Emma Widdis, *Socialist Senses*

Film, Feeling And The Soviet Subject. 1917-1940

Eugénie Zvonkine

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/monderusse/10893>

DOI : 10.4000/monderusse.10893

ISSN : 1777-5388

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2018

Pagination : 712-715

ISBN : 978-2-7132-2747-9

ISSN : 1252-6576

Référence électronique

Eugénie Zvonkine, « Emma Widdis, *Socialist Senses* », *Cahiers du monde russe* [En ligne], 59/4 | 2018, mis en ligne le 01 octobre 2018, consulté le 08 janvier 2022. URL : <http://journals.openedition.org/monderusse/10893> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/monderusse.10893>

Vivian Sobchak, Jennifer Barker et Giuliana Bruno. E. Widdis rappelle, en effet, qu'il y a « un hiatus entre la vie "réelle" du corps et le cadre discursif qui tente de la façonner » (p. 7). Il ne s'agit donc pas d'étudier la manière dont les gens pouvaient « ressentir » à l'époque, mais plutôt d'analyser les objets précis que sont les films et les discours qui les accompagnent.

Cette approche lui permet de proposer une histoire plus complète du « projet soviétique » et de la formation du « sujet soviétique » où « l'émancipation et l'expérience corporelle » ont une véritable importance, aux côtés de « la régulation et de la conscience » (p. 8), principes plus fréquemment étudiés jusque-là. E. Widdis révèle ainsi le rapport à l'hapticit et la matrialit (*faktura*) dans des textes aussi fondamentaux que ceux de Viktor sklovskij sur l'art. E. Widdis pointe ensuite dans les premires annes de la Russie postrvolutionnaire « une tension (...) entre le dsir d'une meilleure proximit avec le monde tel quel et le dsir de transformer ce monde » ou encore de « transformer la matire brute en un objet socialiste » (p. 30).

L'ouvrage s'articule en huit chapitres. Dans les deux premiers, E. Widdis met au jour les liens entre d'une part l'avant-garde picturale des annes 1910, l'avant-garde cinmatographique des annes 1920 et, d'autre part, avec l'artisanat paysan (p. 108). Le premier chapitre, « Avant-garde sensations », s'intresse aux films de l'avant-garde sovitique en choisissant comme angle d'attaque les costumes et les dcors. Widdis ne souhaite pas tablir une histoire du dcor sovitique, mais s'intresse la manire dont ceux-ci sont penss et thoriss l'poque ainsi qu' quelques cas particuliers de films o le travail du dcor est particulirement innovant ou singulier. L'auteur se penche ainsi sur le travail des directeurs artistiques et analyse galement les dbuts de certains ralisateurs, comme Sergej Jutkevi, qui a travaill comme directeur artistique sur *Le Tratre* (*Predatel'*, 1926) d'Abram Room avant de passer la ralisation de son premier long-mtrage.

Emma Widdis note l'importance des dcors dans la thorie cinmatographique sovitique – ainsi, les premiers textes thoriques de Lev Kuleov portent sur le travail du « kinohudonik » (p. 80), le directeur artistique, charg des dcisions artistiques qui touchent aux costumes et aux dcors. Dans le chapitre suivant, « Material sensations », elle note que si l'histoire traditionnelle des arts dcoratifs sovitiques dessine une trajectoire univoque au cours des annes 1920 – avec la poursuite de la « fonctionnalit » et de « l'efficacit » au dtriment du plaisir sensuel des dcors (associ au rgime tsariste) – la ralit est plus complexe. Une analyse de plusieurs films de cette poque lui permet d'avancer que le travail sur les motifs dans les dcors et les habits introduit frquemment dans les films un jeu entre la bidimensionnalit picturale de l'cran et la profondeur de champ cense reproduire la relation de l'humain sovitique avec le monde qui l'environne.

L'avenir socialiste y est souvent reprsent comme fabriquer de ses propres mains (dcors vides remplir, objets coudre ou construire). Par ailleurs, ces films opposent deux types de relations humain-matire : un rapport contraignant, renvoyant l'ancien temps, et un autre, rdempteur, voquant le plaisir du corps en plein labeur et, plus largement, ce qui pourrait tre catgoris comme les « sensations socialistes ». C'est ainsi que s'appelle le chapitre suivant, qui poursuit, quant

à lui, l'analyse des personnages-fabricants (*homo faber*, comme propose de les appeler E. Widdis, en reprenant la terminologie marxiste et la définition qu'en propose Hannah Arendt (p. 132)) et analyse la manière dont le cinéma soviétique représente le passage de la fabrication artisanale à l'industrialisation. E. Widdis montre à travers une série d'analyses que la main filmée et plus généralement le toucher humain jouent un rôle central dans la volonté « d'humanisation » (p. 124) du travail industrialisé. En ce sens, elle note également que le cinéma est représenté à son tour comme un travail de fabrication à mi-chemin entre industrialisation et artisanat, par exemple, dans *L'Homme à la caméra* (*Čelovek s kinoapparatom*, 1929) de Dziga Vertov.

Le chapitre suivant, « Primitive sensations », s'intéresse aux films tournés dans les pays d'Asie centrale ou dans les républiques du Caucase. Ces films présentent « l'autre » oriental et son quotidien comme porteurs d'un savoir sensible – qu'Emma Widdis appelle « knowledge *naoščup* » (p. 180-181), d'après les termes de Sergej Tret'jakov et que nous pourrions traduire comme « le savoir par la sensation » ou « le savoir à tâtons ».

Dans le chapitre « Modern sensations », Widdis analyse la manière dont le cinéma des années 1920 représente les décors socialistes, fonctionnels et modernes. Ici, son argument sur la centralité non du décor en lui-même mais de la relation entre les corps et le monde matériel qui les entoure apparaît particulièrement fertile. En effet, comment distinguer les décors « modernistes » de *Aelita* de Jakov Protazanov (1924), représentés comme négatifs, et ceux de *La Poupée aux millions* (*Kukla s millionami*, 1928) de Sergej Komarov ? C'est dans la relation entre les corps et le monde matériel que se joue la réponse, selon Emma Widdis : les corps contraints, mécanisés et figés d'un côté, libres de leurs mouvements dans l'espace de l'autre.

Le cinéma des années vingt propose ainsi le nouveau sujet soviétique comme soit un « inventeur-créateur (...) qui construit son espace moderne [soit comme des personnages] qui vivent dans une plus grande proximité sensorielle avec le monde » (p. 221) qui les entoure, alors que les personnages du passé sont dans un rapport de futilité ou de contrainte avec leur environnement matériel.

Les trois derniers chapitres « Socialist feelings », « Socialist transformations » et « Socialist pleasures » se penchent sur les transformations de la représentation cinématographique des relations humaines et du rapport de l'Homme au monde durant les années de l'établissement de l'esthétique socialiste réaliste, entre 1932 et 1937. Au même moment où la psychologie soviétique délaisse l'étude des réactions physiologiques et s'intéresse à la psyché, les acteurs de l'industrie cinématographique et les critiques se mettent à penser le cinéma comme vecteur des émotions. Une fois de plus, il s'agit alors de trouver la singularité soviétique, en proposant un modèle d'émotions socialistes. Par ailleurs, Widdis montre que dans le début des années 1930, le film contredit parfois son message idéologique – ainsi dans *Le Sel de Svanetie* (*Sol' Svanetii*, 1930) de Mihail Kalatozov elle retrouve la représentation du plaisir sensuel du labeur manuel, alors que ce dernier est contredit par les intertitres (p. 269). Par ailleurs, l'auteur discute la représentation du progrès comme cohabitation de l'ancien et du nouveau *via* des images de construction, mais

aussi de ruines. Enfin E. Widdis émet l'hypothèse que le plaisir sensuel, de moins en moins présent dans le cinéma des années 1930 a été déplacé vers l'espace du jeu, transformant l'*homo faber* des années 1920 en *homo ludens*.

Cet ouvrage propose ainsi une nouvelle lecture du cinéma des années 1920, en s'intéressant aux décors, costumes et à la mise en scène, là où la majeure partie des recherches esthétiques sur cette époque se concentrent sur le montage. Le travail entrepris par Emma Widdis dans les trois derniers chapitres vise, quant à lui, à remettre en question l'historiographie traditionnelle de l'art des années 1930 dont il est de coutume de dire qu'il a largement « négligé le sensuel » (p. 297). Emma Widdis ébauche également dans cet ouvrage une histoire des directeurs artistiques, en suivant les trajectoires de Sergej Kozlovskij, Vladimir Egorov, Dmitrij Kolu-paev et d'autres.

Le texte est par ailleurs accompagné d'un important appareil de notes, d'un index des termes russes et des concepts et notions évoqués, ainsi que d'illustrations convaincantes et d'autant plus précieuses qu'elles proviennent parfois de films rares. C'est d'ailleurs l'un des intérêts de l'ouvrage qui mêle habilement les références incontournables de l'époque : Dziga Vertov, Sergej Eisenstein, Vsevolod Pudovkin, Lev Kulečov ou Mark Donskoj mais également Boris Barnet ou Abram Room avec des œuvres moins connues, telles que *Mon Fils* (*Moj syn*, 1928) d'Ivan Červjakov, très connu à l'époque mais peu étudié aujourd'hui. Quelques scories de publication (une lettre manquante ou un mot en trop de-ci de-là), quoique regrettables, ne gâchent rien du plaisir de la lecture de ce livre passionnant qui propose un regard renouvelé sur le cinéma des années 1920 et 1930.

Eugénie Zvonkine

Université Paris 8