1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

79 | 2016

Varia

DVD : *Mr West au Pays des Bolchéviks* de Lev Kouléchov ; *Miss Mend*, de Boris Barnet et Fedor Ozep

Lobster, 2016

François Albera

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/5219>

DOI : 10.4000/1895.5219

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2016

Pagination : 222-225

ISBN : 9782370290793

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

François Albera, « DVD : *Mr West au Pays des Bolchéviks* de Lev Kouléchov ; *Miss Mend*, de Boris Barnet et Fedor Ozep », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 79 | 2016, mis en ligne le 18 janvier 2017, consulté le 06 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/1895/5219> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.5219>

---

pour le cinéma iranien générant même quelques chefs-d'œuvre de cette période comme *Gav (la Vache)*, Darius Mehrjui, 1969). Si l'intérêt pour le néo-réalisme serait dû aux nombreux points communs entre les sociétés iranienne et italienne – il parle d'ailleurs d'un véritable processus d'assimilation du néo-réalisme par le cinéma iranien – le rapprochement avec la « Nouvelle vague » se manifeste plutôt par la débrouillardise dont doivent faire preuve les cinéastes iraniens tout comme leurs compères français pour tourner rapidement, sans moyens, sans autorisations et avec des acteurs non professionnels. L'auteur rappelle également que bon nombre de cinéastes iraniens ont étudié en France, ayant eu ainsi un accès privilégié à ces films, et qu'il subsiste de nombreuses correspondances culturelles entre la France et l'Iran.

Décortiquant les œuvres pour en rechercher les influences, l'auteur se livre ici à une interprétation des films selon sa problématique mais bien loin des faits et des données économiques présentés dans la première partie qui permettaient alors de considérer plus concrètement la diffusion : par exemple, les chiffres des entrées en salles de ces films proches du cinéma européen auraient fourni de précieux renseignements sur la réception (en salles et non seulement critique) en Iran de ces œuvres plébiscitées à l'étranger.

Après l'examen des films d'avant la révolution, l'auteur peut enfin affirmer, dans la cinquième et dernière partie, l'existence d'un cinéma national iranien qui a intégré les influences étrangères tout en parvenant à refléter la réalité de la société iranienne, répondant ainsi à la définition proposée en début d'ouvrage.

Pour étayer ses résultats et montrer l'un des aspects du processus de transformation et d'assimilation des films étrangers, il mentionne de façon plutôt succincte un fait très intéressant : au moment du doublage en persan, des dialogues sont volontairement modifiés afin que le comportement du héros soit en tout point noble et honnête et qu'il corresponde ainsi mieux à la mentalité iranienne. Si la censure est partie prenante de ces changements, ceux-ci répondraient également au goût du public

et à ce qu'il attend d'un récit de fiction. Mais l'auteur ne cite que le cas de *The Thomas Crown Affair (l'Affaire Thomas Crown)*, Norman Jewison, 1968). Il est certain qu'une étude approfondie de ce phénomène aurait permis d'ancrer le propos de l'auteur de manière plus concrète au niveau des pratiques de l'industrie. Et c'est une remarque que l'on pourrait adresser à l'ensemble de l'étude qui dresse un très large panorama de la production iranienne d'avant 1979 avec des données économiques, culturelles, historiques et sociales précieuses eu égard à la question du national mais qui, vu l'étendue du corpus et la volonté d'exhaustivité de l'auteur, aborde de manière anecdotique certains phénomènes importants et révélateurs pour la problématique.

L'intérêt de cet ouvrage est d'exposer le cas d'un cinéma national dans une perspective transnationale, c'est-à-dire qui comprend la circulation des films, évidemment, mais également celle des techniques, des savoirs et des personnes. Toutefois la définition limitatrice du cinéma national à l'aune de laquelle l'auteur analyse les œuvres amenuise la portée de son propos : les informations concernant la production, la diffusion et la réception des films ne sont pas articulées pas avec le concept de cinéma national, alors qu'elles apparaissent comme essentielles dans la définition même de celui-ci. Un fait d'autant plus regrettable que le livre regorge d'informations inédites sur la production iranienne d'avant la révolution.

Carine Bernasconi

DVD : *Mr West au Pays des Bolchéviks* de Lev Kouléchov ; *Miss Mend*, de Boris Barnet et Fedor Ozep, Lobster, 2016

Deux films soviétiques des années 1920 sortent en DVD en France grâce à Lobster : le fameux *Mr West au Pays des Bolchéviks* du collectif Kouléchov (rebaptisé, auteurisme oblige, « de » Lev Kouléchov), qui date de 1924, et le *serial* de Boris Barnet et Fédor Ozep, *Miss Mend*, moins accessible, sinon en 35mm, dans quelques cinémathèques. C'est évidemment réjouissant car depuis

la massive initiative de BAC film qui reprenait le catalogue des films Cosmos (de Richard Delmotte), alignant tout à trac et dans un certain désordre des films parfois rares (notamment deux Barnet réalisés pendant la guerre) avec des films-bonus inattendus (*Trois chants sur Lénine* de Vertov, *la Pipe du Communard* de Mardjanov, des dessins animés des années 1920, etc.), et dont aucun n'avait fait l'objet d'un soin quelconque de ressortie, aucune édition de film soviétique n'avait eu lieu. On a déjà souligné le contraste de cette situation française avec l'allemande où les éditions filmmuseum sont exemplaires.

Miss Mend est une rareté dont Lobster édite pour la première fois une version française. Le film est dit « restauré avec les teintes d'origine », mais il semble que la seule nouveauté soit le teintage car – comme l'édition Blackhawk de 2009 avec intertitres en anglais – cette version du film est celle que montre depuis les années 1980 le Gosfilmofond. La musique originale de Robert Israel est également celle de l'édition américaine (ce sont des variations sur des airs connus en lien avec les séquences. Au début on entend la 4^e « romance sans parole » de Mendelssohn [op. 67] qui sert de générique au « Masque et la Plume »...). Les bonus entretiennent des liens assez distendus avec le film-titre sinon sur le plan thématique au sens large et une certaine ironie (laboratoire scientifique et attaque insidieuse par contamination) : il s'agit d'un documentaire muet, *l'Air liquide*, provenant de la Cinémathèque de Paris et un film américain de 1951, *Survival Under Atomic Attack*, avec les préconisations dispensées à la population des États-Unis en cas d'attaque nucléaire (soviétique). L'édition américaine proposait un commentaire sur le film avec quelques extraits et documents (plusieurs affiches et deux critiques parues dans la presse cinématographique de l'époque) à l'appui ainsi qu'un petit documentaire sur l'interprétation musicale d'Israel. Dommage de ne pas les avoir repris dans cette édition française.

Regrettons en revanche que ni l'une ni l'autre de ces éditions n'aient songé à s'intéresser au roman-feuilleton de Marietta Chaguinian (qu'elle signa

Jim Dollars), *Mess Mend ou un Yankee à Pétrograd* (évoqué au passage dans la brève introduction de Serge Bromberg), best-seller dont les fascicules étaient mis en page et illustrés par Alexandre Rodtchenko (1923-1925). En fournir l'iconographie eût été bienvenu. Comme d'évoquer le cadre dans lequel s'inscrit ce film, « l'américanisme », alors en vogue dans une partie de la production cinématographique soviétique, ce dont témoignent aussi *Mr West* ou *le Rayon de la mort* du collectif Kouléchev – auquel ont appartenu la plupart des acteurs de *Miss Mend*. Il s'agissait pour ces cinéastes (entendre par là à la fois réalisateurs, scénaristes, acteurs, techniciens) de reprendre les procédés du cinéma d'aventure, de détective ou de comédie américains, jugés les plus « performants » (vitesse, efficacité, rythme, modernité) et de les mettre au service de thématiques soviétiques. Nikolaï Boukharine, membre de la direction politique du PC(b), avait lancé le mot d'ordre « Il nous faut des Pinkerton rouges » en 1922 et, tant Chaguinian avec son feuilleton que Barnet et Ozep prennent cette recommandation au pied de la lettre, puisque dès la première séquence du film on assiste à une grève dans une usine américaine (l'usine Stern) et à l'intervention musclée des policiers de l'agence Pinkerton qui fomentent une provocation afin de pouvoir matraquer et même tirer à balles sur les manifestants. La célèbre agence, en effet, fondée par Alan Pinkerton, œuvre tour à tour dans la lutte contre le banditisme, le contre-espionnage mais aussi dans la répression anti-ouvrière.

Selon Leonid Heller, le genre du « Pinkerton rouge », « polygone expérimental », « a favorisé la recherche de nouveaux procédés littéraire » (*De la science fiction soviétique par-delà le dogme, un univers*, L'Âge d'Homme, 1979). En a-t-il été de même au cinéma où les cinéastes d'avant-garde comme Vertov et Eisenstein stigmatisaient sévèrement les « détectives » rouges ? La question mérite d'être reposée ; elle n'est pas simple. Boukharine et les administrateurs des fabriques cinématographiques pensaient en effet à des films « à l'américaine » où les miliciens soviétiques remplaceraient les

détectives, et à des récits « rouges ». Kouléchov et son groupe (d'abord ses étudiants puis ses collègues) poussèrent cependant l'étude de ces procédés, tant narratifs que de découpage, montage et de jeu d'acteur, bien au-delà du « fonctionnalisme » souhaité. En réalité, ils retournèrent les principes du mouvement des corps et de la dramaturgie en les pratiquant de manière excessive et parodique et, surtout, en ne respectant pas la cohérence de genre. Noël Burch a pu parler à ce propos de « distanciation brechtienne » (dans le catalogue *Boris Barnet* du festival de Locarno de 1985).

On voit bien, dans *Mr West*, que les ingrédients sont portés au grotesque – les poursuites, les bagarres, les truands – à l'égal de la caricature qui est faite de la société soviétique dans la presse américaine. De même dans *Miss Mend* nous montre-t-on sans ambiguïté comment on fait passer pour victime des bolchéviks un homme d'affaires que rançonne une organisation fascisante. Si Barnet, Fogel, Komarov et Nathalie Glan sortent tout droit du « laboratoire » Kouléchov où ils ont appris les pratiques corporelles d'acteurs et d'acrobates inspirées du delstardisme, Igor Ilinsky, lui, est un acteur du théâtre Meyerhold, rompu à la biomécanique. Il incarne ici un rôle de gros garçon naïf se dandinant qui le distingue des reporters Barnet et Fogel, même si leur activité est moins portée à effectuer leur travail de la manière la plus efficace qu'à tenter de séduire la secrétaire, Miss Mend, qui s'est solidarisée, lors de la grève, avec les manifestants, et à l'aider à déjouer la police. Comme dans *Mr West* et même *la Journaliste*, le film reprend des valeurs consacrées du monde soviétique, y compris de l'avant-garde (le reporter, écrivain de la modernité supplantant le poète ou le prosateur en chambre) et en offre une satire. Comme ces films le font aussi des miliciens qui sauvent les victimes et rétablissent l'ordre, sans que jamais leurs prestations soient spectaculaires ni héroïques. Ces productions ne rompent donc pas avec le cinéma divertissant – que vouaient aux gémonies au même moment Vertov, au nom de la « chronique » (le cinéma non-joué), et Eisenstein, au nom du cinéma « intellectuel » – elles en

poussent au contraire à leur comble les composants et les codes, mêlant de surcroît ceux-ci : le mélodrame, l'aventure, le « policier », l'espionnage, la science-fiction, débarrassés de tout pathos, de toute « intériorité », la comédie, voire le burlesque, étant l'interprétant général. Comment s'articule le propos politique et le récit d'amour et d'aventure parodique est évidemment un autre problème. Les ingrédients que sont l'existence, dans *Miss Mend*, d'une organisation occulte récoltant de l'argent pour fomenter une action contre l'URSS par empoisonnement au gaz, comme celle qui veut anéantir la patrie du socialisme avec un rayon de la mort dans le film du même nom, désignent une nébuleuse fasciste. Elle occupe une place similaire aux réseaux maffieux du Dr Mabuse de Thea von Harbou et Fritz Lang ou même à ceux du Komin-tern dans *Die Spione*. Mais là où Lang ménage une neutralité de la société dans son ensemble (dirigeants d'entreprises, ouvriers, policiers), Ozep et Barnet tracent de supplémentaires lignes de démarcation : les démocrates progressistes que sont les reporters, la secrétaire et son prétendant forgent leur conviction antifasciste et pro-soviétique dans la solidarité avec les travailleurs en lutte à la fois contre les patrons, la police, les fascistes et la presse.

Mr West procède autrement en faisant émerger les mauvais garçons des bas-fonds soviétiques, une pègre théâtralisée avec un chef (Poudovkine) habillé en gandin et des personnages semblant issus d'une Cour des miracles (éclopés, borgnes), enclins à se battre entre eux à tout propos. Le point fort du collectif Koulechov par rapport au *serial* de Barnet et Ozep est de travailler à partir de stéréotypes affichés comme tels puisque les magazines américains que Mr West a emportés dans sa serviette évoquent un monde soviétique horridique, de bolchéviks au couteau entre les dents, etc. Cela autorise, au plan même de l'énonciation, tous les débordements car sur la base des stéréotypes de l'anti-soviétisme, les truands vont renchérir pour terroriser leur otage. Cela permet à *Mr West* des excès que *Miss Mend* ne pratique nullement aux plans du jeu des acteurs (déplacements dans

l'espace, décomposition des gestes, mimiques, déguisements), des décors, des actions de toutes sortes (poursuites, bagarres). Les acteurs de *Miss Mend* contrôlent tout autant que ceux de *West* leurs gestes et leur expression corporelle – Fogel en particulier – mais ils les mettent au service d'un récit à rebondissements – ou au suspense qu'il convient de ménager à certains moments – sans leur donner cette autonomie d'« attraction » qui caractérise *West*. Ils demeurent plus « fonctionnels » que démonstratifs, le « modèle » de cette différence pouvant être repéré sur le personnage que joue Barnet dans l'un et l'autre film : dans *West* il se comporte déjà comme dans *Miss Mend* – il caracole, poursuit, saute dans une voiture en marche, grimpe le long d'une façade et fait le coup de poing sans s'adonner à ces espèces d'exercices de style auxquels se livrent Podobed, son maître, et les truands (grimaces, mimiques, minauderies). Dans *Miss Mend* c'est Ilinsky qui se donne en spectacle le plus généreusement, n'ayant en somme aucune fonction dramatique sinon celle d'accompagner les autres en les parodiant, trébuchant au passage ou tombant à l'eau par inadvertance. Il y a pourtant plus d'un morceau de bravoure dans ce film comme cette bagarre entre Barnet et Koval-Samborski qui n'en finit pas et délabre progressivement les deux protagonistes. Par ailleurs, dans une scène de « viol », la violence du désir de Koval-Samborski à l'endroit de Natalia Glan, sa gestualité et ses déplacements dans l'espace, comme le découpage du film, semblent être construits sur un rythme de tango qui fait penser à une scène du *Chien andalou* à venir.

Les deux films ont une qualité presque collatérale de leur recherche de l'aventure et de l'activisme : les vues dans les décors urbains de Moscou ou de Leningrad où les films se tournent, souvent sans précaution particulière par rapport aux passants et à l'environnement. Compte tenu de la luminosité et de l'ouverture des objectifs utilisés, les paysages urbains sont profonds et d'une étonnante intensité, comme certains intérieurs (cabanes, restaurants, laboratoires) donnant une dimension documentaire à ces films. De même relevons ce

« détail » sociologique, dans *West* comme dans *Miss Mend*, de ces petits enfants errants (les *bes-pryzorniki*), orphelins nés de la guerre civile et de la famine de 1920-1. Figure de Gavroche marginale mais frappante cependant.

François Albera

Jean-Louis Comolli, *Daech, le cinéma et la mort*, Lagrasse, Verdier, 2016, 122 p.

Dans ce petit livre Jean-Louis Comolli s'attaque à une question redoutable, celle du « cinéma » de Daech : les clips de propagande diffusés sur le net et qui comportent désormais des scènes de meurtre visant à la fois à susciter l'horreur et la peur des ennemis et à exalter les proches, sympathisants ou membres du mouvement. Cette obligation à regarder ces films que s'inflige l'auteur a sans aucun doute plusieurs soubassements qui affluent au gré du livre. Parmi d'autres, une expérience traumatique de son enfance, à Philippeville dans le Constantinois algérien, en août 1955, quand le FLN déclencha un massacre d'Européens – et de Musulmans dits « loyalistes » – afin de radicaliser la lutte de libération et la répression militaire française. Sur le plan du cinéma, ce sont les réflexions qui accompagnent l'émergence et le développement de ce médium dans le rapport à la mort : le cinéma déjoue la mort, l'enregistre, la montre « au travail », et, dès lors la question se pose de « comment la filmer ». Du film britannique sur l'ouverture du camp de Bergsen-Belsen à *Terre sans pain* ou aux *Contes de la lune vague après la pluie*.

L'enjeu central cependant paraît résider dans cette affirmation, reprise à Hans-Magnus Enzenberger (*le Perdant radical*, 2006), selon laquelle les clips sanglants de Daech émanent du « modèle hollywoodien, du film catastrophe, des films *gore* ou du thriller de science fiction ». Pour l'essayiste allemand cela révèle la « dépendance » des islamistes à l'égard de cet Occident qu'ils haïssent tant. Car ces clips (Comolli en décrit une demi-douzaine) utilisent la musique, le découpage, les mouvements de caméra du cinéma de fiction américain, cherchent à susciter les mêmes affects. En évoquant le « Al-