1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

57 | 2009

Varia

Kinovedcheskie zapiski

n 87, (Moscou) juillet 2008, 359 p.

Valérie Pozner

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/4043>

DOI : 10.4000/1895.4043

ISBN : 978-2-8218-0988-8

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 avril 2009

Pagination : 195-198

ISBN : 978-2-913758-58-2

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Valérie Pozner, « Kinovedcheskie zapiski », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 57 | 2009, mis en ligne le 01 avril 2012, consulté le 16 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4043> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4043>

Ce document a été généré automatiquement le 16 avril 2022.

© AFRHC

Kinovedcheskie zapiski

n 87, (Moscou) juillet 2008, 359 p.

Valérie Pozner

RÉFÉRENCE

Kinovedcheskie zapiski, n°87, (Moscou) juillet 2008, 359 p.

- 1 Malgré le décès prématuré, au printemps dernier, de son animateur et rédacteur en chef, Alexandre Trochine, la revue russe d'histoire et théorie du cinéma livre, avec un léger retard, un numéro fourni. L'intérêt principal de cette livraison est constitué, comme de coutume, par les publications de documents d'archives.
- 2 Ici, l'attention du lecteur est retenue par le dossier proposé par Vladimir Zabrodine consacré à la production du *Pré de Béjine* de Sergueï Eisenstein.
- 3 La publication débute avec l'annonce en fanfare du projet, faite en février 1935 par Eisenstein lors d'une célébration officielle à Leningrad, et se termine le 7 mars 1937 par le décret de la Direction générale du cinéma (GUK) mettant définitivement fin à la production, décret qui répercutait une décision prise deux jours plus tôt par le Politburo du Comité central du Parti. La publication croise les archives du réalisateur avec des extraits de correspondances, de journaux intimes (celui d'Isaac Babel, second scénariste, appelé à faire une nouvelle proposition après la mise en cause du premier scénario d'Alexandre Rjéchevski, promoteur du « scénario émotionnel »), mais surtout les archives du GUK, de Mosfilm, et de la Direction des films de fiction. On suit de mois en mois les péripéties de ce double et retentissant fiasco. Le réalisateur ne semble pas entrevoir les nuages qui s'accumulent au-dessus du projet, fait d'abord fi des injonctions de la Direction, puis tente de trouver des réponses qui servent le film. Malgré les observations formulées à la suite d'un premier visionnage en novembre 1935 (concernant le manque de réalisme, le traitement « biblique » des personnages), malgré les exigences de remaniement des dialogues, l'interdiction de poursuivre le tournage avant que ne soient entérinés les dialogues, les remarques sur l'éventualité d'un remplacement de certains acteurs, la direction du studio passe outre et couvre le

réalisateur... jusqu'en mai 1936, date où le film, dans un premier montage, est projeté devant les responsables du GUK, qui décident de procéder à des remaniements radicaux qui devront être soumis à un contrôle quotidien. Les raisons qui poussèrent la direction à ne pas arrêter définitivement le projet, et opter pour un retournage, de même que celles qui convainquirent le réalisateur de s'y engager, restent mal documentées. Mais le désarroi du réalisateur se lit dans cette note de la fin juin : « Déchirement intérieur terrible. Je n'ai rien fait depuis le dernier jour de congé. Je suis là comme une bûche. Comment peut-on être aussi cruel et aussi insouciant ? Il faut les envoyer paître. Est-ce possible ? Est-ce possible ? Or il faut y aller. Le faut-il ? Pour quelle raison ? Dans quel but ? Shakespeare, je vous serre la pince. À vous aussi, Angelo. C'est le vide complet. Il y a trois jours, après la sortie en forêt, j'ai chialé pendant une heure en mordant l'oreiller. Et je ne peux rien faire, je ne ferai rien, je refuse. Je ne comprends rien. Rien. Pour qui ? Que se passe-t-il ? Et Babel qui ne m'appelle pas. Je n'arrive même pas à m'assommer à l'aide de travail, comme on assomme le poisson à la dynamite, ou à la grenade. Pourquoi restes-tu silencieux ? ? ? ».

- 4 Le travail reprit néanmoins, avec d'autres acteurs, et la ligne de conduite des principaux personnages fut modifiée avec l'aide de Babel, appelé à récrire un nouveau scénario. Le tournage se déroula sous une surveillance rapprochée. Néanmoins le verdict lors de la projection des nouvelles scènes, en octobre-novembre 1936, fut sans appel : « Au centre de l'attention de S.M. Eisenstein se trouvent les attractions, les scènes de foule (sans mise en évidence des personnages principaux), ainsi que des détails, fréquemment hypertrophiés. Voilà pourquoi le rôle de l'acteur, du jeu d'acteur dans les *rushes* examinés reste encore refoulé au second plan. [...] Le rôle du chef de la section politique n'est pas mis en valeur, alors qu'il faut le montrer comme organisateur principal de la lutte contre l'incendie et grand leader. [...] Nous attirons l'attention de la direction du studio Mosfilm et de S. M. Eisenstein sur la nécessité d'une mise au point idéologique profonde des personnages positifs, sur la nécessité d'une approche plus réaliste du contenu du film ». Le document proposait d'entourer le réalisateur d'une attention redoublée, afin qu'il s'écarte définitivement « de l'interprétation ancienne dont il a lui-même reconnu qu'elle était erronée ». Mais la décision de l'arrêt définitif semble, d'après les documents publiés, être intervenue pour des raisons extérieures. En effet, en février 1937, la revue *Sovietskoie iskousstvo* publia une interview de Lion Feuchtwanger sur les impressions de son séjour moscovite, où il s'extasiait sur le film d'Eisenstein, mais d'où il ressortait qu'on lui avait présenté, au mois de janvier, à Mosfilm, la première version. C'est, semble-t-il, ce qui mit le feu aux poudres et provoqua la fureur de Choumiatski : « Nous avons affaire à une scandaleuse tentative de faire appel à l'opinion publique étrangère concernant nos films. Cela n'a pu se produire que parce qu'il y a à Moscou un groupe de gens qui, ouvertement ou non, mènent une campagne pour Eisenstein, en aidant ainsi des canailles de l'étranger dans leur campagne qui vise à défendre Eisenstein contre un ennemi inexistant ». C'est dans ce contexte que fut organisé pour le Kremlin une présentation d'extraits, sans que leur choix et ordre n'aient été aucunement avalisés par le réalisateur. Bien au contraire, le GUK exigea de les choisir de manière « à présenter le plus complètement toutes les aspects anti-artistiques et politiquement déficients du film », en associant des *rushes* de la première et de la seconde version. L'interdiction devait suivre logiquement.
- 5 On trouve également dans le même numéro la publication d'« études de réalisation » d'Eisenstein, datant de 1923, antérieures donc à *la Grève*, contemporains du *Journal de Gloumov*, et exécutées sous l'influence de l'« américanisme » professé alors par

Koulékhov et de ses expériences de remontage. Parmi les autres dossiers publiés, on signalera un ensemble de documents concernant le fonctionnement du collectif expérimental d'acteurs dirigé par Sergueï Youtkévitch, l'EKKIou (Eksperimentalny kollektiv Ioutkevitcha), fondé en 1927 avec l'équipe de *Dentelles* (1927). Le collectif eut une existence éphémère, mais les documents conservés, ainsi que les extraits de correspondance, sont tout à fait éclairants quant au fonctionnement du cinéma soviétique de la fin de la NEP : rattaché à l'Association des travailleurs du cinéma révolutionnaire (ARRK), ce collectif semblait avoir, ou du moins revendiquait encore à cette période, une existence relativement autonome. Visant à élaborer de nouvelles voies du comique, il cherchait à développer sa propre méthode de jeu. Les procès verbaux des réunions montrent que les modèles dont s'inspiraient ses membres étaient essentiellement occidentaux (et principalement américains, ce qui devait lui être rappelé bien des années plus tard). Avec la sortie de *Kruzheva* (*Dentelles*, 1928), le groupe se scinda en deux : certains acteurs suivirent Youtkévitch, recruté par le studio de Leningrad, d'autres restèrent à Moscou. Les défections de certains membres partis rejoindre d'autres collectifs rivaux (la FEKS), ou acquérant leur autonomie, étaient vécues comme d'authentiques trahisons, et dénoncées avec une vigueur qui préfigure l'atmosphère beaucoup plus pesante des purges de la fin de la décennie. Le groupe moscovite cessa assez rapidement de fonctionner, tandis qu'à Leningrad, après l'arrêt de son projet *Chernyj parus* (*la Voile noire*, 1929), Youtkevitch reconstitua son collectif pour le tournage de *Zlatye gory* (*les Montagnes dorées*, 1931), en y agrégeant de nouveaux membres : l'assistant Viktor Eisymont, l'opérateur Vladimir Rappoport, et surtout le compositeur Leo Arsham qui devint son coréalisateur. Mais le nom du collectif et, au juste, le terme même de « collectif », étaient appelés à disparaître.

- 6 Outre la suite de la publication d'une monographie inédite, mais datée, consacrée au réalisateur Evguéni Tcherviakov (auteur de *Poète et Tsar* – bête noire de la critique de gauche et des formalistes –, de *la Jeune fille de la rivière lointaine*, d'un film sur les camps de rééducation, *Détenus*), ce numéro contient un ensemble plus intéressant consacré à son opérateur, le méconnu Sviatoslav Béliev. On trouve là les minutes d'un débat entre des opérateurs de Leningrad après la projection du film *Baltijcy* (*les Hommes de la Baltique*), le 26 décembre 1937. Ce débat entre professionnels est proprement passionnant, précis et dépourvu de toute langue de bois, dénonçant la violence qui règne au studio, les pressions exercées contre Beliaev qui avoue à ses collègues : « Je n'ai rien vu [venir] de la direction en dehors des blâmes. J'en étais à un tel point que je ne savais plus s'il fallait que je continue à filmer ou que je meure ! ». On y trouve également cette réplique sans fard de son jeune collègue, Evguéni Schapiro :

« Finalement toutes ces discussions sur l'art réaliste, sur le réalisme socialiste, etc. ça n'a abouti qu'à faire du travail simpliste, schématique. Camarades, ce n'est un secret pour personne, nous en sommes tous témoins. D'un seul coup, tout le monde a eu peur de faire de la composition, parce qu'on se dit : si on propose une composition du cadre intéressante, alors on va être taxé de formaliste. Ici, on a affaire à une composition précise, intéressante, et cette composition aide à suivre l'action tant au niveau de la ligne que sur le plan de l'éclairage » (p. 195).

- 7 On trouve également dans ce numéro une liste des films étrangers distribués en Russie entre 1909 et 1913 (le numéro précédent donnait les années 1907-1908). Ce relevé avait été établi à la fin des années trente à partir d'un dépouillement des annonces de la presse corporative russe, par un chercheur soviétique, Mikhaïl Iordanski, et était resté dans les archives du Gosfil-mofond. Il fait apparaître tant les volumes d'importation

que les provenances. La France, sans surprise, y occupe une place écrasante : sur 675 films étrangers distribués en Russie (et le relevé n'a été établi que d'après les revues moscovites), près de 400 sont français, et Pathé représente environ 70 % de ce chiffre.

- 8 Malheureusement, le chercheur n'avait pu à l'époque engager l'étape suivante qui aurait consisté à établir, dans la mesure du possible, les titres originaux. Cela manque cruellement aujourd'hui, et réduit considérablement la portée de ce répertoire (en russe uniquement !). C'est d'autant plus regrettable que les résumés publiés sont généralement précis et devraient permettre une identification relativement aisée. On signalera que l'auteur de l'introduction à cette publication semble tout ignorer des catalogues des différentes firmes étrangères (Pathé, Gaumont, etc.) et des travaux menés en dehors de la Russie !
- 9 Enfin, on signalera un article de Thomas Tode qui expose les raisons pour lesquelles Dziga Vertov fut choisi pour représenter l'Union soviétique au Congrès du cinéma indépendant de La Sarraz en 1929, et les circonstances dans lesquelles il dut renoncer à son voyage mais ouvrit la voie à Eisenstein, Alexandrov et Tissé. Il rappelle aussi que Vertov avait été pressenti par la Praesens pour réaliser un film consacré à la clinique gyné-cologique de Zurich qui devait devenir le film d'Eisenstein et Tissé sur l'avortement, *Frauennot-Frauenglück* (1930).