1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

84 | 2018

Varia

Expositions, rétrospectives Que faire de 1917 : de Paris à São-Paulo sans passer par Moscou

« Et 1917 devient Révolution... » (BDIC/Musée de l'Armée), « Octobre
1917 une révolution en images » (Fondation Seydoux-Pathé), « L'URSS
des cinéastes » (Cinémathèque française), « I seminário Diversitas Arte e
Revolução » (USP/Cinemateca brasileira), « 1917 : O ano que abalou o
mundo » (CESC- São-Paulo)

François Albera

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/6126>

DOI : 10.4000/1895.6126

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 avril 2018

Pagination : 175-179

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

François Albera, « Expositions, rétrospectives Que faire de 1917 : de Paris à São-Paulo sans passer par
Moscou », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 84 | 2018, mis en ligne le 09 juillet 2018,
consulté le 08 janvier 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/6126> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.6126>

Ce document a été généré automatiquement le 8 janvier 2022.

© AFRHC

Expositions, rétrospectives Que faire de 1917 : de Paris à São-Paulo sans passer par Moscou

« Et 1917 devient Révolution... » (BDIC/Musée de l'Armée), « Octobre 1917 une révolution en images » (Fondation Seydoux-Pathé), « L'URSS des cinéastes » (Cinémathèque française), « I seminário Diversitas Arte e Revolução » (USP/Cinemateca brasileira), « 1917 : O ano que abalou o mundo » (CESC- São-Paulo)

François Albera

- 1 Pendant 70 ans les anniversaires décennaux de la révolution d'Octobre 1917 suivaient une voie routinière. Pour nous en tenir au cinéma, l'URSS produisait un film historique sur le thème – généralement oublié peu après (passé le temps des années 1920) – ; en 1967 on ressortit *Octobre* d'Eisenstein et il connut une sortie commerciale en France et ailleurs, parfois la première depuis cinquante ans, dans une version sonorisée et préfacée par Grigori Alexandrov, dernier membre du groupe réuni autour d'Eisenstein dans les années 1920. Une « restauration » – comme on ne disait pas encore – qui comportait quelques innovations, un accompagnement musical (un arrangement à partir de pièces de Chostakovitch) et des plans réintroduits ou nouvellement introduits.
- 2 Le centenaire de cette révolution s'est avéré, l'an passé, plus délicat à célébrer : aucune force politique ni même artistique ne se réclamant plus de l'événement (*l'Humanité*, tout à sa délectation morose, titra, le moment venu, « Que reste-t-il de la révolution d'Octobre ? » et s'adressa aux mêmes historiens que la presse conservatrice), une sorte de consensus s'étant fait pour requalifier cette révolution en « coup d'État » (argument des antibolchéviks de 1917, formalisé par Curzio Malaparte qui n'y voyait qu'une « technique », vision désormais naturalisée et doctement ressassée : voir *le Figaro histoire*, n° 30, février-mars 2017 où le médiéviste Jean-Pierre Arrignon écrit : « La prise du pouvoir des Bolcheviks, connue sous le nom de ``Révolution d'octobre'' [...] est le résultat d'un coup d'État organisé et conduit par un petit groupe de spécialistes contre un pouvoir qui n'existe plus ! »).

- 3 Si Arrignon voit dans la révolution de Février la porte ouverte à la « sanglante dictature de Lénine », la plupart des commentateurs préfèrent exalter sa promesse de « république libérale » et dénoncer l'occultation dont elle aurait été l'objet de la part de l'historiographie soviétique. Quelques-unes des rétrospectives de films soviétiques qui ont été organisées de par le monde (on se bornera ici, faute d'être ubiquité, à Paris et São-Paulo) montrèrent pourtant le film de montage d'Esfir Choub, *la Chute de la dynastie des Romanov* (1927) qui, retraçant la vie politique et la situation sociale dans la Russie tsariste de 1912 à 1917, offre un démenti à cette assertion. Choub arrête son film au moment où la révolution de Février éclate et en reconstruit très rigoureusement le processus en partant des célébrations des 300 ans des Romanov. Octobre, qui fit l'objet d'un autre film de Choub, *le Grand Chemin*, est le « moment » suivant de ce processus révolutionnaire. À cet égard l'exposition de la BDIC (dans l'ingrat espace qui lui fut concédé par le Musée de l'armée), comme l'ouvrage qui l'accompagnait, allaient bien au-delà des idées reçues en réunissant de nombreux documents tirés des collections de la bibliothèque et proposant des études historiques documentées (signées principalement par Carole Ajam, Alain Blum et Sabine Dullin). Les cinq parties détaillaient : « 1917, année de tous les possibles » ; « Guerre et paix dans une société en révolution » ; « Eclats d'empire et désirs des nations » ; « Vu de France. Témoignages et engagements » ; « Commémorer et imaginer la révolution ». L'intérêt de cet ensemble tenait au grand nombre de documents iconographiques : photographies, caricatures, affiches, tracts, peintures et dessins, timbres postes, billets de banque, calendriers, etc. Pour se limiter à un aspect concernant le cinéma, on relèvera d'emblée l'intérêt de la photographie de Karl Bulla intitulée « Épisode de la guerre des rues. La foule fuyant sous le feu des mitrailleuses à l'angle de la rue Sadovaïa et de la perspective Nevski. Insurrection sur la Nevski, 4 juillet 1917 » (qui fournit le fond d'affiche de l'expo et du livre) : on y voit, dans une vue générale en plongée, le croisement des deux rues citées dans le titre avec la fuite dans tous les sens de l'image de la foule sous la mitraille de la police du Gouvernement provisoire. L'image sert de matrice visuelle à une séquence d'*Octobre* d'Eisenstein dix ans plus tard, avec, en inserts alternés, les fameux plans du mitrailleur dont la juxtaposition de deux vues sous deux angles différents alternant très rapidement crée un effet violent de saccades, celles de l'engin meurtrier, qu'un simple filmage n'eût pas rendu. On a très souvent prétendu que cette image, souvent reproduite, provenait du film et donc de l'imagination d'Eisenstein – sur le modèle de « l'escalier d'Odessa ». On voit ici qu'il n'en est rien et, qu'à l'inverse, Eisenstein et ses collaborateurs s'étaient très précisément documentés (même si, dans d'autres séquences, ils créent des images symboliques ou emblématiques, comme la destruction de la statue d'Alexandre III à l'ouverture du film). De même l'exposition proposait une série de petits films d'actualités, de vues et aussi de bandes dues au nouveau pouvoir ou encore au Comité Skobelev (créé sous l'ancien régime) qui demeure hésitant dans sa présentation des événements, ne sachant pas de quel côté soufflera le vent. Parmi ces films d'actualités le filmage de la reconstitution de la Prise du Palais d'Hiver du 7 novembre 1920 due au metteur en scène Nikolaï Evréïnov : « scénisation » historique, sur les lieux mêmes de l'événement réunissant plus de 100 000 spectateurs et 10 000 figurants, ceux-ci et ceux-là se mêlant au bout d'un moment. Ce théâtre d'agit-prop, ces figurations (dans des décors à la fois monumentaux et fragiles d'Annenkov) révèlent, là aussi, les liens avec un film comme *Octobre* qui reprend à sa façon toute une part de la représentation de Kérenski par exemple, traitée sur un mode grotesque.

- 4 Frappe, à la lecture et la vision de tous ces documents, combien ce « coup d'État » participe d'un mouvement qui se développe de février à octobre – avec ce point fort de la répression des manifestations de juillet – et connaît une cohérence dans l'analyse (impuissance du gouvernement provisoire, atterroissement, contradictions internes aux forces politiques et militaires en présence) et le passage à l'acte politique. Combien aussi l'insurrection d'octobre, comme la signature du traité de Brest-Litovsk, ne sont compréhensibles que dans la perspective d'un enchaînement des insurrections révolutionnaires dans le monde. Lénine comme les autres dirigeants le disent et on retrouve cette assertion dans les affiches distribuées, y compris en français : octobre 1917 n'est que le premier maillon d'une révolution mondiale et elle veut enclencher un mouvement qui ne peut subsister qu'à trouver des relais et des amplifications hors de la Russie et des anciennes colonies ou régions dominées de l'empire des Tsars. Mondiale et même « interplanétaire » selon le dessin animé de 1924 de Komissarenko, Merkoulou et Khodataïev présenté lors d'une soirée Arte venue de la ZDF allemande (9 décembre 2017) – avec *le Journal de Gloumov* d'Eisenstein (partie d'une mise en scène de théâtre) et le *Kino-pravda* de 1922 de Vertov, réalisé pour le 5^e anniversaire d'Octobre.
- 5 En dépit des initiatives lancées il y a plusieurs décennies par Marc Ferro – qui seraient à reprendre et à prolonger – et la récente tentative – assez décevante – d'Alexandre Sumpf de raconter l'histoire russe et soviétique par les films (*Révolutions russes au cinéma. Naissance d'une nation : URSS, 1917-1985*, Armand Colin, 2015), les historiens demeurent le plus souvent peu attentifs aux films comme source et quand ils y font référence, leurs lectures étonnent par leur schématisation. Ne parlons pas des productions journalistiques, en particulier télévisuelles, comme l'assez ridicule documentaire de Cédric Tourbe sur Arte, où l'usage des documents ne répond à aucune rigueur. Si l'histoire de l'URSS pouvait être dite « en chantier » par Nicolas Werth en 1996, on devrait au moins en dire autant de celle du cinéma soviétique, de ses interprétations et de ses usages. Le chantier est encore largement devant nous. Il suffisait de voir ou revoir certains des films présentés à l'automne dernier à la Fondation Jérôme Seydoux-Pathé puis à la Cinémathèque française pour s'aviser de la nécessité de réviser les idées reçues à propos de ce cinéma. La Fondation a puisé une vingtaine de titres dans le catalogue Arkéion (racheté par Gaumont en 2007), issu des collections de Sovexportfilm notamment, et constitué immédiatement après l'abolition du régime socialiste en URSS. Il comporte près de 1 100 films en 35 mm, fictions et documentaires dont une partie avait alimenté une série d'éditions DVD chez Bachfilm. La sélection de l'automne dernier présentait les « classiques » du cinéma soviétique révolutionnaire (*la Mère* et *la Fin de Saint-Petersbourg* de Poudovkine, *Octobre* et *la Ligne générale* d'Eisenstein, *l'Homme à la caméra* de Vertov, *Arsenal* et *la Terre* de Dovjenko, *la Nouvelle Babylone* de Kozintzev et Trauberg) et quelques films moins connus dont *Débris de l'empire* de Friedrich Ermler, *le Fantôme qui ne revient pas* d'Abram Room, *les Montagnes d'or* et *Dentelles* d'Ioutkévitch, *les 26 commissaires de Bakou* de Chenguélaiä, sans compter des *Kino-nedelia* de Vertov (venus d'une autre cinémathèque) ainsi que *la Sixième Partie du monde*, *Trois Chants sur Lénine...*
- 6 Avec celui de la Cinémathèque, les deux programmes avaient quelques films en commun dont l'étonnant *Khabarda (Hors du chemin !)*, film géorgien qui date de 1930 et réunit un cinéaste (Mikhaïl Tchchiaourel) et un acteur (Mikhaïl Guélovani) qui sont de nos jours figés dans une seule acception : l'imagerie stalinienne. Le premier mettant en scène le second dans le rôle de Staline dans *Kliatva (le Serment)* et *Padenie Berlina (la*

Chute de Berlin) en 1947 et 1949, ce sont les seuls films retenus dans la vulgate du type Wikipedia. Or Tchiaourel, qui avait suivi des études de Beaux-Arts, pratiqué l'archéologie et la sculpture, avait créé en 1921 un Théâtre de la satire révolutionnaire (filiale de l'agence Rosta), travaillé dans le Proletkult et il devint cinéaste en 1926 (documentaire) et 1928 (fiction). *Hors du chemin !* est son troisième film. Sur un scénario co-écrit avec Serguei Tretiakov, fondateur du LEF en Géorgie, il développe une satire féroce de la mentalité bourgeoise en matière de culture. Le projet d'une commission d'hygiène urbaine de Tiflis de démolir – notamment – une église, dans le cadre d'un plan d'assainissement d'un quartier où les habitants vivent dans la promiscuité et la précarité, se heurte à l'hostilité d'académiciens chevrotants défenseurs du patrimoine – qui se révélera une construction récente, un pastiche. Cette fable mise à part, le film est stupéfiant d'inventivité formelle, d'une drôlerie continuelle, mordante et traduit bien une familiarité du metteur en scène avec le théâtre non naturaliste, non psychologique, son appartenance aux courants d'avant-garde (il fait intervenir des représentants du LEF dans le débat avec les conservateurs). Il réalise ensuite *Posledni maskarad* (*la Dernière Mascarade*, 1934) dont le sujet est la révolution d'Octobre et qu'il aurait été intéressant de pouvoir voir en ce moment. L'étonnement est aussi grand de revoir *Kroujeva* (*Dentelles*, 1928) de Serguei Ioutkévitch qui est plus connu, situé dans une usine de dentelles où la cellule du Komsomol affronte des voyous qui volent et entraînent les jeunes ouvriers à la débauche. Dans ce film comme dans l'autre le jeu des acteurs est fondé sur l'excentrisme, l'excès, l'exercice physique, le refus de tout psychologisme. Comment appréhender *le Fantôme qui ne revient pas* de Room qui évoque les luttes politiques et syndicales dans un pays d'Amérique latine, présente d'emblée un dispositif carcéral de type panoptique et adopte un mode narratif totalement délié des exigences de cohérence et continuité pour faire saillir des moments et des types (la prestation de Maxime Straukh, proche d'Eisenstein, est ici stupéfiante dans le rôle d'un flic vengeur).

- 7 Le point fort de l'ensemble était sans doute *Débris de l'empire* – diffusé en France dans les années 1920 sous le titre *L'homme qui a perdu la mémoire*) de Friedrich Ermler. Le cinéaste, partisan du « cinéma intellectuel » d'Eisenstein (dit-on), conjugue avec une force rare un naturalisme des corps, de la peau, des matières et une investigation dans les mécanismes de la mémoire, du traumatisme de guerre et de l'association d'idée et d'affect. Un homme assoiffé par la maladie tête une chienne, l'amnésique de guerre comprend qui il est en articulant machine à coudre et mitrailleuse pour retrouver le trauma initial. La force du film est de montrer, dix ans après Octobre, la transformation du pays (en l'occurrence de Petrograd devenue Leningrad) par les yeux « neufs » de cet homme resté depuis 1917 hors du monde. Les acquis sociaux, les bouleversements dans les rapports de production, la physionomie même de la ville sont transformés et tout étonne cet homme : une statue de Lénine (que son regard naïf déconstruit), les rapports hommes-femmes, officiers-soldats dans un tramway et surtout la vie à l'usine textile où il travaillait avant la guerre et dont désormais il est « propriétaire », lui disent ses camarades. Un montage rapide qui n'a rien à envier à ceux de Vertov énumère, relie et mêle toutes les activités manuelles et de travail, y compris celles du tourneur de manivelle sur une caméra. A contrario le double-jeu d'un intellectuel privilégié qui chapitre les prolétaires à l'heure de la cantine mais se montre un tyran domestique, est dénoncé : tels sont, lui et son épouse (qui fut celle du rescapé), les débris, les restes de l'empire au sein de la nouvelle société.

- 8 La Cinémathèque présentait un programme plus ample, plus étendu dans le temps et qui fut mis sous l'intitulé d'un « Cinéma des cinéastes » plutôt que de l'État ou de maisons de production au gré d'un raisonnement de Bernard Eisenschitz, concepteur du programme, un peu surprenant : « le *producer* à l'américaine » n'existant pas en URSS, « le cinéaste se trouvait premier responsable d'un film. Ce qui l'exposait en premier lieu à une censure politique brutale et à toutes les formes de harcèlement, mais lui donnait plus de pouvoir sur la production ». Il semble que cette prééminence du réalisateur fasse litière de toute une série d'instances dans la production, l'écriture des scénarios, les discussions des films en train de se faire au sein des associations professionnelles, notamment. Par ailleurs, il s'agissait de révéler ou de faire resurgir un certain nombre de noms de réalisateurs moins connus que les « grands » – comme Room, Raïzman, Barnet, Donskoï, Ermler –, dont les films furent souvent montrés en France à leur sortie puis oubliés, la censure s'étant exercée avant tout à l'endroit d'Eisenstein et de Poudovkine.
- 9 Les découvertes ou redécouvertes, là encore, n'ont pas manqué : à commencer par l'extraordinaire *Komosomol chef de l'électrification* de Choub – premier film sonore de la cinéaste qui examine tous les aspects technologiques et sémantiques du son (des ondes électroniques du thérémine à la radio, au micro, à l'inscription du son sur la pellicule, des bruits industriels aux meetings en plein air). Dans le cinéma joué *la Roue du diable* de Kozintzev et Trauberg, *Son Chemin* de Chtrijak, *Ma Grand'mère* de Mikabéridzé – pour prendre trois films fort différents – manifestaient, comme dans le cas de *Khabarda* et de *Dentelles*, une appartenance à un travail des acteurs tout d'extériorité et de performance physique alliée à un art du montage heurté, rapide, constructif. La vision proposée à chaque fois, d'une réalité sociale donnée, d'un moment historique (pendant la guerre civile dans *Son chemin*) stupéfie par sa complexité : les personnages, non seulement ne sont pas tout d'une pièce, comme voudra l'instaurer par la suite le réalisme socialiste, mais ils sont contradictoires, d'appartenances incertaines. Le spectateur croit investir positivement l'activiste de *Son Chemin*, une jeune femme magnétique qui incite les dockers à la révolte contre leurs conditions de travail, emmène des troupes de « justiciers », mais se révèle progressivement à la tête d'une bande de pillards contre-révolutionnaires... La satire de la bureaucratie (dans *Ma Grand'mère*) va bon train, usant des ressources de la caricature, étendant à l'échelle d'un film entier la charge instruite dans *la Ligne générale*.
- 10 Le paradoxe voulut qu'en cette année centenaire cette attention à la complexité de ce cinéma vint sur des écrans français où presse écrite, audio-visuelle et en ligne comme colloques et publications diverses affichaient distance et scepticisme à l'endroit de cette révolution, tandis qu'au Brésil, où des groupes de résistance aux pouvoirs économique et politique – comme le MTS (Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra, Mouvement de masse des paysans sans terre, en butte à la répression et aux assassinats, traités de « terroristes ») – continuent, eux, à s'y référer, le CESC (Serviço Social do Comércio, réseau de centres culturels et sportifs) de São-Paulo présentait une rétrospective paresseuse sous le titre « 1917 : O ano que abalou o mundo » avec des films soviétiques souvent sans lien avec l'événement en question. Ainsi put-on revoir *Alexandre Nevski* ou *les Tractoristes* de Pyriev, film musical de 1939 situé dans un kolkhoze ukrainien. On retiendra, de ce film, par ailleurs assez poussif, un épisode de bicyclisme étonnamment proche de certaines scènes de *Jour de fête...*

- 11 Heureusement, le « seminário Diversitas Arte e Revolução » de la USP qui se tint à la Cinemateca brasileira, proposa une manière plus originale et plus vivante de se référer non seulement à Octobre 1917 mais à la question des rapports entre arts et révolution (sujet qu'on n'oserait aborder en ces termes en France). Les organisateurs, Francisco Alambert, Maurício Cardoso, Adilson Mendes, Olga Fernández et Debora Rebecchi, firent alterner conférences (Yves Cohen, Michael Lowy, Willy Correa de Oliveira, Sergio de Carvalho notamment), interventions artistiques (troupes théâtrales, musiciens...), projections de films (Santiago Alvarez, Claire Angelini, Youssef Chahine), présentations d'expériences thérapeutiques (Joris de Bisschop à La Borde) et lancements d'ouvrages, alternant histoire et temps présent, offrant aux propos des uns et des autres des « vérifications pratiques » en quelque sorte. Deux cinéastes brésiliens devaient clore ces journées, Pedro Paulo Rocha, fils de Glauber et Ruy Guerra, octogénaire fougueux qui traita du thème « Toda arte é política » (tout art est politique) et refusa qu'on projetât son film *Os fuzis* (1964) dans une version qui avait été censurée par le producteur à sa sortie brésilienne sous la dictature militaire issue du coup d'État de 1964.