et collectionneur Savva Mamontov pour la section artistique de l'Exposition. Le peintre les réalisa avec l'aide d'un atelier, en un mois à peine. Mais lors de l'ouverture, le jury de l'Académie les jugea indignes de représenter l'art russe. Mamontov acquit alors un terrain à proximité, où il fit construire un pavillon de bois. L'exposition ouvrit le 4 août avec pour enseigne : « Exposition des panneaux décoratifs du peintre M. A. Vroubel refusés par l'Académie impériale des Beaux-Arts ».

¹⁴ Parmi les défenseurs de Vroubel, on trouve le photographe Andreï Karéline, proche des Ambulants, qui attaque très vivement Gorki dans un autre journal de Nijni-Novgorod, *Volgar*. Les peintres Polénov et Korovine avaient même apporté leur aide à Vroubel pour achever le deuxième panneau, intitulé *Mikoula Selianinovitch*, aujourd'hui introuvable. Après l'exposition de 1896, et après la banqueroute de Mamontov, *la Princesse des songes* fut acquise par le collectionneur Zimine qui en fit le fond de scène de son théâtre. Après la révolution, le tableau fut légué à la galerie Trétiakov, mais resta à l'abandon loin de Moscou, dans des réserves du Bolchoï jusqu'à la fin des années cinquante, où il subit de graves dommages. Restauré très récemment, le panneau est désormais exposé à la Galerie Trétiakov. Voir *M. Vrubel' v Tret'jakovskoj galeree, muzejax i chastnyx sobranijax Moskvj*, Catalogue d'exposition, Moscou, Pinakoteka, 1997.

de lance. Seuls les peintres réalistes de la première génération des Ambulants trouvent grâce à ses yeux : Répine, Sourikov, Prianichnikov. Or la section artistique de l'exposition de Nijni, selon Gorki, ne leur fait aucune place, leur préférant soit les symbolistes, soit des réalistes très pessimistes qui, dans les scènes de genre, ne représentent que des sujets liés à la mort, à la misère ou au malheur : enterrement d'un enfant, mariage en prison, scène de procès, baigne¹⁵. Il en va de même au théâtre, où le choix, selon l'écrivain, n'est plus offert qu'entre des farces dénuées de contenu sérieux, et des mélodrames qui ne peuvent constituer des exemples. L'art nouveau a pour Gorki ceci de pervers que ses sujets sont choisis uniquement en fonction de leur capacité à ébranler les nerfs.

Les positions que Gorki développe dans ces pages déterminent pour l'essentiel son credo artistique qui restera largement valable dans les années postérieures. S'il s'affirme un partisan déterminé de l'esthétique et de la poétique réalistes, son critère est au fond moins esthétique qu'idéologique, et se laisserait presque réduire à l'opposition entre optimisme et pessimisme. S'il dénigre la peinture des Ambulants de la seconde génération, tout comme il s'oppose à la littérature d'inspiration populiste, c'est parce qu'elles sont pessimistes, et s'il condamne les symbolistes, c'est avant tout parce qu'il voit dans leur orientation mystique une marque de ce même pessimisme. Dans ses propres œuvres littéraires, il tourne le dos à ce « moujik » pitoyable dont les populistes ont fait leur principal personnage. Hostile à toute commisération, il affirme dans ses premiers récits un héros nietzschéen (c'est notamment le cas de *Tchelkach*)¹⁶.

Gorki et le cinématographe

C'est dans ce contexte qu'il convient de replacer les deux articles consacrés au cinéma. Les remarques que lui inspire la séance de vues animées font simultanément écho aux pages consacrées à la peinture contemporaine et à celles dédiées aux divertissements. Pour Gorki, la nouvelle invention propose en effet une expérience sensible comparable à celle qu'offre

¹⁵ Il semble que Gorki exagère, car la commission artistique de l'exposition fit la part belle aux toiles de Répine, Lévitane, Sourikov.

¹⁶ Ces positions ne l'empêchent pas d'être accueilli dans la *Feuille de Nijni-Novgorod* dont la ligne se situe clairement dans cette tradition du populisme russe. Du reste, Gorki partage le constat que la nouvelle puissance industrielle et l'essor des capitaux ne font que creuser le fossé entre une classe de citadins nantis et la paysannerie misérable. Sur les positions esthétiques et politiques de Gorki à cette époque, voir Michel Aucouturier, « les Problèmes théoriques de la critique littéraire marxiste en Russie de 1888 à 1932 », Thèse de doctorat d'État, Livre I, pp. 172-184 ; et Nina Gourfinkel, *Gorki par lui-même*, Paris, Seuil, « Écrivains de toujours », 1954. On trouvera le récit *Tchelkach* en français dans la très récente édition des œuvres de Gorki, *Œuvres*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 2005.

« Une foule de femmes vivantes, agiles, riant gaiement passent une grande porte, s'égaient à la surface de l'écran... » (M. Gorki). *Sortie d'usine*, (n°91-3), Lumière, 1896. Copyright Association frères Lumière.

l'art nouveau : elle produit sur les nerfs un effet puissant mais pernicieux, caractéristique de l'époque de décadence que traverse l'humanité, de moins en moins capable d'apprécier les émotions ordinaires de la vie. L'effet produit est d'obscurcir la conscience, tout comme les toiles de Vroubel ou la musique de Wagner. Relevant, comme les autres témoins, l'incompatibilité entre la respectabilité de l'invention, l'ingénuité des vues projetées, et la dépravation du lieu, Gorki parie sur une dégradation prochaine du cinématographe, qui offrira alors une nouvelle sorte de « divertissement ».

Les deux textes présentent évidemment des similitudes importantes, à commencer par la description des mêmes vues. On y reconnaît aisément : *Partie d'écarté* (n°73 du catalogue Lumière), *Arroseur et arrosé* (n°99), *Repas de bébé* (n°88), *Sortie d'usine* (n°91). Pour l'arrivée d'un train en gare, il pourrait s'agir de la vue intitulée *Arrivée d'un train à Perrache* (n°127 présentée à Saint-Petersbourg en mai). Quant à la « rue de Paris », sa relation fait songer à *Place des Cordeliers* (n°128), tourné à Lyon.

Au-delà de ces descriptions et du jugement que porte Gorki sur le spectacle auquel il vient d'assister, les deux textes présentent des différences suffisamment significatives pour mériter chacun une édition *in extenso*. L'article publié dans les *Nouvelles d'Odessa*, qui est le moins connu des deux, est aussi le plus long. Il débute par une description relativement « objective » des vues, avant de souligner le silence et l'absence de couleurs. Mais surtout, c'est dans ce texte que Gorki développe le nouveau type d'expérience auquel est soumis le spectateur, l'effet produit sur ses nerfs, dans un paragraphe qui reprend presque mot pour mot des passages de ses reportages consacrés à la peinture. C'est également dans le texte « d'Odessa »¹⁷ que Gorki met en scène un face-à-face entre les créatures de chez Aumont dans la salle, et les ouvrières de l'usine Lumière sur l'écran, avant d'évoquer la tristesse que doit susciter chez ces spectatrices la vue d'un bonheur familial pour elles inaccessible.

Le texte « de Nijni », lui, débute par une description de ce « royaume des ombres », gris et silencieux, auquel donne accès le cinématographe, avant de décrire plus précisément les vues. Les termes liés à la « mort » y reviennent fréquemment. Le style, surtout, épouse par endroits les procédés de la littérature symboliste que semble irrésistiblement évoquer l'expérience vécue. Bien que le symbolisme soit pour lui un repoussoir, Gorki par ironie en imite certains traits : rythme des phrases, répétitions, assonances ou effets d'écho. Ainsi, au début du texte : « Tout, la terre, les arbres, les hommes, l'eau et l'air, tout y est d'une couleur grise uniforme, sur le ciel gris – les rayons gris du soleil ; sur les visages gris – des yeux gris ; et jusqu'aux feuilles des arbres qui sont grises comme de la cendre. Ce n'est pas la vie,

¹⁷ Pour simplifier, nous parlerons du texte « d'Odessa » pour l'article paru dans les *Nouvelles d'Odessa* et du texte « de Nijni » pour celui paru dans la *Feuille de Nijni-Novgorod*, bien que l'un et l'autre furent rédigés à Nijni.

mais une ombre de vie, ce n'est pas le mouvement, mais une ombre de mouvement ». Pour signifier son profond rejet, Gorki s'empresse d'ajouter : « Je m'explique, sous peine d'être soupçonné de symbolisme ou de folie. J'étais chez Aumont et j'assistais à une séance du cinématographe Lumière ». C'est également dans le texte de Nijni que l'écrivain évoque, sur un mode, il est vrai, dubitatif, l'intérêt scientifique de l'invention. Le texte se clôt sur l'hypothèse plus vraisemblable de l'apparition prochaine de vues érotiques, mieux adaptées au lieu qui accueille les projections, ou de vues de supplices dont l'évocation et la réprobation qu'elles suscitent chez l'auteur font explicitement écho au reportage précédent et à sa scène de torture d'animaux.

Les prédictions de l'écrivain concernant la dégradation prochaine du cinématographe se réalisèrent : deux ans plus tard, durant l'été 1898, un chroniqueur détaillait le programme du « théâtre électrique » établi à l'emplacement du caf'conc' d'Aumont à la foire de Nijni-Novgorod : « À 9 h et à 11 h on y montre des vues "pour adultes". La première représente un quadrille exécuté par une dame en culotte. La seconde est un "cancan". Dans la troisième, une dame se déshabille et prend place dans une baignoire. Dans la quatrième, un peintre dessine sur le motif... une dame, à l'état naturel, bien entendu. Elle fait des mouvements de jambes comme même le cancan n'ose en offrir. Puis suit "la nuit de noces"... Le contenu de ce tableau est impossible à décrire, c'est pourtant celui qui plaît le plus au public qui ricane, s'enthousiasme et réclame : "Encore ! encore !" ». Bien que tous ces tableaux ne soient que des ombres silencieuses, ce sont des ombres du passé d'Aumont. Et, présentées au public, elles éveillent le souvenir des corps vivants qui dansaient en ce même lieu et qui, non contents de danser, entonnaient des chansons indécentes... »¹⁸.

Parallèlement à ces premiers reportages, Gorki écrivit plusieurs récits pour la même *Feuille de Nijni-Novgorod*. L'un d'eux, intitulé « Il s'est vengé... », publié le 7 juillet 1896, évoque sous une forme littéraire ses impressions de la séance chez Aumont, et particulièrement le thème du décalage entre la vie réelle, sordide, des chanteuses de cabaret et les vues naïves

¹⁸ *Nizhegorodskij listok*, 25 août 1898. Ce passage fut pour la première fois cité en 1951 dans un article de Véniamine Vichnevski qui l'attribua à Gorki, tant les échos avec les textes de 1896 paraissaient évidents. Aujourd'hui, cette attribution n'est pas confirmée par les spécialistes de son œuvre. Rappelons que c'est cette même année 1898 que Félix Mesguich présenta des vues Lumière (principalement des sujets russes, et notamment *les Fêtes du couronnement du Tsar*) à la foire de Nijni. Il évoque, dans ses souvenirs, une foule bigarrée, très asiatique, une « assemblée de paysans » : « L'impossibilité où se trouvent ces primitifs de comprendre le mécanisme du cinéma agit sur leur âme simple et les exaspère. » Félix Mesguich, *op. cit.*, p. 21. Cette foule exaltée et superstitieuse finit, selon l'opérateur, par mettre le feu à l'établissement. Sans remettre en doute la réalité des faits (sans doute vérifiables aujourd'hui grâce aux archives de la police de Nijni), on relèvera surtout ici le décalage entre cette description et celle de Gorki qui, avec d'autres témoins russes, insiste sur la fréquentation très « élitare » de cette manifestation. Par ailleurs, en lisant le chroniqueur russe de 1898, il semble que le public ait été tout à fait familier du spectacle cinématographique.

illustrant un monde idyllique, présentées par le cinématographe. Dans la littérature mondiale, il s'agit sans doute de la première œuvre en prose inspirée par le cinématographe. Gorki y associe plusieurs motifs développés dans ses reportages : la muflerie et la vulgarité du public masculin de l'exposition, particulièrement répandues parmi les hommes cultivés et nantis, l'indifférence et le mépris teinté d'étonnement avec lesquels fut accueillie l'annonce de la tentative de suicide d'une chanteuse de chez Aumont, à la suite d'une déception amoureuse. On trouvera plus loin un extrait de cette nouvelle.

Dans les années suivantes, Gorki ne s'exprima plus sur le cinématographe, mais son jugement ne varia guère, si l'on en juge par ces lignes, extraites d'une chronique inédite, intitulée *les Assassins* :

En reproduisant à l'écran des tableaux de crimes, le cinématographe excite les émotions zoologiques des uns, corrompt l'imagination des autres, et enfin atténue chez les troisièmes le sentiment de rejet qu'inspirent les faits criminels. Tout cela n'est fait que pour divertir des gens qui s'ennuient. (...) En représentant l'agilité et l'audace des criminels, en développant la curiosité malade du public citadin, nerveux et assoiffé de sensations, (...) les films du cinématographe favorisent l'essor de la criminalité¹⁹.

Cette attitude de Gorki vis-à-vis du cinéma n'empêcha nullement les premiers producteurs russes de se servir de son nom, et de s'inspirer de ses œuvres, au grand dam de l'écrivain²⁰. De son côté, Drankov fut le premier à tenter de le filmer, comme il l'avait auparavant fait pour Tolstoï. Il envoya en 1911 un opérateur à Capri où séjournait alors l'écrivain. S'étant heurté à un refus en bonne et due forme, il parvint à ses fins en usant d'un subterfuge²¹. Toutefois, cette attitude changea comme, du reste, celle des milieux artistiques et littéraires russes à partir de 1913-1914, et notamment du Théâtre d'Art de Stanislavski dont Gorki était proche. En mars 1914, une revue de Saint-Pétersbourg fait état d'un projet de salle de plus de 1 000 places à Moscou, placée sous l'égide de Chaliapine et de Gorki, et destinée à répandre à l'aide du cinéma les récents acquis de la science, de l'industrie et de l'art. La salle

¹⁹ On relèvera ici la reprise du motif du « divertissement » que Gorki développait en 1896. Ce texte, rédigé en 1915, ne fut publié qu'en 1926 par la revue du Komsomol *la Jeune Garde*, préoccupée alors des bonnes mœurs de la jeunesse soviétique (« Ubijcy », *Molodaja Gvardija*, n°8, 1926, pp. 27-34. M. Gor'kij, *Polnoe Sobranie Sochinenij. Xudozhestvennye proizvedenija v 25 tomach*, Moscou, Nauka, 1973, t. XVIII, pp. 20-21).

²⁰ Ainsi Gorki s'opposa à la sortie du film *Ilia Louniev*, réalisé par Alekseï Bestoujev d'après *Nous trois* en 1916 et obtint, semble-t-il, gain de cause.

²¹ Gorki, l'ayant remarqué, se cacha le visage avec son chapeau, puis essaya sans succès d'obtenir que la bande lui soit remise. Ces plans sont conservés aux archives de Krasnogorsk sous le titre *Ostrov Kapri* (l'île de Capri), n°18094, 49 mètres.

entretenait des liens privilégiés avec des éditeurs parisiens, et outre des films scientifiques et des vues documentaires, présenterait des épopées, des mises en scènes d'œuvres classiques et des biographies de grands hommes²². À une enquête de la revue *Teatr*, Gorki répondait en 1915 :

Le cinématographe m'intéresse depuis longtemps [sic]. J'approuve le cinéma du futur qui occupera assurément une place unique dans notre vie. Il propagera les connaissances et popularisera les œuvres d'art. Et lorsque le cinématographe s'introduira dans les milieux démocratiques, lorsqu'il tiendra compte des exigences et du goût du peuple, lorsqu'il sèmera la raison, le bien, l'éternel, là où ils sont indispensables, son rôle sera extrêmement grand. Son avenir sera alors assuré ²³.

L'année suivante, le bruit courut que Gorki lui-même voulait fonder un studio de cinéma auquel collaboreraient les plus éminents représentants du monde artistique et littéraire²⁴. Ce revirement de Gorki servit à nourrir les arguments des partisans d'adaptations littéraires exigeantes auxquelles seraient associé l'auteur. La revue *Ciné-phono* écrivait en 1915 :

N'est-il pas évident qu'une pièce de Gorki, adaptée par lui-même, sous sa gouverne ou sa direction est une chose, et que c'en est une toute autre que le travail d'un quidam quelconque qui ne comprend rien à l'œuvre de l'écrivain, à son esprit, à ses intentions, à son caractère, à son spécifique avec lequel il décrit la vie et le milieu où évoluent ses personnages, où ils souffrent, se tourmentent et se révoltent. Gorki ne peut être adapté que par un maître proche de lui, sinon égal à lui. Quant à ceux qui écrivent à la manière de Gorki, sans tenir compte de Gorki, ils ne font que l'humilier, lui, son nom, son talent, et la littérature toute entière. Il convient de les condamner, de les brocarder, de les traiter par le mépris. C'est ainsi seulement que l'on épurera les mœurs du milieu cinématographique, et que l'on anoblira l'art de l'écran²⁵.

²² *Kinemo-Omnium*, n°25, 1914. Ce projet rappelle les entreprises encyclopédiques que l'écrivain développa plus tard sous une forme littéraire. Après la révolution, Gorki en soumit une nouvelle version alliant cette fois cinéma et théâtre, au Commissaire du peuple à l'éducation Anatoli Lounatcharski qui le jugea trop ambitieux pour les moyens financiers de la cinématographie soviétique (voir Maksim Gor'kij, *Materialy i issledovanija*, Léninegrad, 1934, t. 1, pp. 108-110).

²³ *Teatr*, n°1755, 24 septembre 1915, p. 6. C'est à la même époque, en 1915, que Gorki apporta ses conseils pour un film inspiré par l'opéra *la Pskovitaine* de Rimski-Korsakov où Chaliapine jouait Ivan le Terrible (*Car' Ivan Vasil'evich Groznyj*, Ivanov-Gaj, 1915).

²⁴ *Rannee utro*, n°274, 27 novembre 1916.

²⁵ V. Ermilov, « Gor'kogo ili po Gor'komu [De Gorki ou d'après Gorki] », *Ciné-phono*, n°21-22, 1915, p. 41.

Quoi qu'il en soit, avec ou sans sa bénédiction, le nombre d'adaptations de son œuvre connu à partir de 1917 une nette augmentation. Leur succès ne devait pas se démentir.

Circulation des textes

Les textes de 1896 tombèrent, quant à eux, dans l'oubli, comme du reste la plupart des chroniques du jeune Gorki. C'est le critique Ilia Grouzdev qui, le premier, attira l'attention sur cette série de reportages, en 1934. Un extrait de son livre *Gorki et son temps* (1938), intitulé « Gorki et le capitalisme », parut dans la revue littéraire *Octobre*²⁶. Il y offrait un résumé des positions de Gorki, nourri des souvenirs que lui avait récemment livrés l'écrivain, quelques quarante ans après l'exposition de Nijni. Son interprétation est bien sûr à replacer dans le contexte soviétique des années trente. Grouzdev insiste sur les positions politiques de Gorki, excuse son soutien aux agrariens dans les pages consacrées au Congrès des industriels et marchands, contextualise, sinon justifie sa condamnation de la machine. Concernant le cinéma, il souligne le manque de confiance de Gorki, concède l'étrangeté de ces positions pour le lecteur des années trente, mais en réaffirme le bien-fondé : le cinéma peut effectivement avoir un effet pernicieux sur le psychisme, particulièrement chez les jeunes, les éloigner de la sobre analyse de la vie réelle, voire les pousser au crime. Affirmant que « de pareils faits ont indubitablement marqué l'histoire du cinéma », Grouzdev conclut : « C'est la position polémique d'un écrivain réaliste, partisan de la responsabilité sociale de l'art, contre ses effets incontrôlés et douteux sur le psychisme humain ».

Cette vision d'un Gorki-ennemi du cinématographe fut combattue par l'historien du cinéma Véniamine Vichnevski qui ouvrit, dans un article publié juste après la mort de l'écrivain, un débat qui n'est toujours pas clos²⁷. Dès les premières lignes, en saluant en Gorki un « ami du cinéma, un juge sévère et un critique exigeant », Vichnevski s'inscrit expressément en contradicteur de Grouzdev dont il discute ligne à ligne les arguments. Les informations précieuses qu'apporte l'article sont toutes ordonnées dans le but de conforter la thèse d'un soutien franc de l'écrivain au cinéma. Selon lui, Gorki, dans ses textes sur l'exposition, fut le premier à voir dans l'invention des Lumières les germes d'un art véritable : même s'il

²⁶ « Gor'kij i kapitalizm », *Oktjabr'*, n°2, 1934, pp. 168-187. Ilia Grouzdev (1892-1960) avait été membre du groupe littéraire des Frères Sérapion au lendemain de la révolution, avant de devenir l'un des principaux biographes et éditeurs de Gorki.

²⁷ Ven. Vishnevskij, « Aleksej Maksimovich Gor'kij. Materialy k istorii sovetskogo kino » [Alekseï Maksimovitch Gorki. Matériaux pour l'histoire du cinéma soviétique], *Iskusstvo kino*, n°8, 1936, pp. 35-38.

souligne l'absence de son et de couleur des vues projetées, « Gorki décèle en elles un phénomène artistique, et l'on ne peut que s'étonner de la perspicacité avec laquelle il met à jour l'essence, la spécificité de cet art naissant. » Regrettant que ces textes n'aient pas encore été analysés par les historiens du cinéma (en 1936), il s'appuie sur quelques phrases qu'il prive de leur contexte, pour défendre la thèse d'un Gorki prophétisant l'essor prochain de l'art cinématographique²⁸.

En historien méticuleux, Vichnevski ne tait pas le refus de Gorki de voir ses œuvres adaptées, mais l'explique par le fait que l'écrivain aurait par avance compris l'impasse dans laquelle était le cinéma avant 1917, aux mains des entrepreneurs bourgeois ! Ce cinéma-là ne pouvait produire que les vues que Gorki imaginait dans ses textes de Nijni. Les descriptions que Vichnevski donne des adaptations réalisées dans les années 1910 corroborent sa position : « Gorki pouvait-il avoir une autre vision du "cinéma russe" que celle d'une production d'une invraisemblable vulgarité, d'une ignorance monstrueuse, juste capable de tout avilir ? ». Quant à son refus d'être filmé, l'historien l'attribue à l'exceptionnelle modestie de l'écrivain.

Dans un second article de 1951, Vichnevski affirme, de manière encore plus péremptoire :

On sait que Gorki fut le premier, sinon le seul écrivain à saluer la naissance du cinématographe. Ainsi, en 1896, après avoir visionné les premiers films, il déclarait : « On peut à coup sûr prédire une large diffusion à cette invention, en raison de sa saisissante originalité ». Dans ses correspondances de l'exposition de Nijni-Novgorod, il attirait l'attention du grand public de la Russie pré révolutionnaire sur les extraordinaires potentialités de la nouvelle invention, qui « pourra sans doute concourir au but commun de la science – améliorer la vie de l'homme et développer son esprit ». Mais déjà Gorki comprenait que dans les conditions du monde capitaliste, l'utilisation du cinéma emprunterait une autre voie²⁹.

28 Ainsi, il cite à plusieurs reprises la phrase du texte d'Odessa : « On peut à coup sûr prédire une large diffusion à cette invention, en raison de sa saisissante originalité », mais omet le passage qui la précède : « Ce mouvement gris d'ombres grises silencieuses et muettes est angoissant à voir. Ne serait-ce pas une allusion à la vie du futur ? Quoi qu'il en soit, cela ébranle les nerfs. » Et surtout, il omet les interrogations qui la suivent : « Mais sa portée est-elle si grande qu'elle puisse égaler pareille déperdition de puissance nerveuse ? Son utilité est-elle capable de justifier la tension nerveuse dépensée lors d'un pareil spectacle ? » De même, Vichnevski reprend les paroles de Gorki : « Je ne perçois pas l'importance scientifique de l'invention des Lumières, mais sans doute existe-t-elle, et pourra-t-elle concourir au but commun de la science – améliorer la vie de l'homme et développer son esprit », pour conclure à sa « géniale perspicacité ».

29 Ven. Vishnevskij, « Gorkij o kino », *Iskusstvo kino*, n°1, janvier 1951, pp. 30-31.

Ce sont ces deux articles de Vichnevski sur lesquels se fonda Leyda dans son *Kino. A History of Russian and Soviet film* (1960) où l'on trouve, en annexe, le texte de Nijni (signé I. M. Pacatus) et, dans le premier chapitre, un bref extrait du texte d'Odessa, déjà publié en anglais vingt ans auparavant par la revue *New Theatre and Film*³⁰. En France, il fallut attendre la traduction de l'ouvrage de Leyda pour que fût découverte l'existence de ces textes, traduits donc de l'anglais, l'un dans sa totalité, l'autre réduit à quelques lignes. Tout en rendant le sens général, cette double traduction fut la source de nombreuses approximations³¹.

Auparavant, une autre version française du texte de Nijni dont on ne connaît pas la provenance, version encore plus fautive, mais surtout largement amputée, fut publiée dans le premier volume de l'ouvrage de Jacques Deslandes³². C'est malheureusement celle à laquelle se réfèrent la plupart des historiens francophones. Cette version omet les passages les plus cinglants, les plus difficilement interprétables comme une glorification de la nouvelle expérience sensible que propose le cinématographe. Dans la traduction que nous proposons aujourd'hui, ces passages apparaissent en italique.

Depuis, les interprétations de ces textes, et particulièrement de celui-ci, offrent un singulier contraste. Si la plupart des auteurs s'accordent sur leur intérêt, rendent hommage à la précision des descriptions, à la finesse et à la profondeur des notations, les commentaires varient. Ainsi, pour le domaine francophone, André Gaudreault, s'appuyant sur la version de Deslandes et prenant au pied de la lettre les premières phrases, a donné une lecture de Gorki que l'on pourrait qualifier de symboliste³³. C'est la position exactement inverse que soutient Noël Burch, en se référant à la même version : « Ce texte me paraît fondamental. S'y expriment en effet, clairement et complètement, les exigences de l'idéologie naturaliste de la représentation, alors dominante parmi les plus larges couches de l'intelligentsia européenne et de la bourgeoisie cultivée »³⁴. Dans l'ouvrage de Bernard Chardère, le texte

³⁰ En donnant ses références dans une note infrapaginale, Leyda attribue erronément la redécouverte des deux textes à Vichnevski (*op. cit.*, p. 25, note 9 de l'édition française).

³¹ Pour ne prendre qu'un exemple, dans la traduction française de Leyda : « Nous devenons de plus en plus altérés de nouvelles sensations fortes » (*op. cit.*, p. 25) pour : « Nos nerfs cherchent de plus en plus avidement des impressions nouvelles, excitantes, inattendues, brûlantes, étranges. ». C'est cette version que reprend Jérôme Prieur (*le Spectateur nocturne. Les écrivains au cinéma. Une anthologie*, Paris, Cahiers du cinéma, 1993, pp. 30-33). Les historiens anglosaxons reprennent tous la traduction de Leyda, notamment Ian Christie et Richard Taylor (*The Film Factory : Russian and Soviet Cinema in Documents, 1896-1939*, London & Cambridge, MA, 1988, p. 25).

³² Jacques Deslandes, Jacques Richard, *Histoire comparée du cinéma*, Paris, Casterman, 1968, tome 1, pp. 278-280.

³³ C'est ainsi du moins qu'il apparaît dans son spectacle où les vues Lumière sont associées à une lecture (dans la version Deslandes) du texte de Nijni, « GORKI / LUMIÈRE. Un poète à la rencontre du Cinématographe... », spectacle proposé au Musée du Québec le 21 juin 1995.

³⁴ Noël Burch, *la Lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique*, Paris, Nathan, 1991, pp. 27-28.

de Gorki apparaît avec le surtitre : « Maxime Gorki contre le cinéma » et ce commentaire : « On y déplore l'absence du son, de la couleur, de la morale (...) avec un pessimisme tellement slave qu'on le prêterait à Dostoïevski »³⁵.

En Russie, après les publications de Vichnevski, ces textes furent paradoxalement relativement peu commentés. C'est dans l'ouvrage pionnier que Neïa Zorkaïa consacra en 1976 au cinéma des premiers temps, qu'on les trouve à nouveau longuement discutés³⁶. Soulignant l'ambiguïté de l'impression produite sur l'écrivain (sensation de parfaite illusion associée au sentiment d'irréalité), l'auteur suit globalement Vichnevski dans son interprétation. Selon elle, Gorki perçoit dans le cinématographe un phénomène unique, un « nouveau facteur de la vie spirituelle » dont la portée se situe au-delà du domaine social ou même esthétique : les images animées véhiculent le « substrat irrationnel » et « mystérieux » de la vie. Zorkaïa oppose cette vision de l'essence du phénomène-cinéma au jugement émis par le même Gorki à propos de Vroubel : elle reprend l'argument du caractère élitiste de la peinture de Vroubel, qu'elle oppose (ce que ne faisait pas Gorki), aux vues Lumière, compréhensibles pour tous et accessibles au peuple. Enfin, Zorkaïa insiste sur le fait que ces considérations ne doivent pas être confondues avec l'analyse sociologique que fait Gorki, en prévoyant l'utilisation commerciale vulgaire qui peut être faite de l'invention.

Quelques années plus tard, Iouri Tsvian, dans son étude de sémiotique de la culture consacrée à la réception du cinéma des premiers temps, fait appel aux textes de Gorki pour examiner cette fois les questions de frontières, spatiale et temporelle, des vues Lumière³⁷. Ce qui frappe le plus Gorki est, selon l'auteur, la disparition non motivée des objets et personnages qui sortent brutalement du champ, de même que la brusque disparition de l'image lorsque la vue prend fin. Pour Gorki, explique Tsvian, « l'écran est une sorte de néant, une zone infranchissable pour les personnages, qui les annihile ». Dans la version anglaise de son ouvrage, Tsvian rapproche cette perception des frontières (de l'écran, de la vue) du fonctionnement plus général du « cinéma des attractions » tel que l'avait entretemps développé Tom Gunning³⁸. Il rapproche également le texte de Gorki des descriptions littéraires de la lanterne magique où l'apparition/disparition non motivée d'un tableau est source d'angoisse, et fonctionne dans certains textes comme une métaphore de la brièveté de l'existence : « Vous n'avez plus devant les yeux qu'un simple morceau de toile blanche,

35 Bernard Chardère, Gay et Marjorie Borgé, *les Lumière*, Lausanne-Paris, Payot-Bibliothèque des Arts, 1985, pp. 215-216.

36 Neïa Zorkaja, *Na rubezhe stoletij. U istokov massovogo iskusstva v Rossii, 1900-1910 godov* [Le tournant du siècle. Aux sources d'un art de masse en Russie, 1900-1910], Moscou, Nauka, 1976, pp. 40-47.

37 Ju. G. Civ'jan, *Istoricheskaja recepcija kino. Kinematograf v Rossii 1896-1930*. Riga, Zinatne, 1991. Les textes de Gorki sont commentés principalement pp. 15-16 et 176-177.

38 Yuri Tsvian, *Early Cinema in Russia and Its Cultural Reception*, Chicago, University of Chicago Press, 1998.

tendu dans un large cadre noir, qui semble n'avoir jamais rien porté à sa surface. Quelqu'un a dû susciter dans votre imagination ce que vos yeux ont cru voir – un point c'est tout. Un indéfinissable effroi s'empare de vous. »

Tsivian insiste également sur un autre aspect de la réception du cinéma des premiers temps selon lequel le cinéma agirait en réactivant un certain nombre de topos littéraires. Ainsi l'écrivain Stassov confiait en 1896 que l'*Arrivée d'un train* évoquait immanquablement au spectateur russe la dernière scène d'*Anna Karénine*³⁹. De son côté, écrit Tsivian, Gorki décrit la *Partie d'écarté* en des termes qui rappellent le fragment poétique de Pouchkine, *Scène de Faust*. Il s'agit pour lui d'un cas typique de « réception médiée ». Il en va de même de l'interprétation de la même *Arrivée d'un train [à Perrache]*, que Gorki décrit en recourant aux accessoires du Grand-Guignol : « peau déchiquetée », « chair meurtrie », « os broyés ».

Tsivian relève enfin l'importance, en Russie, de l'association entre cinéma et prostitution, développée par Gorki et d'autres contemporains, et liée aux premières projections chez Aumont. Ce « mythe des origines » est récurrent dans les textes russes où la figure de la prostituée devient une métaphore du public du cinéma (quand ce n'est pas le spectateur qui est envisagé comme un client de maison close). Peu à peu, l'univers de la prostitution devient une métaphore du cinéma dans son ensemble, en amalgamant plusieurs traits : luxe au rabais (de la salle), répétitivité (de la séance), possibilité de côtoyer le bas-peuple (dans la salle), accession à un monde pervers et criminel, promesse illusoire et éphémère de bonheur (du monde représenté)⁴⁰.

Mais c'est sans doute Tom Gunning qui, dès 1989, fait à Gorki la part la plus belle, en recourant à son témoignage pour démontrer que les spectateurs des premières projections n'étaient aucunement ce public crédule que l'historiographie a longtemps postulé, prenant les vues animées pour la réalité⁴¹. L'effroi ressenti, explique-t-il, est d'une nature complexe, et résulte du mélange de croyance et de conscience de l'illusion, d'effet de réalisme et de parfaite lucidité quant à l'artifice. S'appuyant sur Gorki, il insiste sur le fait que l'image est d'abord montrée fixe, ce qui rend impossible sa lecture comme réalité (ajoutons que Gorki parle dans l'un et l'autre texte de « gravure »). Le choc provoqué provient alors de la mise en mouvement, de la

39 Cet extrait d'une correspondance privée de Stassov avait été publié dans la revue *Iskusstvo kino*, n°3, 1957, p. 128. Le passage de l'ouvrage (en russe) de Tsivian a été traduit en français dans la revue *Études de lettres* (Lausanne), sous le titre : « La réception de l'espace mobile "Anna Karénine" et "l'Arrivée du train en gare de La Ciotat" » (n° 2, avril-juin 1993, pp.29-44).

40 Dans sa préface à l'ouvrage de Tsivian, Tom Gunning, souligne l'effet de contamination que produit ce contexte immédiat du cabaret d'Aumont sur Gorki : dans sa description de *Partie d'écarté*, l'écrivain souligne le vice des joueurs, leur cupidité. *Ibid*, p. xvii.

41 Tom Gunning, « An Aesthetic of Astonishment : early Film and the (In)Credulous Spectator », *Art and Text*, n° 34, Spring 1989. Le texte a été repris dans Linda Williams (dir.), *Viewing Positions: Ways of Seeing Film*, New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 1995, pp. 114-133.

transformation de l'image fixe en image animée. Le démarrage de la machine (du train) constitue une démonstration, *mutatis mutandis*, de la puissance de l'appareil cinématographique. En relisant ces textes aujourd'hui, avec les acquis de l'historiographie récente, on sera frappé par plusieurs points que les principaux exégètes n'avaient pas relevés : Gorki insiste sur l'absence de tout son, hormis le léger cliquetis de l'appareil lors de la mise en mouvement de l'image fixe. Ce qui paraissait une évidence il y a vingt ans ne l'est plus aujourd'hui. L'écrivain ne signale pas la présence d'un présentateur ou d'un commentateur. Est-ce à dire que toutes les projections Lumière se déroulaient dans le silence, sans aucune ponctuation verbale ou sonore ? Certains chercheurs aujourd'hui en doutent⁴². Quoi qu'il en soit, il s'agit là d'une spécificité des toutes premières années du spectacle cinématographique, antérieures à son envahissement par un univers sonore multiforme que les recherches récentes ont largement remis en valeur.

Par ailleurs, il paraît aujourd'hui significatif que Gorki distingue le spectacle cinématographique du reste de l'offre de spectacles populaires proposée à l'exposition de Nijni : jouets optiques (notamment *raïok*), marionnettes, ombres chinoises, lanternes, et autres spectacles forains (*balagan*) qui faisaient un large usage des instruments scientifiques et nouveautés techniques : électricité, rayons X, phonographe, etc. Ce n'est pas en effet dans cette « série » (plus familière à l'historien d'aujourd'hui) que Gorki situe le cinématographe, mais dans celle, connexe, de l'art symboliste, et particulièrement de l'art pictural. La description du monde où est entraîné le spectateur est directement à rapprocher non pas tant d'arrière-plans littéraires comme le fait Tsivian (Pouchkine, Grand-Guignol, auxquels il faudrait ajouter Merlin) que de la description d'une œuvre d'art précise que donne l'écrivain dans un autre reportage : les vues cinématographiques évoquent le royaume souterrain d'Hadès... peint par Vroubel sur le rideau de scène du nouveau théâtre de Nijni. Le contexte direct apparaît ici bien plus important pour l'interprétation que les échos littéraires, aussi convaincants soient-ils.

Surtout, au-delà des similitudes thématiques, c'est l'expérience spectatorielle nouvelle proposée par le cinématographe qui, selon l'écrivain, est similaire à l'effet produit par les toiles de ces nouveaux peintres. Il s'agit bien pour Gorki d'un spectacle à part, mais qu'il situe dans le droit fil des tendances de l'art symboliste naissant dont il dénonce l'effet pervers, qui met le système nerveux à rude épreuve : « de plus en plus sollicités et affaiblis, de plus en plus irrités, [les nerfs] réagissent de moins en moins aux simples "impressions de l'existence ordinaire", et cherchent de plus en plus avidement des impressions nouvelles, excitantes, inattendues, brûlantes, étranges. Le cinématographe leur en offre : et les nerfs

⁴² Thierry Lecoine, « Sonorisation des films au temps du "muet" : l'exemple de Nîmes (1896-1913) » dans V. Pozner, G. Pisano (dir.), *le Muet a la parole*, Paris, AFRHC, 2005, p. 302 et surtout version complète de l'article, restée inédite.

seront de plus en plus raffinés d'un côté, tandis qu'ils s'endurciront de l'autre ; la soif d'impressions bizarres, fantastiques qu'il donne se développera toujours davantage, et de moins en moins ils souhaiteront et sauront capter les impressions ordinaires et simples de la vie ». Cette tendance perverse appellera le spectacle de la violence, plus adapté à son essence profonde que les vues ingénues des projections Lumière. L'évocation d'une scène d'empalement fait explicitement écho aux animaux embrochés vifs par des enfants dans le texte précédent. Voyeurisme et cruauté gratuite sont eux-mêmes repris et développés par Gorki dans son récit en prose, où le personnage masculin savoure sadiquement les réactions de la prostituée à l'évocation détaillée du tableau du bonheur familial.

Il est certain que tout en la rejetant comme produit de la culture moderne mécanique, Gorki a su comme nul autre décrire cette expérience nouvelle. Ses textes de 1896 annoncent très exactement la naissance du spectateur de la modernité dont l'univers mêle magie, violence, distraction, incertitude entre réel et irréel, perversion, mort. Ce sont les raisons mêmes pour lesquelles les symbolistes russes de la seconde génération, principalement les poètes Alexandre Blok et Andreï Biély, devaient saluer le cinéma, dans lequel ils virent le reflet idéal de l'instabilité de l'existence : « ...Soudain, j'aperçus un cinéma sur la perspective Liteïny. J'entrai, et une heure durant, je regardai les images mouvantes. Sentant là une sorte de symbolisme [...]»⁴³. Le thème de la mort avec d'innombrables variations devait marquer les débats du début des années dix en Russie, où le cinéma est tantôt vu comme un moyen de dépasser la mort, tantôt à l'inverse comme un spectacle mortifère. Dans le champ littéraire, le cinéma devient une métaphore de la mort : dans un récit de Zinaïda Hippus, le personnage qui disparaît dans la réalité se retrouve prisonnier du monde irréel de l'écran⁴⁴. Un peu plus tard, ce thème connaît de multiples déclinaisons proprement cinématographiques, particulièrement dans l'œuvre d'Evguénii Bauer (*Après la mort*, 1915, *la Mort du cygne*, 1917, et bien d'autres). C'est dans la perspective de ces développements ultérieurs que le lecteur d'aujourd'hui aborde les textes de Gorki.

La multiplicité des interprétations est certes une preuve de la richesse de ces textes que l'historiographie de chaque époque charge d'une nouvelle dimension. On rendrait toutefois un mauvais service à Gorki si, sous le prétexte d'une diversité enrichissante, on se contentait d'une lecture fondée sur une interprétation ignorant tout du contexte et sur une traduction incomplète et en partie erronée.

⁴³ Lettre du 21 novembre 1904. *Pis'ma Aleksandra Bloka k E. P. Ivanovu* [Lettres d'Alexandre Blok à E. P. Ivanov], Moscou-Leningrad, AN SSSR, 1936, pp. 31-32 ; cité par Neja Zorkaja, *op. cit.*, p. 56. De son côté, Biély, jugeant de manière très critique le drame de Blok, *Baraque de foire*, le définit comme « du Symbolisme, une suite d'associations cinématographiques ». (Andrej Belyj, *Arabeski*, Moscou, Mussaget, 1911, p.465 ; cité par Neja Zorkaja, *op. cit.*, p. 75).

⁴⁴ Zinaïda Hippus, *Chertova kukla* (la Poupée du Diable), Moscou, 1911.