

Le cinéma soviétique muet

Extraits

Lev Koulechov, *Les Aventures de Mister West au pays des bolcheviks* (Goskino, 1924)

Serguei M. Eisenstein, *La Grève* (Goskino et Prolekult, 1925)

S. M. Eisenstein, *Le Cuirassé Potemkine* (Goskino, 1925)

Vsevolod Poudovkine, *La Mère* (Mejrapbom-Rus, 1926)

S. M. Eisenstein, *Octobre* (Sovkino, 1928)

Dziga Vertov, *L'Homme à la caméra* (Vufku, 1929)

S. M. Eisenstein, *L'Ancien et le nouveau (La Ligne générale)* (Sovkino, 1929)

Documents

Kouléchov

« Mr. West (...) »

Ce film procède d'une construction précise du mouvement du modèle dans l'espace, d'une organisation temporelle du mouvement, de différents types de montage qui, sur des bouts d'essais, avaient donné les résultats attendus. Dans les meilleurs passages du film, nous avons réussi à faire en sorte que le schéma de construction passe totalement inaperçu, si bien que ce résultat calculé revêt une forme épurée.

Dans la sélection du matériau humain, nous avons tenté de démontrer la nécessité et la valeur du travail collectif par rapport à des "étoiles" individuelles. (...) Dans ces scènes, nous avons voulu révéler la nature profondément factice du cinéma psychologique et prouver qu'une construction rigoureuse du travail de l'acteur et du montage permettait de maîtriser tous les styles et tous les types de mise en scène, notamment américains et allemands. Nous nous sommes abstenus par tous les moyens de manifester nos "goûts" personnels. Ce qui nous intéressait, c'était le calcul et l'organisation qui doivent être le trait principal de notre méthode. » (1924)

L'Art du cinéma et autres écrits, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1994 (François Albera, éd.)
pp. 93-94

Eisentein

« Mais cette œuvre charnière [*La Grève*, Eisenstein] eut un autre aspect positif ; elle viola – involontairement ? – les bornes de son dessein primitif, purement didactique ; *La Grève* n'est pas « une simple relation des faits » ; c'est une trame que l'œuvre postérieure d'Eisenstein enrichira sans cesse, une trame qui, pendant dix ans, influencera tout le cinéma soviétique. En principe le public qui venait voir cette bande devait la considérer comme un document décrivant une grève dans la Russie d'avant 1917. (...) »

Pour son film, Eisenstein adopta en tant que méthode créatrice son principe théâtral du « montage des attractions » c'est-à-dire qu'à chaque instant le spectateur devait avoir son content de chocs et d'impressions intenses, soit dans chacune des scènes, soit par le rapport des scènes entre elles. *La Grève* est un film plein de métaphores cinématographiques et ses images évoquent, outre les sensations visuelles, les sons, les odeurs, les goûts, les contacts tactiles. (...) *La Grève* n'est pas un film superficiellement constructiviste par ses décors – à cet égard *Aelita* nous suffit – mais bien plus essentiellement, par sa méthode créatrice, par cet art de créer des choses nouvelles en usant comme matériau de l'essence même de la réalité. Si nous considérons le constructivisme de *la Grève*, nous pénétrons une source de la plus importance pour l'esthétique du *Potemkine*, (...) ».

Jay Leyda, *Kino. Histoire du cinéma russe et soviétique*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1976, pp. 210-211

(...) « Or pourquoi le cinéma doit-il suivre, dans sa forme, le théâtre et la peinture et non la méthodologie du langage qui, à partir de la combinaison de deux désignations concrètes, d'objets concrets fait naître des représentations et des concepts entièrement neufs ? Elle est bien plus proche du film que la peinture par ex. où la forme naît d'éléments *abstraits* (ligne, couleur). Dans le film, au contraire, c'est précisément le *concret* matériel du cadre comme élément, qui est la difficulté majeure pour arriver à la forme. Pourquoi alors ne pas s'appuyer sur le système du langage où il existe le même mécanisme dans l'usage des mots et des complexes de mots ? D'autre part, d'où naît l'impossibilité de se passer du montage même dans un film de fiction orthodoxe ? »

La différenciation en morceaux de montage est conditionné par le fait que chaque morceau en soi n'est pas du tout une réalité. Mais chaque morceau est en soi et pour soi en état d'évoquer une certaine association. L'accumulation d'associations atteint alors le même effet que l'événement théâtral, qui se déroule réellement, évoque purement psychologiquement chez le spectateur.

(...)

[traitant de la séquence dite des dieux] Ici la tentative d'user de la figuration de l'épisode à des fins antireligieuses. Pour cela on mit bout à bout un certain nombre d'images de ce qui signifie la divinité. Depuis un Christ baroque pompeux jusqu'à une idole esquimau.

Ici un conflit naît entre le concept Dieu et sa symbolisation. Si, dans la première image baroque, le concept et la statue sont en accord complet, la distance entre les deux croît en conséquence avec chaque nouvelle statue. Maintien de la désignation « Dieu » et présentation d'images qui ne s'accordent en aucune façon avec notre représentation de ce concept. D'où l'on peut tirer des conclusions antireligieuses sur ce qu'est en réalité la divinité en tant que telle.

De la même manière on a tenté ici une conclusion purement intellectuelle en tant que résultante d'un conflit entre un concept admis d'avance et *son lent discrédit graduel et tendancieux* au moyen d'une pure représentation par l'image.

La succession graduelle mène au processus de comparaison de chaque nouvelle image à sa désignation générale, – *fait se dérouler un processus qui dans sa forme est identique avec le processus de déduction logique*. Tout ici, non seulement la résolution, mais aussi la méthode d'énonciation des idées, est déjà conçu *intellectuellement*.

La forme *descriptive* courante du film devient une sorte de raisonnement. Possibilité de forme. Tandis que le film courant guide et suscite les *sentiments*, on indique ici une possibilité de guider et de susciter de même *le processus de pensée* dans son entier.

Ces deux tentatives furent reçues avec une vive hostilité par la plus grande partie de la critique. Parce qu'elles ont été comprises comme purement politiques. J'admets volontiers que précisément *cette forme est la plus adéquate pour exprimer des thèses idéologiquement aiguës*. Dommage seulement que la critique n'ait absolument pas vu les possibilités purement filmiques qu'on pourrait en tirer. » (...)

S. M. Eisenstein, « Dramaturgie de la forme filmique », Moscou, avril 1929, *Cinématisme. Peinture et cinéma* (François Albera, éd.), Dijon, Les Presses du réel, 2009, pp. 36-37

Poudovkine

« Le fondement de l'art cinégraphique est le montage.

Armé de ce mot d'ordre, le jeune cinéma de la Russie soviétique a commencé sa progression et c'est là une maxime qui, à ce jour, n'a encore rien perdu de sa signification ni de sa force.

Il faut bien se mettre en tête que l'expression « montage » n'est pas toujours interprétée ni comprise dans son sens complet. Pour certains, ce terme est naïvement compris comme exprimant le simple acte de joindre les bouts de pellicule dans l'ordre que leur assigne le scénario. D'autres encore ne connaissent que deux sortes de montages : le montage lent et le montage rapide. Mais ils oublient – ou bien n'ont jamais su – que le rythme (c'est-à-dire : les effets obtenus par alternance en assemblant des bouts de pellicule longs et courts) n'épuise en aucune manière toutes les possibilités du montage. (...)

Cette expression qu'un film est « tourné » est entièrement fausse, et devrait disparaître de notre vocabulaire. On devrait plutôt dire que le film est *construit*, édifié au moyen des bouts de pellicule séparés qui constituent sa matière première. (...)

Je tiens pour certain que n'importe quel objet, pris sous un angle donné et montré sur l'écran aux spectateurs est un *objet mort*, même s'il s'est déplacé devant l'appareil de prise de vues. Le mouvement propre d'un objet devant l'appareil de prise de vues n'en donne pas moins aucun mouvement sur l'écran, car ce n'est pas autre chose que de la matière première pour l'élaboration future – au moyen du montage – du mouvement qui est engendré par l'assemblage des divers bouts de pellicule.

C'est seulement si l'objet est placé parmi un certain nombre d'objets séparés, c'est seulement s'il est présenté comme partie d'une synthèse de différentes images visuelles séparées que lui aura été insufflée la vie cinégraphique. Comme le mot « hêtre » dans notre exemple littéraire, il se change lui-même dans ce processus et, de simple squelettique copie photographique de la nature il devient partie constitutive d'une forme cinématographique.

V. Poudovkine, « Le montage, élément vital en cinégraphie », *Cinéa-Ciné pour tous*, n° 124, 1er janvier 1929, p. 7-9 (extraits)

Vertov

« Ce qu'est le Ciné-Œil »

(...)

III.

1. Monter signifie organiser les ciné-fragments (les cadres) en un ciné-objet, « écrire » le ciné-objet au moyen de cadres tournés, et non choisir des fragments pour faire des « scènes » (penchant théâtral) ou des fragments pour faire des cartons (penchant littéraire).

2. Tout objet du Ciné-Œil est en montage depuis le moment où l'on choisit le sujet jusqu'à ce qu'à la sortie du film dans sa version définitive, c'est-à-dire qu'il est en montage durant tout le processus de fabrication du film.

3. Dans ce montage continu, nous pouvons distinguer trois périodes :

Première période. Le montage est l'inventaire de toutes les données documentaires ayant un rapport, direct ou non, avec le sujet traité (que ce soit sous forme de manuscrits, d'objets, de morceaux de pellicule, de photographies, de coupeurs de presse, de livres, etc.) A la suite de ce montage-inventaire qui procède à la sélection et à la mise en connexion des données les plus précieuses, le plan-thématique se cristallise, se révèle, germe en montage.

Seconde période. Un « résumé obtenu par le montage » à partir des observations réalisées par l'œil humain sur le sujet traité (montage de ses propres observations ou bien montage des rapports dressés par les ciné-informateurs éclairés). Le plan de tournage : résultat de la sélection et du triage des observations réalisées par « l'œil humain ». En effectuant cette sélection, l'auteur prend en considération aussi bien les directives du plan thématique que les propriétés particulières de la « machine-œil », du « Ciné-Œil ».

Troisième période. « Montage de l'ensemble ». Résumé des observations inscrites sur la pellicule par la « machine-œil » dirigée, par le « Ciné-Œil ». Calcul chiffré des groupements de montage. Association (addition, soustraction, multiplication, division et mise entre parenthèses) des fragments filmés de même nature. Permutation incessante de ces fragments-cadres jusqu'à ce qu'ils soient placés dans un ordre rythmique où tous les enchaînements signifiants coïncideront avec les enchaînements visuels. Comme résultat final de tous ces mélanges, déplacements, coupures, nous obtenons une sorte d'équation visuelle, une sorte de formule visuelle. Cette formule, cette équation, obtenue à l'issue d'un montage de l'ensemble des ciné-documents enregistrés sur la pellicule, c'est le ciné-objet à cent pour cent, le concentré : je vois ! – ciné-je vois !

(...)

5. L'école du Ciné-Œil exige que le ciné-objet soit bâti sur les « intervalles », c'est-à-dire sur les mouvements entre les cadres. Sur la corrélation visuelle des cadres les uns par rapport aux autres. Sur les transitions d'une poussée visuelle à la suivante.

Le décalage entre les cadres (« intervalle » visuel, corrélation visuelle des cadres) est (pour le Ciné-Œil) une unité complexe. Elle est formée de la somme de différentes corrélations dont les principales sont :

1. corrélation des plans (gros, petits, etc.),
2. corrélation des angles de vue,
3. corrélation des mouvements à l'intérieur des cadres,
4. corrélation des lumières, ombres,
5. corrélation des vitesses de tournage.

Sur la base de telle ou telle association de corrélations, l'auteur-monteur détermine : 1) l'ordre de l'alternance, l'ordre de succession des fragments, 2) la longueur de chaque alternance (en mètres, en petits cadres) autrement dit le temps de la projection et de la perception de chaque cadre pris séparément. Parallèlement au mouvement entre deux cadres voisins (« intervalle »),

on doit tenir compte du rapport visuel de chaque cadre avec tous les autres cadres – tous acteurs de la « bataille du montage » entamée.

Dziaga Vertov, *Le Ciné-Ceil de la Révolution. Ecrits sur le cinéma* (François Albera, Antonio Somaini, Irina Tcherneva, éd.), Dijon, Les Presses du réel, 2018, pp. 306-308

Bibliographie

Léon Moussinac, *Le Cinéma soviétique*, Paris, Gallimard, 1928

Jay Leyda, *Kino. Histoire du cinéma russe et soviétique* [1960], L'Âge d'Homme, Lausanne, 1976

Barthélemy Amengual, *Que viva Eisenstein!*, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1980

Jean-Loup Passek (éd.), *Le Cinéma russe et soviétique*, Paris, Centre Pompidou (Cinéma pluriel), 1981

François Albera, Ekaterina Khokhlova, Valérie Posner, *Kouléchov et les siens*, Editions du Festival international du film de Locarno, 1990

Richard Taylor, Ian Christie (éd.), *Inside the Film Factory. New Approches to Russian and Soviet Cinema*, Londres, New York, Routledge, 1991

Denise Youngblood, *Movies for the Masses. Popular Cinema and Soviet Society in the 1920s*, New York, Cambridge University Press, 1992

Myriam Tsikounas, *Les Origines du cinéma soviétique, un regard neuf*, Paris, Cerf, 1992

Eric Schmulévitch, *Une Décennie de cinéma soviétique en textes (1919-1930). Le système derrière la fable*, Paris, L'Harmattan, 1997

Bernard Eisenschitz (éd.), *Gels et dégels : une autre histoire du cinéma soviétique, 1926-1968*, Paris, Centre Pompidou ; Milan, Mazzotta, 2002

Eric Schmulévitch, *La Fabrique de l'Acteur Excentrique (FEKS) ou l'enfant terrible du cinéma soviétique*, Paris, L'Harmattan, 2006

Georges Didi-Huberman, *Peuples en larmes, peuples en armes (L'œil de l'histoire, 6)*, Paris, Minuit, 2016