

**Boris Barnet
et
la comédie
soviétique**



**CINÉ-CLUB
UNIVERSITAIRE**

**du 20 janvier
au 3 mars 86**

UNI 2

tous les lundis à 19 et 21h

OÙ

Auditoire Piaget, au sous-sol d'UNI II, 24 rue Général-Dufour.

QUAND

Séances du soir: le lundi à 19 h. et 21 h.

QUI

Tout le monde peut adhérer au Ciné-Club universitaire.

COMMENT

Nous vous proposons deux formules:

Cartes d'abonnement à Fr. 15.—, valables pour trois entrées.

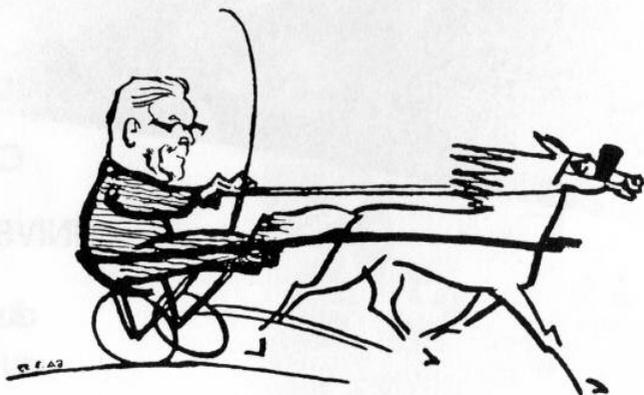
Abonnement général à Fr. 35.—, pour tous les films.

Les abonnements sont vendus uniquement à l'entrée des séances.

Pour tout renseignement complémentaire, veuillez vous adresser
au Service des Activités culturelles de l'Université

4, rue de Candolle, 1^{er} étage, tél. 20.93.33, internes 2705/6.

L'abonnement à Fr. 35.—, muni d'une photographie dûment
validée par un timbre des Activités culturelles, donne droit à
l'entrée à prix réduit (Fr. 7.—) aux cinémas **Corso** (20, rue de
Carouge) et **Classic 3** (rue des Alpes) durant la période
mentionnée au verso de l'abonnement.



François Albera

Un aperçu du «rire soviétique»

Le cinéma soviétique est loué ou dénigré pour la seule part la plus «spectaculaire» de sa production : le cinéma épique des années 20-30 (ramené à quelques noms : Poudovkine, Eisenstein, Dovjénko) puis le cinéma «réaliste-socialiste» (aujourd'hui confondu avec des films des années 50 comme «Le Serment» ou «La Chute de Berlin» (1)). Le regain d'intérêt qu'on lui porta en France, Italie, USA et Grande-Bretagne entre 1968 et 1978 vit émerger Vertov, la FEKS (un peu) et un film de Medvedkine. Le bilan de nos ignorances demeure donc fort lourd et quelques initiatives ponctuelles ont pu en laisser soupçonner l'ampleur : quelques CICI et quelques rétrospectifs. La plus récente est celle que le festival de Locarno a consacré à Boris Barnet, acteur et cinéaste dont la carrière brièvement évoquée le plus souvent est généralement «arrêtée» à 1933 alors qu'il tourna régulièrement jusqu'en... 1964! (2).

La Cinémathèque suisse s'étant enrichie récemment d'une grande partie de l'œuvre de Barnet, l'occasion était donnée de présenter ces films peu connus sinon méconnus et de puiser dans ses collections pour en exhumer une série de titres que rassemblerait une commune visée comique ou satirique. Le statut de la comédie soviétique est complexe — certains des textes qui vont suivre indiquent bien qu'on discuta beaucoup du «rire rouge», des tâches politiques assignées à la satire et des limites qu'on lui mit. Comme le fut — et l'est — celui de la littérature satirique (Zamiatine, Boulgakov, Platonov, Pilniak (3)). L'historien officiel Rostislav Iourenev reconnaissait à Locarno — lors d'une table ronde — que les jeunes Soviétiques goûtaient fort la satire des mœurs bourgeoises et petites-bourgeoises menée pendant la NEP (1921-1928) pour l'actualité qu'ils y trouvaient dans le comportement des privilégiés et des bureaucrates du présent. C'est que la comédie prend pour objet la vie quotidienne (le *byt* russe qu'il s'agissait de révolutionner) ou comme disait Trotski alors deuxième personnage du Parti et de l'Etat «les questions du mode de vie» (4).

La vision de ces films brillants, drôles, mordants convaincra aisément de l'acuité du problème.

La question de l'acteur

Mais on aimerait insister sur un aspect que le cinéma de comédie porte au premier plan non plus dans sa visée mais dans sa substance même : le jeu, l'acteur. Le cinéma épique comme le cinéma « non-joué » (Choub et Vertov) avaient hypostasié une des découvertes « linguistiques » de Lev Koulechov, le pionnier de la théorie du cinéma : l'importance du montage comme articulation signifiante, sa prévalence sur tous les autres composants du film (contenu de l'image, composition, interprétation). Disciple inattendu de Ferdinand de Saussure, Kouléchov avançait que la **valeur** d'un plan — d'un cadre (5) — tenait moins à son contenu intrinsèque qu'à la place qu'il occupait dans la chaîne syntagmatique du film.

Pourtant Kouléchov travaillait **aussi** la question du jeu à partir de la révolution meyerholdienne (le masque, la décomposition du geste, la bio-mécanique). L'« oubli » des expériences menées alors — effacées par le cinéma dominant, le psychologisme repris de manière abâtardie à Stanislavski en URSS comme à l'*Actor's Studio* américain — représente une lacune gigantesque dans l'histoire du cinéma et dans la connaissance vulgarisée qu'on en donne. Ouvrez le tome 2 du *Dictionnaire du cinéma* de Tulard (Laffont) vous n'y trouverez ni Khokhlova, ni Ilinski, ni Fogel, ni Komarov, ni Okhlopov, ni Sverdline, ni Kouzmina ! ils sont pourtant les initiateurs d'un travail sur le geste, le corps auprès duquel les roulements d'yeux et les torsions de mains de leurs contemporains (Mosjoukine ou Jaques Catelain) comme l'hystérisation du jeu à la mode aujourd'hui (chez Zulawski et quelques imitateurs) font pâle figure. C'est du côté de la danse moderne, de Pina Bausch en particulier, qu'il faut rechercher une descendance à leur « constructivisme » (car le montage, secondarisé dans la syntaxe des plans entre eux, organise le jeu lui-même, les grimaces, le mouvement du corps).

Le programme que nous proposons ici est loin d'être exhaustif, il n'offre qu'un aperçu. Aux films « invisibles » ou disparus (la totalité de l'œuvre d'Okhlopov par exemple) s'ajoutent ceux qui ne sont pas disponibles (« Les aventures d'Octobrine » de Kozintzev et Trauberg) ou techniquement impossibles à projeter (tous les Alexandrov sont sur support nitrate, inflammable).

1. Cf. d'un côté le No 220/1 des *Cahiers du Cinéma* «Russie, année 20» (1970) et de l'autre le No 55 de *Cinématographe* «Le cinéma stalinien» (1980).
2. Par exemple: «Talent un peu marginal, Boris Barnet, loin de la fantaisie gracieuse de ses films muets et après l'intéressant «Okraina», ne fut plus qu'un exécutant anonyme.» Jacques Fieschi, *Cinématographe* No 55.
3. Et au théâtre Nicolas Erdman, l'auteur du «Mandat» que Meyerhold monte avec succès en 1925. On retrouve le nom d'Erdman dans le générique du «Vieux Jockey» de Barnet, comme scénariste.
4. Série d'articles publiés dans la *Pravda* en 1923 et réunis en français sous ce titre (éd. 10/18). Le chapitre 5 s'intitule: «La vodka, l'église et le cinématographe».
5. Rappelons qu'en russe «kadr» désigne à la fois le plan (unité de prose de vue) et la découpe du cadre.



Anna Sten

Boris Barnet

Ecrits, documents, études, filmographie, photos
matériaux réunis par Fr. Albera et R. Cosandey
Editions du Festival de Locarno 1985

НАША ИСТОРИЯ

(Страничка воспоминаний)

Фотографии — этоки из работ киноматериала Д. Кузнецова — 1929 года.

Я НАЧАЛ РАБОТАТЬ в киноматериале в 1916 году, сначала художником, потом режиссером. Был, следовательно, начинающему, когда сформировались зарисовки мизансцен, а затем профессиональной энергии. Я мечтал приобщиться, строить, собирать вокруг себя людей, работать их вместе дружно, учиться у других, освоить учебно-исследовательские методы в общем плане, а также практическую деятельность.

Первую мою режиссерскую попытку «Прощай инженер Прайди» написал, работая на будущее, в большевистско-пролетарской атмосфере творческой инициативы, деятельности мемуаристической записки — не было ни до, ни после.

Эти впечатления только бесцельно мечтатель с прямой безработной душой. С другой стороны, замученная работа на требовавшая фабрика трансформала меня закачала.



С. Комаров



А. Хохлова

Пилота революции. Началась стена хранения, организованы фотокино-отдел. Мечты начали сбываться. В первую очередь, я начал заниматься над программой. Вскоре я уехал на волонтерской фронте сдвинулся, через несколько месяцев на Колчак, с фронтом пошел сдвинулся, приехал на Урал.

В Екатеринбург, познакомился с женщиной, режиссером Александрой Колосовой. Она привела на меня, ее признала режиссером, а затем и режиссером. В первом я режиссер — будущей киноматериала с будущей сценарии, киноматериала сценарии. Я работал в теории, мечтатель, об эксперименте, об эксперименте и эксперименте, в эксперименте и киноматериала сценарии, об эксперименте и киноматериала сценарии.



С. Комаров

В результате с моей пленкой и В. Р. Гарину, руководителем только что открытой Государственной школы киноматериала. Обильный покая в Урале в Москву. Через несколько месяцев и еще увидел учебную киноматериала, режиссером киноматериала.

Меня не приглашали преподавателем в школу — уж очень я был молодой человек, начал бегать. Школу начал бегать, бегать в верные руки опытных, старых режиссеров.

Началась творческая работа. Год учился с коллегами, начал работу и с блестящей, на мой взгляд, деятельностью блестяще проявился на практике. Это не могли дорогие ребята, не частой встречей и переживаниями так, как их учил.

Начал мечтать о будущей киноматериале, начал работу с группой режиссеров. Добывал деньги, начал работу в киноматериале. Сначала начал преподавать. Работа была исключительно университетской — такой работой и им былое работа.

Начал преподавательскую. Моя преподавательская работа, начиная с первой работы. Начало тогда преподавательской и преподавательской работы. Начало тогда преподавательской и преподавательской работы. Начало тогда преподавательской и преподавательской работы.

Это мая 1920 года состоялся первый киноматериал, вечер пленки. На этом материале демонстрировалась группа молодежи, особо сценарии, группа, которая с собой ситуацией занималась. С этого дня мы начали мечтать, как организовать киноматериала киноматериала — и много лет, работы не рассчитали, все же. На вечер киноматериала в Сибирь, Облсовет, Редис, Чкалова и Ходяков.

Узнал не так быстро, знакомился свои связи на преподаватель. Не, начался кто-то не начался — не было денег, в основном, у руководящего преподавателя еще не было жизни работа. Вместе с оператором Гринштейном начал учиться, устроился в Домик Чкалова Гринштейна с Сибирью и пошел на главный фронт киноматериала.



В. Барнет

Une page de *Sovietski Ekran* de 1929 où Koulechov raconte les débuts de son atelier.
Photos (de haut en bas): S. Komarov, A. Khokhlova, V. Poudovkine, B. Barnet.

S.M. Eisenstein

Comme c'est étrange — à propos de Khokhlova

Le 8 Mars a retenti.

Sont furtivement apparues sur les pages de la *Pravda*: la femme capitaine, la femme mécanicien, la femme maître.

Dans les fabcom des fabriques cinématographiques on a tenu de chaleureuses réunions pour le Jour de la Femme. On a fêté les victoires de la femme sur tous les fronts. Et comme toujours il ne fait sombre que sur le front cinématographique. A la pléiade de maîtres ouvrières on ne peut ajouter de maîtres actrices. On ne permet pas de devenir maître actrice. Et cela parce que sur le front peut-être le plus culturel, la cinématographie, la femme actrice est toujours comme avant: une baba.

Sur la question des femmes, notre cinéma est toujours le même... Il y a des komsomols, des paysannes, des atamans, mais la pratique l'exige: la komso-mol doit être potelée, la paysanne bien en chair et l'ataman appétissante.

Sinon le public ne marchera pas.

Et nos directions de la cinématographie tiennent bon à la tradition capitaliste de la femme à l'écran. Quand on dit «acteur», on se réfère et on exige l'art de Lon Chaney, de Stroheim, de Barthelmess. Mais on ne reconnaît pas la notion de femme maître actrice, égale en droit. Nous en sommes arrivés à condamner Valentino, Novaro et autres qui ne sont que de beaux gosses. Dans la question de l'acteur, nous exigeons une haute technique. Mais les conseils artistiques des fabriques cinématographiques regardent l'actrice avec des yeux d'éleveur grossier.

Un veto tombe de tout son poids. Et pour la deuxième année consécutive Khokhlova est sans travail. Pour la deuxième année Kouléchov ne tourne pas. Khokhlova est unique en son genre; un don d'acteur, un enjeu pour l'art. Elle n'est ni une Veidt, ni une Pickford soviétique. L'Amérique, l'Europe ne connaissent pas ça. Ne l'ont pas.

L'idéal des petits bourgeois pour les Bathing Girls domine l'Amérique. La vie même (l'existence) de Khokhlova dément cet idéal. La poigne décisive de son

rictus déchire les clichés — la femme de l'écran, la femme de l'alcôve. Du coup les traditions sont les quatre fers en l'air et nos directeurs américanisés y voient un progrom.

Khokhlova peut créer un genre. Khokhlova est précisément ce matériau à partir duquel on peut faire son propre film.

Cette chose extraordinaire pour laquelle un patron intelligent paie beaucoup parce qu'elle lui rapportera dix fois plus.

A l'étranger on aurait institué une société d'actions de films khokhloviens, mais chez nous elle est mise au rebut. On masque le défaut d'un bilan commercial simple et honnête avec une grande phrase, comme toujours. Khokhlova est une décadente, une bourgeoise.

C'est ce qu'on aimerait contester.

Elle n'a pas encore trouvé de solution correcte dans la recherche d'un genre, mais la marquer du sceau de bourgeoise en général et lui ôter toute possibilité de trouver son terrain adéquat, c'est de la bêtise et de l'incurie.

Carole Dempster n'a trouvé son style qu'avec «Sally of the Sawdust» et cela alors qu'elle travaillait depuis tant d'années avec le patriarche Griffith, en supposant que sa mission est de jouer les jeunes filles à anglaises. Chez nous on ne sait pas distinguer quand c'est le matériau qui est coupable ou quand c'est la mise en forme.

Il faut donner à Khokhlova un répertoire bien soviétique répondant à ses données et une direction correcte.

Après avoir décidément jeté les femmes démoniaques, les aventurières et autres, je lui aurais noué les tresses, l'aurais vêtue d'un sarafan et aurais lancé un cycle de films comiques, grotesques «la campagne et la ville» avec la première femme excentrique du cinéma, Khokhlova. Puis je lui aurais joint Akhlopova et j'aurais obtenu une paire de vrais masques cinématographiques comme ces poupées tanka vanka qu'on trouve sur les commodes et les rebords de fenêtre.

Maintenir Khokhlova qui est peut-être notre unique actrice originale sous le boisseau, c'est tout simplement criminel.

S.M. Eisenstein, *Kino* 30.3.1926
(traduction Sylvie Joutet)



Mikhail Romm

Vsevolod Meyerhold

Le problème du «masque» au cinéma

Pourquoi essayons-nous échec sur échec dans la tentative de réalisation d'un film comique qui nous soit propre, qui soit cher à notre pays, de ce film qui est nécessaire à notre peuple, à notre ouvrier, à notre kholkhozien, à notre garde-rouge ? Je pense que tout le malheur vient du fait que personne n'a compris la nécessité d'un procédé de ce genre : trouver un masque « à l'intérieur de soi », et peut-être même plusieurs masques autour desquels on regrouperait des événements. Pour que ce que je dis soit clair, je répète à nouveau la formule de Pouchkine : « Le drame s'est mis à gouverner les passions et l'âme humaine » : sans ces passions et sans cette âme humaine, aucun impact de l'art dramatique sur les masses n'est possible.

Voyons s'il y a eu ou non des tentatives pour créer un « masque » de cette façon.

Prenons Igor Ilinski , par exemple. Il a travaillé le rôle d'Arkachka dans *La Forêt* d'Ostrovski. Arkachka était un type, un type littéraire ou littéro-théâtral (littéraire dans la mesure où il venait d'Ostrovski, et théâtral dans celle où nous y avons mis beaucoup de choses nouvelles qu'Ostrovski n'avait pas prévues mais que nous y avons facilement introduites grâce à l'existence du chaplinisme), un type tissé à partir de procédés d'ordre chaplinien. Ilinski a essayé, en partant de ce type, de porter à l'écran ces traits meyerholdo-chapliniens. Ça s'est soldé par un fiasco, non pas parce qu'il est parti du masque d'Ostrovski-Meyerhold pour se créer lui-même un masque, mais parce que, à côté de Chaplin, il existe aussi Gribouille . Il suffit de s'engager dans cette voie particulière, c'est-à-dire de donner du comique en se souvenant du masque de Gribouille pour subir aussitôt un échec. Et il faut toujours garder présent à l'esprit que, chez Harold Lloyd aussi, si l'on analyse ses aspects positifs et négatifs, le plus négatif chez lui vient de Gribouille. Et si nous procédons de même avec Max Linder, si nous analysons ses aspects positifs et négatifs, de nouveau, ce qu'il y a de négatif chez lui vient de Gribouille. On dirait une erreur de la nature, un espèce de truc qui allonge à l'écran une silhouette impossible gâchant ainsi l'intégrité de la construction d'une grande comédie, au théâtre comme au cinéma.

Ce n'était pas simplement un masque qu'il fallait trouver, mais obligatoirement le masque qui nous soit le plus proche, à nous, c'est-à-dire au peuple pour lequel nous construisons un film. C'est une question importante. Je ne dis pas cela uniquement pour soulever un problème intéressant, mais parce que nous essayons fréquemment des échecs dans nos comédies et que nous ne les analysons pas suffisamment. « Tiens », disons-nous en nous frottant les mains, « Ilinski a fait un four cette année », mais ce four, il faut l'analyser, il faut l'étudier pour éduquer nos cadres et tenter de découvrir la cause de ces échecs.

20 janvier

- | | | |
|------|--------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------|
| 19 h | Le journal de Gloumov (c.-m.) | Eisenstein 1923 |
| | Les extraordinaires aventures de Mister West
au pays des Bolcheviks | Koulechov 1924 |
| 21 h | La fièvre des échecs (c.-m.) | Poudovkine et Golovnia 1925 |
| | La jeune fille au carton à chapeau | Barnet 1927 |

27 janvier

- | | | |
|------|------------------------------------------------------------|---------------------|
| 19 h | Miss Mend (1^{er} épisode) | Ozep et Barnet 1926 |
| 21 h | Miss Mend (2^e et 3^e épisodes) | Ozep et Barnet 1926 |

3 février

- | | | |
|------|----------------------------------------|-------------|
| 19 h | Trois dans un sous-sol | Romm 1927 |
| 21 h | La maison de la place Troubnaia | Barnet 1928 |

10 février

- | | | |
|------|-------------------------------------------------------------------|---------------------------|
| 19 h | Le bonheur
et Le train cinématographique de Medvedkine | Medvedkine 1934
Marker |
| 21 h | Okraina | Barnet 1933 |

17 février

- | | | |
|------|--------------------------------------------|-----------------|
| 19 h | Il était une fois un merle chanteur | Iosseliani 1970 |
| 21 h | Au bord de la Mer Bleue | Barnet 1936 |

A COMEDIE SOVIETIQUE

24 février

- | | | |
|------|---------------------------------|-------------|
| 19 h | Le vieux jockey | Barnet 1941 |
| 21 h | L'exploit d'un éclaireur | Barnet 1947 |

3 mars

- | | | |
|------|-----------------------------|--------------|
| 19 h | L'allumette suédoise | Youdine 1954 |
| 21 h | La petite halte | Barnet 1963 |

Dans le cadre du cours théorique de cinéma du **mercredi soir à 20 h.**, en complément à ce cycle, vous pourrez voir :

- | | | |
|------------|-----------------------------------------|----------------------------|
| 22 janvier | Aelita | Protazanov 1924 |
| 29 janvier | Petits fruits de l'amour (c.-m.) | Dovjenko 1926 |
| | et Le manteau | Kozintzev et Trauberg 1926 |
| 12 février | Dentelles | Ioukevitch 1928 |
| 19 février | La fête de Saint Georges | Protazanov 1930 |
| 26 février | Poète | Barnet 1957 |
| 5 mars | Le lutteur et le clown | Youdine et Barnet 1957 |

Entrée libre

Tous ces films sont en version originale, soit sous-titrée français, soit en traduction simultanée dans la salle.

Il n'y a qu'à regarder Harold Lloyd et Chaplin, puis Igor Illinski, et l'on aperçoit tout de suite cette différence de jeu qui cause l'échec d'Illinski et l'empêche de donner tout ce qu'il aurait pu. Illinski lui-même n'est pas en cause, il est simplement tombé sur Jeliaboujski, qui ne comprend rien à l'acteur. Avec les jeux de lumière, les ouvertures de diaphragme, les changements de plan, les plongées et les contre-plongées, il est à son affaire, mais rien de cela n'est nécessaire, c'est du coupage de cheveux en quatre. Il ne comprend pas l'acteur, et il fait mettre la pédale forte à Illinski dans des jeux scéniques où suffirait un simple clin d'œil. Il lui fait donner à fond toutes ses réserves d'acteur comique, en écrasant la pédale forte, ce qui produit une impression de pathologie totale.

Et il ne doit en aucun cas y avoir de pathologie. C'est de là qu'est né l'un de mes conflits avec Stanislavski, lorsque j'avais pris l'avis de Tchekhov, qui m'avait dit : « Faites bien la différence entre nervosité et neurasthénie ». Nos réflexes sont bien construits sur notre machine nerveuse, le cerveau indique des tâches qui sont ensuite exécutées; il y a aussi des écluses, des barrages, Sepp nous a parlé de tout ça. Les nerfs, la nervosité, oui, mais pas la neurasthénie, la maladie. La nervosité n'est pas pathologique.

Mais je vous dis que c'est chez Lloyd qu'il faut prendre des leçons. Il pleure avec de la vaseline, il donne le raccourci nécessaire, un clin d'œil, il a tous les procédés de Chaplin, mais il les a encore davantage purifiés de tous ces moments pathologiques qu'on trouve de temps à autre chez Chaplin. Lloyd joue en raccourcis, et il est tout ce qu'il y a de plus calme. Il dort bien, visiblement, il se promène beaucoup, il a un visage et des muscles pleins de santé. Comme un bon jockey et un bon cheval, il a besoin d'une vie bien réglée. Lloyd est sain et calme, son jeu est précis, sain et sans outrance. Et l'émotion intérieure au Théâtre d'Art? Moskvine par exemple dans le rôle de Gouverneur? C'est quelque chose de terrifiant à regarder, cette surcharge du jeu comique, sans la moindre légèreté. C'est ça que nous surcharge la pause musicale. Ce qui agit, c'est notre raccourci, notre gestuelle, la musique, la lumière. Pourquoi notre scène très enlevée ne marche-t-elle pas jusqu'à présent? C'est qu'il faut mettre au point pour cette scène une formidable légèreté, comme au cinéma. Regardez une sortie de Lloyd : en une seconde, une première pirouette, une seconde différente, et au passage, il accroche avec sa canne la livrée d'un laquais.

Est-ce que notre pause a un caractère psychologique? On nous reproche parfois de ne pas faire de psychologie, et certains d'entre nous s'inquiètent et redoutent ce mot. Dans la mesure où nous nous fondons sur la psychologie objective, il y a évidemment de la psychologie chez nous. Seulement, nous ne nous laissons pas gouverner par le revivre, mais par une foi constante dans la précision de notre jeu technique.

Car nous sommes des machines. Dans la première période de son travail, C. S. Stanislavski, dans la mesure où il constitue un exemple rare de bonne machine, d'homme de bonne souche, a également travaillé là-dessus. Il s'est occupé un moment — et il me l'a enseignée — d'une gymnastique spéciale des doigts, il avait même un appareil spécial en caoutchouc, et il apprenait à tenir un verre, une carafe, à manipuler les choses. C'est des données physiques qu'il est d'abord parti, mais ensuite sont venues les discussions, il a fallu donner des preuves à l'appui, les professeurs Lopatine et Berdiaïev ont fourré leur nez là-dedans, et tout le monde s'est mis à délirer.

— **On a dit que l'excentrisme était une transposition originale, dans le contexte révolutionnaire de l'U.R.S.S. et de l'art soviétique, du vieux burlesque américain. Qu'y a-t-il de vrai dans cette affirmation?**

— Rien. C'est un jugement tout à fait idiot. Les sources de l'excentrisme sont exclusivement nationales. Voici les principales :

1° «L'histoire du tzar Maximilien et de son fils désobéissant Adolfa» (remarquez que le fils porte un nom de fille!). C'était une très vieille pièce tragique, à l'origine, que les paysans avaient déformée, poussée à la caricature et la parodie, et qu'ils jouaient dans les villages.

2° Les recherches d'avant-garde du théâtre russe: Meyerhold, Annenkov, Serge Radlov (celui-ci, le premier, introduisit l'excentrisme — cirque et music-hall — au théâtre).

3° Notre violent amour pour Ernst Hoffmann et Gogol.

— **Cependant l'américanisme n'est-il pas l'un des traits flagrants du manifeste de l'Excentrisme?**

— Oui. Mais le comique américain est, là-dedans, le moins important. Dans les premières années de la révolution, la Russie était un pays arriéré, sans technique, sans cadres, sans urbanisme. La civilisation américaine était pour nous le symbole de l'époque constructiviste. Bien entendu, la civilisation industrielle, technologique, — non pas l'Amérique du racisme, de Sacco et Vanzetti, ni l'Hollywood du cinéma sexuel, du drame mondain — du «drame de soie» comme nous disons.

D'un autre côté Leningrad — c'était encore Petrograd — était alors une ville classique, de style Empire. Nous nous sentions le devoir de faire sauter cette révérence envers la ville que la littérature de l'époque avait cultivée. René Clair a voulu de même faire sauter Paris avec «Paris qui dort». Mais Paris dort toujours et Leningrad s'est réveillée. Nous avons dû lutter contre les défenseurs de ce respect, les traditionnalistes.

Tant pour Eisenstein que pour nous — et alors nous travaillions ensemble — l'absurde, la métaphore, la syntaxe pure étaient des choses passionnantes. Dans le burlesque américain cette syntaxe était naïve — celle d'un cinéma naïf. Ainsi un Chinois voit un lion et sa tresse se redresse verticalement. C'est du cirque. Nous avons dépassé ce cirque, nous en avons fait du cinéma. L'été 1922, Eisenstein a fait partie de l'Excentrisme. La Feks a monté plusieurs spectacles excentriques sur la scène, notamment «Le Manteau». Eisenstein a travaillé avec nous. Ensuite, à l'automne, il est rentré à Moscou et, avec Youtkevitch, il a voulu monter pour le Théâtre de Forreger, une pantomime excentrique. Meyerhold, avant la révolution, avait créé une pantomime intitulée «L'Echarpe de Colombine» (musique de Donagni). Eisenstein et Youtkevitch proposaient eux «La Jarretière de Colombine», en s'inspirant des «serials» français: «Fantomas», «Zigomar», «Judex». Mais le projet ne s'est pas réalisé.

(Propos recueillis à Moscou, le 30 janvier 1968.)

1. Fabrique de l'acteur excentrique.

Boris Barnet

La jeune fille au carton à chapeau

En réalisant la comédie *La jeune fille au carton à chapeau*, je me rendais parfaitement compte que je serai forcé de m'acheminer sur la voie de l'expérimentation puisque les méthodes de l'expression du comique que l'on peut tirer du matériel qui se trouve à la base de notre scénario ne sont pas encore trouvées. La simple approche formelle, fût-elle fondée sur une grande maîtrise, n'est ici d'aucun secours. Au cours de l'organisation du matériel, il faut trouver les éléments comiques qui donnent la possibilité de montrer le comique comme partie organique de ce qui se passe. C'est surtout nécessaire dans la comédie qui se construit moins sur un comique de situation que de comportement quotidien. Le scénario a été spécialement conçu pour des acteurs — ceux qui tournent dans le film: Anna Sten, Birman, Koval-Samborski, Popov, Fogel, Mikhailov. V. Chérchénevitch, V. Tourkine et moi, nous avons travaillé sur le scénario en essayant d'y inclure une quantité minimale de matériel «sujétique», en évitant avec acharnement les éléments de satire, puisque je doute de la possibilité d'une satire soviétique au cinéma.

Nous développons chaque situation et chaque action en vue de jouer au maximum sur l'homme et les objets.

Un fragment du scénario est construit de la manière suivante: l'action se passe dans une chambre vide, tous les meubles, tous les objets ont été emportés. Seuls deux acteurs, le rebord de la fenêtre, le crachoir, le carton à chapeau et deux ou trois petites choses jouent. En travaillant nous avons découvert un fait surprenant et agréable: on peut construire une scène en impressionnant le spectateur non par le montage mais par la mise en scène elle-même.

Nous avons eu la possibilité de tourner sans procéder à des gros plans pour accentuer tel ou tel détail. Le plan général nous suffisait, les objets superflus ne détournaient pas l'attention de l'important.

C'est mon premier travail personnel et l'enjeu de ce travail c'est l'acteur. Le matériau joué tourné pour le film, je le considère comme extrêmement réussi. Les acteurs connaissent les «rôles», mais cette connaissance ne les empêche pas de s'inscrire dans le schéma choisi du cadre.

Sovietski Ekran, No 12, 19 mars 1927
(traduction Valérie Poznev)



Anatoli Lounatcharski

La comédie cinématographique et la satire

Le cinéma bourgeois recourt de manière insistante à la comédie et à la farce. Les gens aiment rire et achètent plus volontiers un livre drôle qu'un livre dramatique.

Les possibilités qu'a le cinéma d'atteindre des effets comiques sont énormes. Pour faire rire, une histoire doit être construite sur le principe du contraste, le développement de l'action doit nous surprendre.

Le cinéma est l'art qui s'est plus qu'aucun autre approprié le temps et l'espace, effaçant les limites entre le réel et le possible, le visible et l'invisible. Par le biais du montage, le cinéma peut avancer ou reculer d'un siècle, passer de l'Europe à l'Amérique et combiner les matériaux les plus disparates sans avoir besoin de se justifier auprès du public.

On peut montrer l'action d'un homme et simultanément ce à quoi il pense; dans le même cadre, on peut montrer comment s'est déroulé et comment aurait dû se dérouler tel événement.

De ce point de vue, le cinéma possède des potentialités énormes...

L'écrivain n'a pas à sa disposition une telle capacité de concrétiser les choses, le peintre n'a pas le mouvement ni le son alors que le cinéma peut tout parce qu'il a le mouvement, le son, l'image.

La réalité est à la discrétion du réalisateur. Il peut faire tout ce qu'il désire, révéler une analogie là où la plupart ne voient qu'une différence et vice versa.

En particulier, il peut faire reculer les limites du comique.

C'est un pouvoir colossal.

Le cinéma bourgeois gaspille la plupart du temps des milliers de mètres de rire stupide pour développer des films stupides et cela avec une virtuosité qui déconcerte tout le monde y compris chez nous.

Shnylock dit: «S'ils me chatouillent, je ris, s'ils m'égorgent, je perds mon sang.» Nous aussi, nous pouvons dire: lorsqu'ils nous contaminent avec le rire, doit-on rire?

Non ! Camarades ! ce qu'ils viennent de réussir avec fougue doit nous paraître révoltant parce que c'est de la corruption et de l'abrutissement. Si au cinéma ils projettent un film stupide, un film à trucs et que le public en sort un peu plus stupide qu'avant, la bourgeoisie en tire avantage. Nous devons nous rendre compte du rôle délétère de ce rire «pur» et ne pas nous y laisser prendre...

En en Union soviétique ? Je ne peux pas dire que dans le domaine de la comédie cinématographique nous n'ayons rien. Il y a eu quelques bons films de réalisateurs connus.

Mais par exemple un film comme «La jeune fille au carton à chapeau» ne peut être considéré comme une comédie soviétique : une plaisanterie, une farce destinée à augmenter le nombre de souscriptions au prêt national peut être très utile, mais cela n'en fait pas une comédie. Et presque tout ce dont j'arrive à me souvenir dans ce domaine est parfois empreint d'un humour fin, interprété par de grands acteurs mais en fin de compte absolument insatisfaisant du point de vue de l'humour soviétique.

L'authentique grande satire nous la trouvons plutôt éparpillée dans des épisodes satiriques de films d'un autre genre que dans une œuvre proprement satirique. Pourtant il y a une grande demande de films de ce genre. Je crois qu'il serait intéressant d'organiser sur ce sujet une discussion et même plusieurs.

J'aimerais m'arrêter brièvement sur l'intéressante tentative du camarade Medvedkine de créer des courts métrages satiriques (...).

Quelles sont les caractéristiques principales de ces films ? Tout d'abord leur ton proclamatoire et leur caractère assertif. Le scénario a la structure d'une fable. Le thème est formulé métaphoriquement et cette formulation métaphorique a comme but précis d'éclairer le sens de la fable. L'auteur ne cache absolument pas le fait qu'il est réellement en train d'expliquer une fable et que la métaphore est une argumentation pour démontrer la morale de cette fable.

Pouvons-nous accepter une telle méthode? Certainement. Maïakowski nous a appris que le plus grand poète peut être peiné par le mauvais dalage de la rue Miasnikaïa et peut écrire sur ce sujet de bons vers.

Chaque phénomène peut être représenté sous la forme d'une fable puisqu'il n'est jamais isolé mais constitue un échantillon d'une série de phénomènes similaires. Il est certes préférable de choisir des phénomènes généraux plutôt que singuliers. On peut représenter les lacunes de notre existence avec grande clarté, s'en moquer et conduire le spectateur à la conclusion qu'il faut lutter contre, qu'il faut les éliminer! C'est sur ce principe que sont construits ces petits films.

Le réalisateur qui est aussi scénariste, ne craint pas la stylisation et use avec bonheur d'un procédé binaire: il nous donne la caricature, l'in vraisemblance et en même temps la vraisemblance. Les deux niveaux (la caricature et la vraisemblance) se marient sans s'entraver. Mais ce n'est pas le seul type possible de satire. De ce que j'ai dit ici il apparaît clairement que la satire pour recourir à quantité d'objets petits et grands, et à tous les procédés et approches expressives possibles. Et parmi eux la fable de propagande, l'«adresse directe» de ce type a indubitablement sa légitimité.

Quelle est donc l'erreur des fables du camarade Medvedkine? Les lacunes auxquelles j'ai fait allusion sont évidentes ici également.

Je suis sûr que les camarades qui travaillent dans le champ de la satire trouveront le courage de continuer malgré les difficultés et nous trouverons la force de les soutenir à l'avenir. La comédie cinématographique, la satire est un secteur infiniment riche et fécond mais peu cultivé, il doit mobiliser toute notre sévère attention.

Débat sur le film de Medvedkine, 12 juin 1931
(traduction Katia Riccaboni)



Sergueï Youtkevitch

Lettre

de

S. M.

EISENSTEIN

Je viens de voir la comédie de Medvedkine, « le Bonheur », et, comme on dit, je ne peux pas garder le silence.

Car aujourd'hui, j'ai vu comment rit un Bolchevik !

On peut commencer une comédie en déclarant : « Chaplin n'y est pas ». C'est un fait : Charlie Chaplin ne joue pas dans le film.

On peut concevoir une comédie où Chaplin n'est pas - et puis d'une certaine façon, le voilà qui y entre. Non, ce n'est pas lui que vous voyez. Ni rien qui lui soit directement emprunté. Chaplin agit ici comme un repère. Comme un relais. Comme une certaine qualité, spécifique, de profondeur. C'est Chaplin « nouveau modèle ».

Voilà ce que je ressentais aujourd'hui en regardant le Bonheur. Le film n'a pas encore été distribué. Il n'est pas tout à fait terminé. Il n'est pas encore passé par tous les niveaux hiérarchiques de l'approbation. On n'en peut pas encore la vision publique.

Il est facile de faire l'éloge de Tchapaïev dans la foulée de l'enthousiasme que provoque ce film partout où il est vu. Plus difficile de décrire un film inachevé, vu dans une salle de projection minuscule entre un auteur nerveux et deux autres aussi peu « objectifs ». Mais je n'hésite pas à dire que voilà un film remarquable, et que son auteur est une personnalité extrêmement intéressante, et que ce film inaugure et établit une forme cinématographique totalement originale, qui élargit considérablement notre conception de la comédie filmée.

Lorsque Khmyr laboure avec son petit cheval à pois, il est difficile de ne pas rire. Mais Khmyr n'est pas un imbécile, ni un demeuré. Ce qui est en question, c'est ce que Marx appelait « la stupidité de la vie paysanne » : nous avons connu cela, nous sommes passés par cela, et nous avons dépassé cela d'une façon irréversible. Et cette « stupidité » paraît encore cent fois plus stupide lorsqu'elle est entourée de fermes collectives et de moissonneuses-batteuses.

Il est donc difficile de ne pas rire, comme il est difficile de ne pas rire à Chaplin. Mais c'est là que je dois exprimer mon ravissement devant ce qu'apporte Medvedkine : dans son propos, dans ce qu'il révèle d'intelligence, dans son choix des moments merveilleux...

Chez Chaplin, le gag est individualiste.

Chez Medvedkine, il est socialiste.

Chaplin s'en va toujours « au loin ». Quelque chose le mène quelque part, ailleurs... Quelque chose d'éternel. Une jambe ici, l'autre là. Une conclusion, pas une solution.

La solution est collective. Et Khmyr part du point même où Chaplin nous quitte. Chaplin est toujours seul, toujours à-côté, toujours en-dehors. Khmyr est toujours **conduit** - par sa femme, par le responsable politique, par son entourage. Mais ils sont tout de même côte-à-côte, Chaplin et Khmyr, et Chaplin à ce moment-là revient de son pays lointain (celui où il va à la fin de ses meilleurs films) tandis que Khmyr y part à son tour. C'est comme ça, et débrouillez-vous avec vos contradictions.

Fabrique de l'acteur excentrique

ЭКСЦЕН ТРИЗМ

