1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

66 | 2012
Varia

Studies in Russian & Soviet Cinema

Vol. 5, Nr 2, 2011

François Albera

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/4500>

DOI : 10.4000/1895.4500

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2012

Pagination : 179-180

ISBN : 9782913758681

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

François Albera, « *Studies in Russian & Soviet Cinema* », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 66 | 2012, mis en ligne le 08 avril 2014, consulté le 16 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4500> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4500>

crises convulsives. On apprend ainsi qu'après sa démobilisation (en 1905), Zavalichine a travaillé chez Gaumont en Russie, puis fait la guerre contre l'Allemagne, et a été affecté au corps expéditionnaire russe auprès du département cinématographique de l'état-major. Transféré en France il y est resté, après avoir participé à de durs combats meurtriers qui lui valurent d'être décoré par la France et la Russie, et a trouvé un emploi de technicien aux studios Gaumont. Enfin, quand la France eut reconnu le passeport Nansen, en 1922, qui autorisait les réfugiés russes à monter des affaires dans trente-huit pays, il a ouvert un atelier de photographie. Tout au long du récit qui ne cesse de multiplier ses bifurcations, l'épisode traumatique du *Potemkine* revient, chaque fois différent. Tel interlocuteur lui dit qu'à l'évidence « les bolchéviks mentaient », puisque c'est un fait reconnu que les soldats avaient alors tiré en l'air, par-dessus les têtes, et que « personne n'avait été tué à Odessa pendant ces journées... » « Que s'est-il passé, alors ? », demande Fiodor ; et Sérioja : « C'est de l'hypnose... Le cinéma, mon vieux, c'est un art hypnotique, nuageux... ». Qu'importe, convaincu de sa culpabilité, l'Odessite part pour Lourdes avec une jeune meurtrière unijambiste qui espère un miracle, en un *road movie* plein de rebondissements et s'achève, classiquement, par une fusillade fatale sur les marches d'une église.

On pourrait continuer longtemps d'évoquer tel ou tel épisode de ce roman en privilégiant ceux qui ont un rapport avec le cinéma ou la photographie (ils ne manquent pas) : ce serait certes rendre justice à la documentation de l'auteur, son matériau, mais non à ses qualités littéraires. Or dès les premières pages éclate une écriture très originale, faite d'images fortes, de micro-actions violemment ramassées et organisées selon une construction répétitive, une sorte de tourniquet vertigineux ou de projection de lanterne folle où la même action, le même instantané sur un personnage sont repris en boucle. Le récit – à un niveau macroscopique – joue également

de la surprise dans ses rapprochements de divers faits (on a vu ci-dessus celui du spectateur traumatisé par le *Potemkine* et la découverte d'un charnier) dont la rencontre a souvent la puissance d'un montage *cut* ou d'un montage alterné dans un film qui ne se soucierait pas de cohérence diégétique et de continuité mais d'« attraction », y compris intellectuelle quand surgissent inopinément des citations d'Olivier de la Marche, Pascal ou Rilke. On retrouve dans ce livre des effets d'effraction qui appartiennent à un certain fantastique naturaliste, une brutalité d'action propre au « polar » de la « Série noire » de l'époque Jim Thompson, Lionel White et autres et une complexité structurale à la Robbe-Grillet.

François Albera

Studies in Russian & Soviet Cinema,
vol. 5, Nr 2, 2011

ON SAIT QUE CETTE REVUE, unique en son genre, est spécialisée en études et documents consacrés aux cinémas russes et soviétiques sous la direction de Birgit Beumers. Elle s'attache, dans ce numéro, au « Cinéma en Biélorussie et à la place de la censure (1924-1941) » (Alexandre Khouzhalouski), au film kazakh *Nomad* du Tchéco-Américain Ivan Passer en tant que film destiné à la seule exportation (Saulesh Yessenova), à « la prostituée comme entrepreneur » dans *Toshka* de Iouri Moroz (2006) (Emily Schuckman Matthews), au « consumérisme dans le cinéma soviétique de l'ère brejnévienne » (Natalia Tchernychova) et aux « ambivalences féministes dans *Rusalka* d'Anna Melikian » (Lena Doubivko). Mais c'est la partie historique (due à Peter Bagrov, Adia Bonitenko et Larissa Georgievskaja) qui a retenu plus particulièrement notre attention qui développe, sur près de 50 pages, une investigation inédite consacrée à l'atelier de cinéma expérimental (KEM) de Leningrad, souvent mentionné dans les histoires du

cinéma soviétique, parallèlement à la FEKS, mais sur lequel il n'existe pratiquement pas d'étude approfondie. En effet si la FEKS est bien documentée grâce à ses fondateurs et animateurs principaux (Kozintzev et Trauberg), les commentaires qui lui furent consacrés à l'époque (Nedobrovo, Chklovski) et par la suite (Smulévitch, Bulgakova, Noussinova), la situation du KEM est, à l'inverse, fort mal connue. En outre les deux « collectifs » diffèrent : la FEKS naît très tôt, peu après la révolution, et pratique la « table rase », tandis que le KEM n'apparaît qu'en 1924, par réaction à l'enseignement dispensé par le Technicum de l'Art de l'écran (TEI) créé en 1919 (dissout en 1926). Admis en son sein, Friedrich Ermler – qui était un militant bolchévique – en fut insatisfait et organisa son propre atelier, un peu à la manière dont Kouléchov créa le sien au sein de l'Ecole de cinéma de Moscou (GTK). Il n'est pas très clair (en l'absence d'archives qui permettent de le dire, l'atelier ayant eu un statut quelque peu « amateur ») de savoir qui a fondé le KEM à part Ermler. Les témoignages, tardifs, ont varié. Il est indubitable cependant que Serguéi Vassiliev (l'un des « frères » Vassiliev de *Tchapaïev*), Gueorgui Alexandrov (à ne pas confondre avec Grigori), Sverchkov, Kirillov, Kiakht, Fedorov en furent les animateurs. Le dossier publie en annexe le manifeste du groupe (revendication d'un cinéma matérialiste, hostilité véhémente envers toute « religion » de l'art, rejet violent de l'art du passé et refus de toute démarche visant à l'identification, l'incarnation, etc.), son programme au sein du Technicum (dont Marchand et Weinstein donnaient, déjà en 1927, un aperçu du programme des cours dans leur livre sur le cinéma soviétique). Les productions du KEM se résument à trois films : *Scarlatine*, un court métrage scientifique, *L'Ancien et le nouveau* (au scénario duquel collabora Ilya Trauberg, frère de Leonid), sur la vie quotidienne, et *Un vrai tchékiste*, long métrage d'aventure. Seul le premier d'entre eux, commande du département de la Santé de Petrograd, fut distri-

bué. Il comporte une partie documentaire et une partie jouée : il s'agissait de mobiliser les gens et les convaincre d'aller consulter un médecin plutôt que de se tourner vers les rebouteux, les prêtres et les remèdes de bonne femme. Les quelques photos qu'on a du film laissent supposer un *agit-film* jouant de l'excentrisme et de l'esthétique du cirque. Le travail du KEM a suscité peu d'articles sinon celui de Leonid Grabar dans *Kino-nedelia*. C'est la seule source qui permette de prendre connaissance assez clairement du positionnement du groupe : création collective, motivations politiques, refus de la division technique du travail au cinéma, accent sur la formation de l'acteur dans une ligne meyerholdienne. Les rapports avec la FEKS étaient de concurrence et d'émulation et les étudiants passaient volontiers d'un atelier à l'autre... Cependant le KEM ne dura guère. Il aurait accueilli en son sein bon nombre de francs-maçons qui furent accusés de « superstition », pratiques hypnotiques liens avec la bourgeoisie et autres vilénies. Arrêtés en 1926, Astromov fut condamné à trois ans de camp, Aleksandrov et Sverchkov exilés. Ce dernier vécut ensuite à Kalinine où, pendant l'occupation nazie, il collabora activement devenant responsable de la police à Smolensk et à Minsk. Décoré il reçut la citoyenneté allemande et dirigea une école de SS à Karlsbad avant de renouer avec le théâtre à Salzburg après l'arrivée de l'armée américaine...

La meilleure réalisation du KEM semble être du côté des étudiants qu'il a formés, dont Rachel Milman, réalisatrice du premier film en Yiddish (*Le Retour de Natan Becker*, 1932) et créatrice du département de montage de Lenfilm.

Le dossier fournit un grand nombre de documents concernant le KEM mais aussi le Technicum pour l'Art de l'Ecran avec le cursus de l'année académique 1924-1925 et d'autres plans de travail liés à sa restructuration.

François Albera