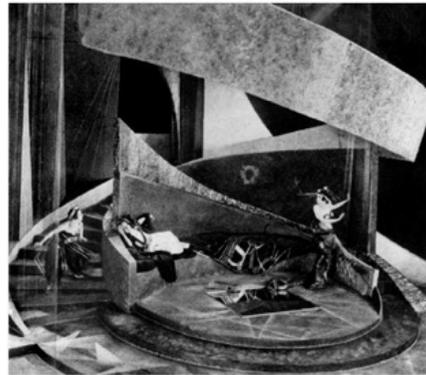


# Introduction à l'histoire du cinéma



**Séance du 13 novembre 2024**

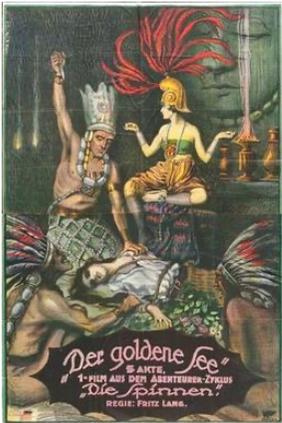
**Le cinéma soviétique muet**

Prof. Alain Boillat

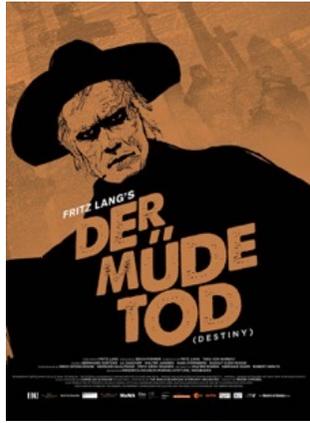
*Unil*  
UNIL | Université de Lausanne +  **cinémathèque suisse**  
La collaboration

# Retour sur le cinéma allemand: ***Metropolis* (Fritz Lang, 1927)**

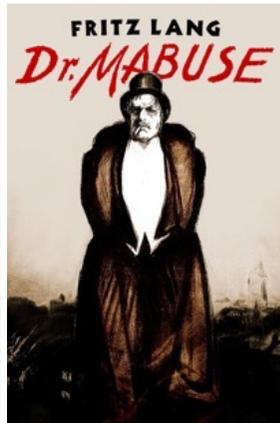
Scénario de Thea von Harbou, avec Alfred Abel, Brigitte Helm et Rudolf Klein-Rogge



*Die Spinnen*, 1919-1920



*Les Trois lumières*, 1921



1922



*Die Nibelungen*, 1924



*Spione*, 1918



« Ce qui est important [dans *Metropolis*], ce n'est pas tellement l'intrigue que la prépondérance des descriptions de surface de son développement. Au cours du brillant épisode du laboratoire, la création d'un robot est détaillée avec une exactitude technique qui n'est aucunement nécessaire à faire avancer l'action. [...]

Dans son souci exclusif de l'ornementation, Lang va si loin qu'il compose des modèles décoratifs avec les masses qui tente désespérément d'échapper à l'inondation de la ville inférieure. Réalisation incomparable du point de vue cinématographique, cette séquence est sur le plan humaine une erreur choquante. »



## ***Metropolis* (Fritz Lang, 1927), version de Giorgio Moroder (1984)**

« De la lecture fictionnalisante à la lecture énergétique » (Roger Odin, *De la fiction*, Bruxelles, De Boeck, 1999, p. 160-161)

[...] « l'effet-image » l'emporte sur « l'effet-monde ». [...] La narration est, elle-même, menacée par une autre structure qui vient la concurrencer: le découpage du film en moments musicaux. [...] Dans le *Metropolis* de Moroder, c'est l'histoire qui semble illustrer la musique (et non la musique qui est au service de l'histoire, comme dans le film de fiction). »

Moroder: producteur et auteur-compositeur italien, connu pour sa collaboration dans les années 1970 avec Donna Summer (genre disco)

Nouvelle version (tronquée) présentée à Cannes en 1984  
Au lieu d'une musique symphonique inspirée de Wagner: pop rock avec effets sonores, morceaux chantés (par ex par Freddie Mercury)





Epilogue: réconciliation  
« utopique » du  
prolétariat avec le  
patronat: aux antipodes  
des représentations de la  
lutte révolutionnaire dans  
les films soviétiques des  
années 1920, mais  
parentés génériques avec  
*Aelita* (1924)

« Dans la ville inférieure, fermée à la lumière du jour, les ouvriers veillent sur de monstrueuses machines. Ce sont des esclaves plutôt que des ouvriers. Le film traite de leur rébellion contre la classe dominante du monde supérieur, et s'achève sur la réconciliation des deux classes »  
(Kracauer, *De Caligari à Hitler*, p. 165)



# Les avant-gardes en Russie, avant le cinéma de l'époque révolutionnaire

Constantin Stanislavski dirige le Théâtre d'art (Moscou) en fondant sa pratique sur le vécu émotionnel des actrices-teurs. Son élève Vselovod **Meyerhold** développe d'autres principes axés sur le corps, s'inspirant de la biomécanique, de la danse, de la rythmique, ce qui le rapproche du constructivisme – il meurt victime des Grandes Purges, en 1940, en raison de ses pièces d'avant-garde.

Modèle du futurisme: Kasimir **Malevitch** et d'autres artistes développent une peinture non figurative sous le nom de « cubo-futurisme ». Vers 1914, Malevitch passe à l'abstraction totale, qu'il nomme suprématisme.



*Le Rémouleur* (K. Malevitch, 1912, huile sur toile (79x79 cm)Yale University Art Gallery)



Natalia Gontcharova, *Le Cycliste* (1913), huile sur toile (78 × 105 cm (Musée russe, St-Pétersbourg)

En littérature, un premier manifeste paraît en 1912, *Gifle au goût du public*, cosigné notamment par Vladimir **Maïakovski**.

# Russie: un (autre) cinéma avant 1917



**Iakov Protazanov, *La Dame de pique* (1916)**  
**d'après Alexandre Pouchkine:**  
Milieu aristocratique (jeux d'argent, salons),  
psychologie d'un protagoniste principal, un  
jeune officier interprété par Ivan Mosjoukine  
(passion amoureuse, appât du gain,  
hallucinations, folie)



# Chronologie : le cinéma en Russie et Union soviétique

1896 – premières projections, notamment des films Lumière

1907-1908 – ouverture du studio Drankov, film basé sur l'histoire nationale; *Stanka Razine* considéré comme un des premiers films d'importance en Russie

1913 – textes de Vladimir Maïakovski sur le cinéma considéré comme le premier art moderne aux yeux de nombreux intellectuels, en particulier des **futuristes**, fascinés par la machine, la ville, etc.

**Guerre civile (1917-21):** L'Etat bolchévique assigne aux créateurs la tâche de participer à l'éducation des masses.

Mais: chaos, dispersion des métiers du cinéma, émigration à l'étranger, industrie cinématographique à reconstruire sur d'autres bases.

1919 – Ermolief part pour la Crimée avant de gagner Paris où il fonde une succursale, qui, une fois reprise par Alexandre Kamenka, deviendra la société Albatros

[← séance du 23.10.2024 \(films d'Epstein, \*Feu Matthias Pascal\* avec Mosjoukine\)](#)

1919 — Vladimir Illitch **Lénine** (mort en 1924), sensible au rôle de propagande du cinéma, signe le décret « sur le passage de l'industrie cinématographique sous la direction du Commissariat de peuple à l'**instruction**, dirigé par Anatoli Lounatcharski jusqu'en 1929 qui **soutient les cinéastes d'avant-garde**.

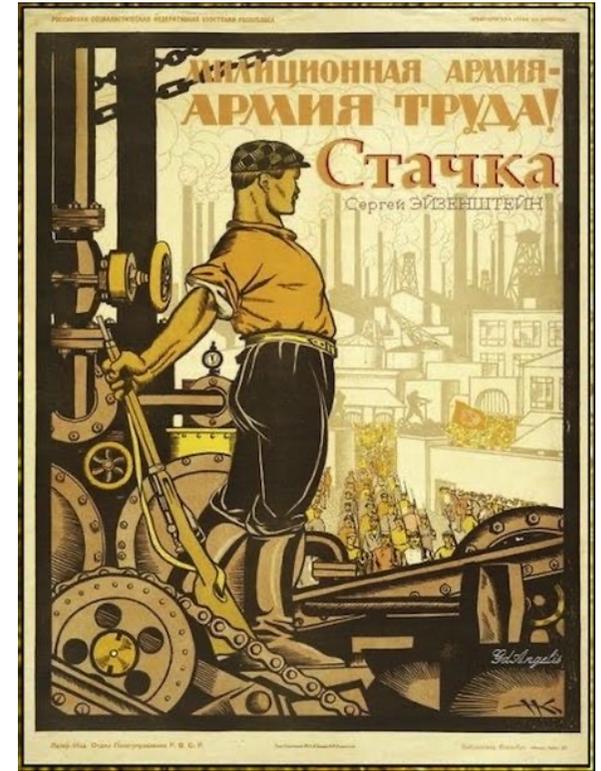
Trois axes privilégiés: les films artistiques d'avant-garde, les documentaires et les films de vulgarisation scientifique.

– Nationalisation du cinéma: fusion de sociétés donnant lieu à Goskino (Cinéma d'état) en 1922 puis à Mosfilm en 1935.

## 1921-1927

« La volonté des jeunes réalisateurs d'exprimer les grands thèmes de l'actualité et de trouver, pour ce contenu nouveau, des formes nouvelles, est à l'origine des films extrêmement complexes, et même incompréhensibles pour une part des spectateurs. [...] Leurs films eurent un caractère novateur, [...] les **réussites formelles et les conclusions théoriques** des Soviétiques serv[ant] encore de base à beaucoup de travaux à l'étranger sur l'art cinématographique. **En élaborant les principes du montage, de la composition, des enchaînements, de la dramaturgie, du jeu des acteurs, de l'organisation du processus créateur**, les pionniers soviétiques cherchaient des moyens d'expression pour un contenu nouveau. Leurs recherches de nouvelles formes ont été faites au nom des idées révolutionnaires, pour que l'art soit au service du peuple travailleur. »

Rostislav Jurenev, « La naissance du cinéma soviétique », dans Jean-Loup Passek (dir.), *Le Cinéma russe et soviétique*, Paris, Centre Georges Pompidou/l'Equerre, 1981, p. 43-44.



*La Grève (1925) et Dura lex (1926)*

# Renouvellement des discours sur le cinéma dans le contexte de la révolution bolchévique

1920 – Ouverture d'une première école de cinéma à Moscou (sous la direction du cinéaste V. Gardine), auquel est rattaché **l'atelier Koulechov** (qui deviendra un collectif dès 1922)

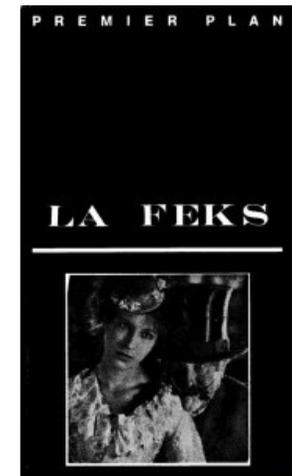
1921 – Nouvelle politique économique (« **NEP** ») de libéralisation jusqu'en 1927 (arrivée de Staline au pouvoir), dans le cadre de laquelle une production de fiction est relancée (particulièrement après 1924)

1921 – Création à Petrograd de la **FEKS** (Fabrique de l'acteur excentrique) avec G. Kozintsev, L. Trauberg, S. Youtkévitch

1922 – Publication de la revue *Kino-Fot*, **revue d'orientation constructiviste** (prônant les constructions géométriques rigoureuses tendant à l'abstraction)

1923-1927 – Publication de **Lef** (*Front gauche de l'art* sous la direction de V. Maïakovski), revue de l'avant-garde constructiviste qui accordait une grande place au cinéma

1923 – **Eisenstein** : « **Le montage des attractions** » [redéfini en 1925 comme « Le montage des attractions au cinéma »]



# Chronologie (suite)

1925 – *Le Cuirassé Potemkine* (S. M. Eisenstein), film destiné à rappeler le début de la Révolution de 1905, censé débiter une série qui ne sera pas poursuivie.

1926 – *La Mère* (V. Poudovkine)

1927 – *Poetika kino* publié sous la direction de Boris Eikhenbaum, ouvrage qui applique les outils de l'analyse littéraire au cinéma suivant une orientation formaliste

1927 – *Octobre* (S.M. Eisenstein) tourné pour célébrer les 10 ans de la Révolution de 1917

1928 – Annonce du lancement du Premier plan quinquennal, première Conférence du Parti communiste sur le cinéma: **le parti demande que les films soviétiques soient davantage accessibles au peuple** (avec le slogan: un « cinéma pour les millions ») contrairement aux films de l'avant-garde jugés trop peu accessibles. **Le cinéma passe sous la responsabilité du Ministère de l'industrie. Contrôle par Staline.**

1929 – *L'homme à la caméra* (Vertov)



1934 : *Tchapaiev* (des "frères" Vasilliev) film qui rencontre un grand succès et ouvre la période du **réalisme socialiste** (doctrine promue lors du 1<sup>er</sup> Congrès des écrivains soviétiques)



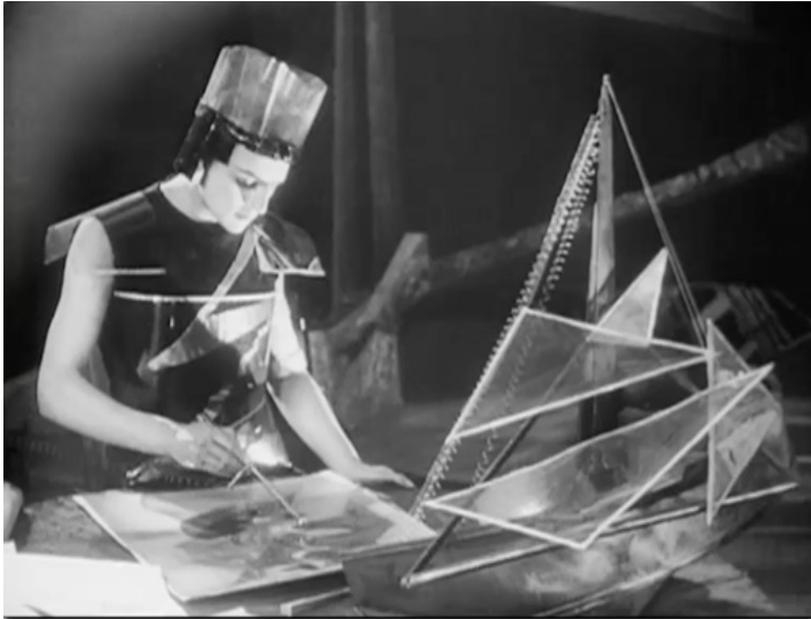
1924 – Rouss, société de production, crée une association avec la Mejrabpom (Secours ouvrier international, Berlin) en vue du lancement de la production d'une série de films dont *Aelita*, de **Protazanov**, d'après Alexis Tolstoï.

Genre de la « science-fiction » (appellation rétrospective apparue aux Etats-Unis à la fin des années 1920), mais l'aventure martienne s'avère n'être qu'une rêverie.

Composition d'une musique d'accompagnement électro-acoustique inspirée de thèmes de Prokoviev.

« Anta, Odeli, Uta » : le message venu d'ailleurs qui exacerbe l'imagination de l'ingénieur Loss.

# *Aelita* (1924) considéré comme une “fausse” avant-garde



Iacov **Protazanov** (1881-1945)

Réalisateur de premier plan du cinéma tsariste, Protazanov émigre, tourne plusieurs films en France et en Allemagne, avant de revenir en 1923 mener une prolifique carrière en URSS.

Le film ne se démarque pas au niveau des pratiques de montages ou de la construction psychologique des personnages du cinéma international dominant de l'époque, ou des films pré-révolutionnaires.

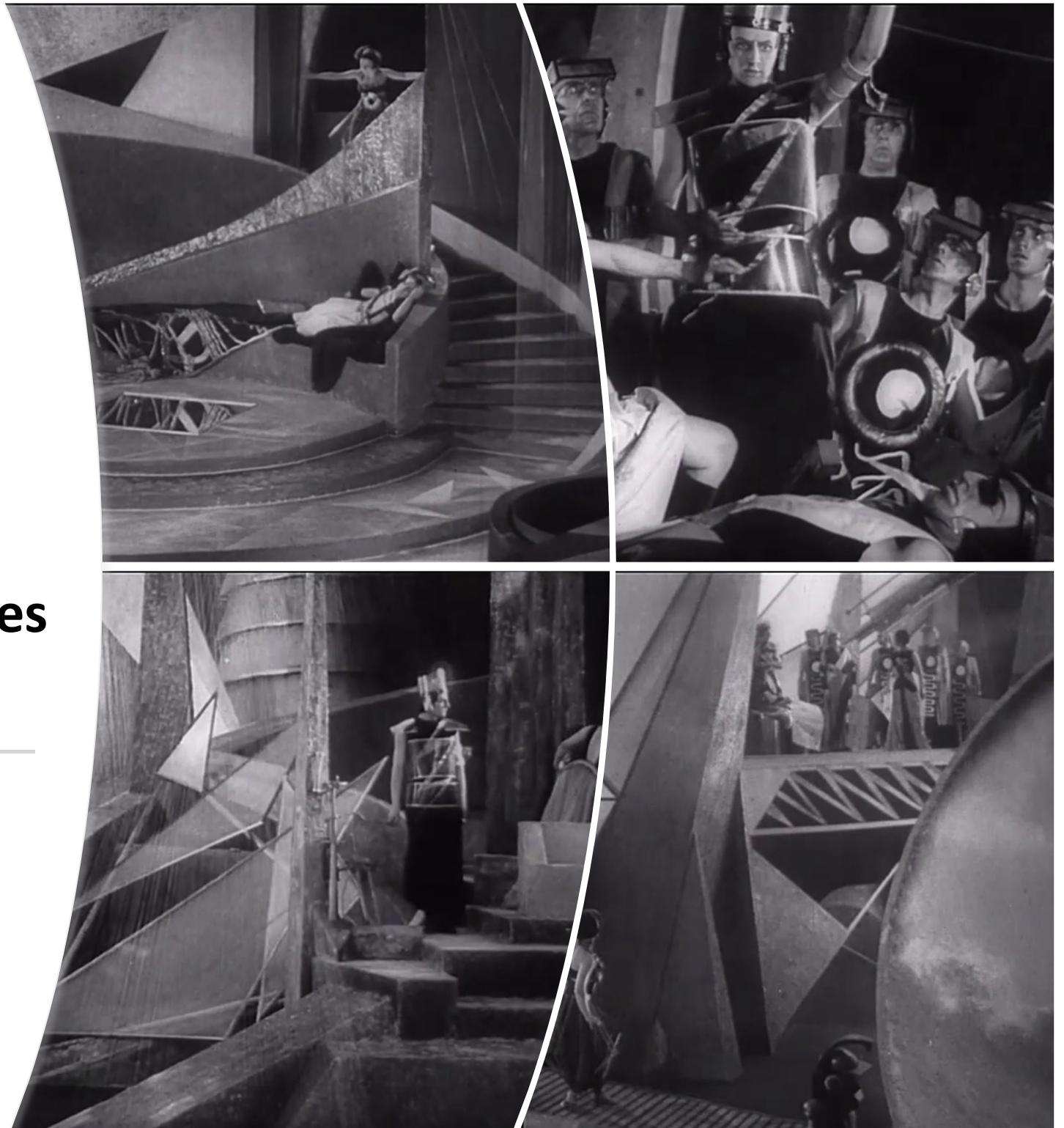
Les décors et les costumes sont signés **Alexandra Exter**, importante **artiste constructiviste**, proche de Rodtchenko.





**La rêverie  
martienne:  
exposition des  
décors, costumes  
et accessoires**

---



# Le couple de bourgeois opportuniste et égoïste, nostalgique de l'époque tsariste

AH !... DANS LE TEMPS,  
LES RAPPORTS HUMAINS ÉTAIENT  
SI RAFFINÉS, SI DÉLICATS...

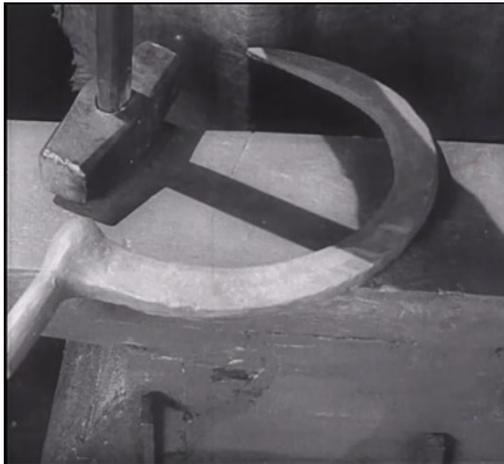


Le fourbe Ehrlich convainc Natacha, l'épouse de Loss, de se rendre à un bal clandestin

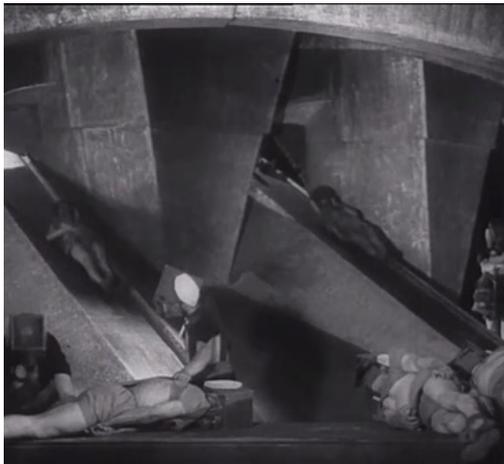
# Report du voyage sur Mars en raison d'une mission: expérience de prolétaire

*Je dois partir ce  
soir. Je suis désolé  
de n'avoir pu te  
dire adieu. Je peux  
être retenu en mission  
longtemps. Ton I. A.*





## Recréer la révolution prolétarienne sur Mars, dont les habitants sont des esclaves: la déception du héros



Goussev, le charismatique soldat de l'armée rouge, s'improvise tribun et réussit à inciter la population à un soulèvement violemment réprimé par l'armée sous les ordres de la reine Aelita, qui a trahi les Terriens afin d'accéder aux pleins pouvoirs – Loss projette en elle les soupçons d'infidélité qu'il nourrit à l'égard de Natacha, qu'il croit avoir tué dans un accès de jalousie (l'intrigue sentimentale est transposée dans un cadre plus politique mais fictif).



# Subjectivité: mélange des ordres de réalité



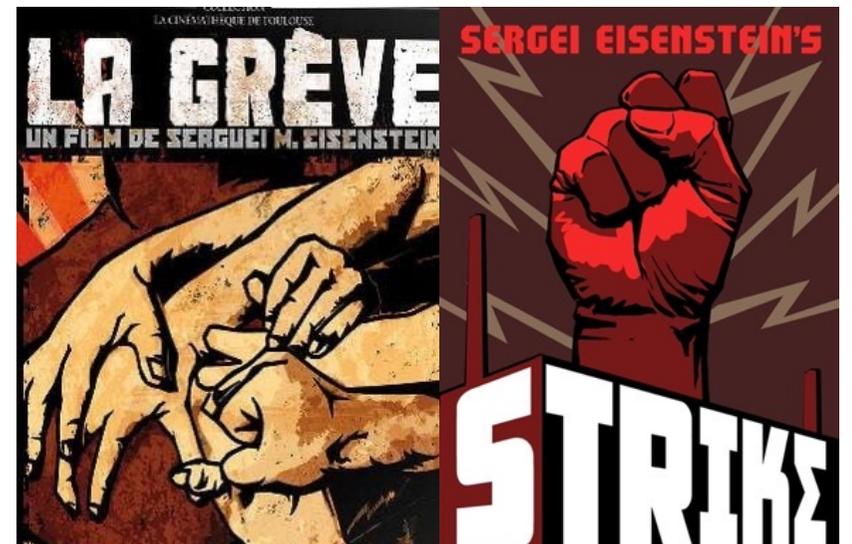


Le retour sur « Terre »

« 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 l'essence même de la réalité. (...) ».

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

Serguei M. Eisenstein, *La Grève* (1924)  
Opérateur: Edouard Tissé



## Le principal cinéaste des années 1920 en URSS:

### **Sergei M. Eisenstein** (1898-1948)

Formation d'ingénieur, participe à la guerre civile avant de rejoindre le **Proletkult** (organisation chargée de la culture prolétarienne); il devient assistant auprès du metteur en scène V. **Meyerhold** – figure clé de l'avant-garde théâtrale.

Il suit pendant quelques mois l'enseignement de **Kouléchov**, collabore avec Serguëï Tretiakov pour trois pièces dans le cadre du **théâtre** ambulant du Proletkult (il tourne un court métrage qui prend place dans une pièce de théâtre). Il se rapproche du Front gauche des arts, qui publie la **revue Lef** (« Le montage des attractions »), dirigée par Vladimir Maïakovski. Eisenstein n'adhère à aucun groupe.

#### **Principaux films**

1924 *La Grève*

1925 *Le Cuirassé Potemkine*

1927 *Octobre*

1929 *L'Ancien et le nouveau* (commencé en 1926 sous le titre *La Ligne générale*)

1938 *Alexandre Nevsky*

1943 *Ivan le terrible* (1ère et 2ème partie)



Eisenstein accompagne ses films d'une intense réflexion théorique dont témoigne la publication de textes: 1928 « L'avenir du film sonore »; 1930: « Le carré dynamique »; 1933: « L'art de la mise en scène »; 1935: « Nouveaux problèmes de la forme cinématographique »; 1939: « Montage 1938 »; 1940: « Montage vertical ».

Livres:

1942 *The Film Sense* (Jay Leyda, éd.)

1949 *The Film Form* (Jay Leyda, éd.)

1958 *Réflexions d'un cinéaste* (traduit en de nombreuses langues, dont le français)

# 1923: les attractions au théâtre

## Eisenstein à propos de la ligne du Proletkoul't

2 – *Théâtre d'agitation basé sur les attractions*, (dynamique et excentrique-aile gauche). C'est une ligne que j'ai préconisée avec B. Arvatov (4) comme principe de travail pour la troupe du Proletkoul't.

*Est attraction (du point de vue du théâtre) tout moment agressif du théâtre, c'est-à-dire tout élément de celui-ci soumettant le spectateur à une action sensorielle ou psychologique vérifiée au moyen de l'expérience et calculée mathématiquement pour produire chez le spectateur certains chocs émotionnels qui, à leur tour, une fois réunis, conditionnent seuls la possibilité de percevoir l'aspect idéologique du spectacle montré, sa conclusion idéologique finale. (Mode de connaissance – « par le jeu vivant des passions » – spécifique au théâtre.)*

Action sensorielle et psychologique, au sens, bien entendu, de la réalité immédiate, telle que la manie par exemple le théâtre du Grand Guignol – yeux crevés, bras et jambes sectionnés sur scène –, ou participation par téléphone du personnage en scène à un événement cauchemardesque (12) qui se passe à des dizaines de kilomètres, ou encore situation de l'ivrogne qui sent approcher la catastrophe et dont les appels à l'aide sont pris pour du délire – et non en développant des problèmes psychologiques où l'attraction est constituée par le thème en tant que tel, qui existe et agit aussi bien à l'extérieur de l'action donnée, à condition qu'il soit suffisamment actuel. (Erreur où tombe la majorité des *agit-théâtres* en se contentant de ce type d'attraction dans leurs mises en scènes).

S.M. Eisenstein,  
« Le montage des attractions », *Lef*, n.3,  
1923, repris dans *Au-delà des étoiles*, p. 116-117.

# 1925: les attractions au cinéma

L'expérience du montage des attractions est la confrontation des sujets visant à un effet thématique. Je signalerai la version initiale du montage choisi pour le finale de mon film *La grève*: la fusillade de masse où, afin d'éviter que les figurants de la Bourse du Travail aient l'air de jouer dans la « scène de la mort », et surtout, afin d'éliminer l'effet d'artifice que l'écran ne souffre pas et qui est inévitable même avec « l'agonie » la plus brillante, j'ai employé le procédé suivant tiré d'une scène non moins sérieuse, d'une part, et destiné à provoquer l'effet maximum d'horreur sanglante



Paru dans le livre de A. Belenson *Cinéma d'aujourd'hui*, 1925, repris dans *Au-delà des étoiles*, p. 132-133.

d'autre part: l'alternance associative de la fusillade avec des abattoirs. La première, en plans d'ensemble et plans moyens « mis en scène »; la chute des 1 500 ouvriers dans le ravin, la fuite de la foule, les coups de feu, etc... En même temps, tous les gros plans servent à montrer l'horreur vraie des abattoirs où le bétail est égorgé et écorché. Une des versions du montage se présentait à peu près ainsi:

- 1 - Tête de taureau, le poignard du tueur la vise et sort de l'image vers le bas.
- 2 - Gros plan. La main armée du poignard frappe derrière l'image vers le bas.
- 3 - Plan d'ensemble. 1500 personnes dévalent la pente (de profil).
- 4 - 50 personnes se relèvent, se frottent les mains.
- 5 - Le visage du soldat qui vise.
- 6 - Plan moyen: une salve.
- 7 - Le corps du taureau a un soubresaut (tête en dehors de l'image), il s'abat.
- 8 - Gros plan. La patte du taureau agitée de convulsions. Sabots frappant la mare de sang.
- 9 - Gros plan. Culasses des fusils.
- 10 - On ligote avec une corde la tête du taureau à l'établi.
- 11 - 1000 personnes passent en courant.
- 12 - Un cordon de soldats se dresse derrière un fourré.
- 13 - Gros plan. La tête du taureau meurt sous un coup invisible (les yeux se ternissent).
- 14 - Une salve, en plus petit, de dos.

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

Le Comité pour la commémoration de la révolution de 1905 confie à Eisenstein la réalisation du film jubilaire. Le film se concentre sur un seul épisode: la révolte des marins à Odessa



## ***Le Cuirassé Potemkine***

- Base historique transformée en un récit épique
- Absence de protagoniste sujet d'un arc narratif (individualisations ponctuelles de « types ») – à l'exception partielle de Vakoulintchouk, meneur des marins révoltés – au profit du collectif (acteurs non professionnels mais séquences jouées); toutefois: intense lyrisme (émotions exacerbées) qui confine à un pathétique révolutionnaire (moins distancé, dialectisé, que dans *La Grève* ou *Octobre*);
- Importance d'objets anthropomorphisés (en particulier grâce au « souffle » du montage), à commencer par le « protagoniste » éponyme
- Dimension rythmique du montage qui exprime par des chocs visuels la violence de la situation et la vigueur de l'élan de révolte (écrasée).
- Navire utilisé pour le film en fait devenu ponton: effets pour l'animer

## **« L'escalier d'Odessa », 4<sup>e</sup> des 5 parties**

- Escalier Richelieu (duc premier gouverneur de la ville d'Odessa, statue) ou Primorski, renommé escalier Potemkine en 1955 à l'occasion des 30 ans du film (nom abandonné en 1992 lors de l'indépendance de l'Ukraine): escalier monumental (142m, impression renforcée par illusion d'optique).
- Le massacre de la population insurgée du 15 juin 1905 n'a pas eu lieu dans cet escalier mais dans le port et une rue (en escaliers) de la ville, de nuit.
- Séquence de climax du film, acte IV (I: exposition de la situation sur le cuirassé, viande avariée; II: refus de tirer sur les insurgés, mutinerie; III: lamentation funèbre devant le corps du marin dans le port, meeting en faveur des marins).

# *Le Cuirassé Potemkine*

Eisenstein recourt largement dès *La Grève* à la caricature en s'inspirant de peintres et caricaturistes célèbres (Grandville, Daumier, etc.); notion de « **typage** » – personnages immédiatement identifiables, notamment en termes de classe mais aussi de caractère (avide, fourbe, etc.).

Récit en crescendo du mouvement insurrectionnel: de la solidarité avec les insurgés – lien établi entre la terre et la mer – à la révolte généralisée.

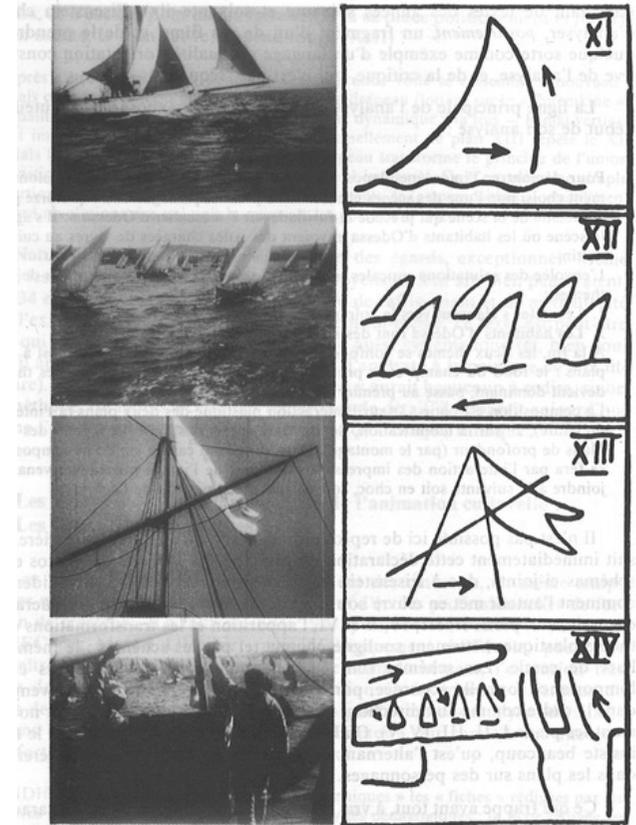
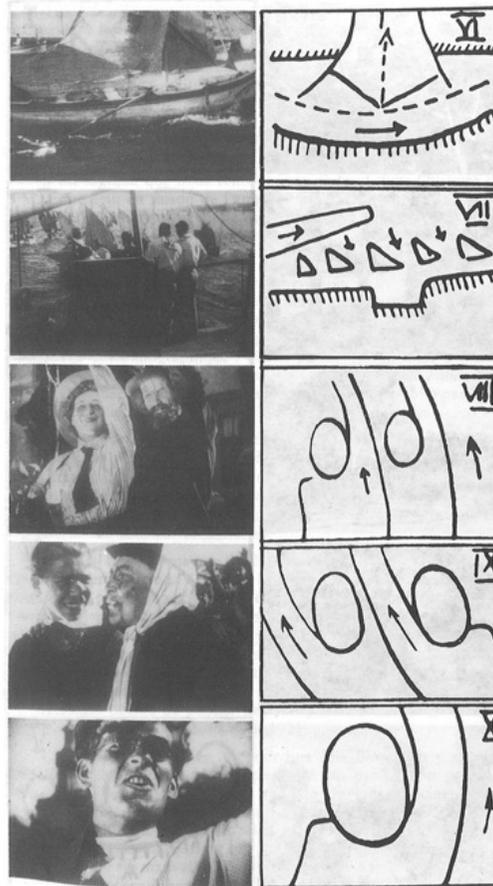
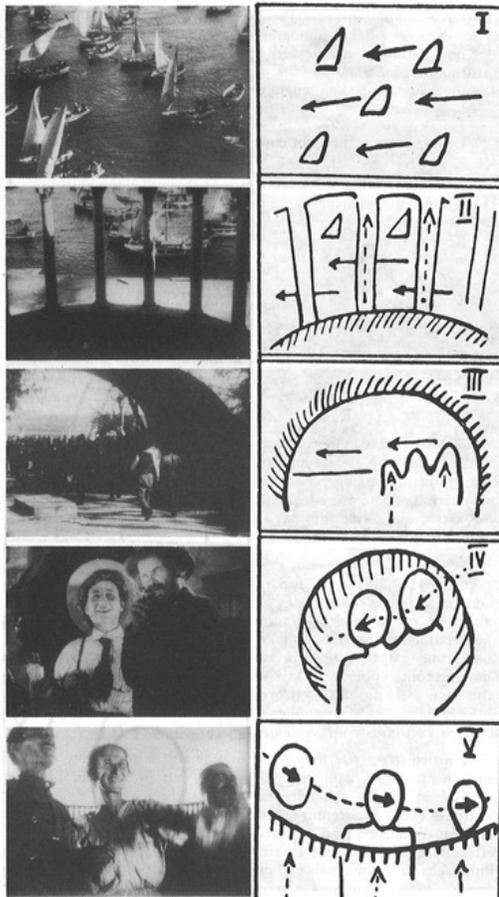
Finale: fraternisation avec les soldats de la flotte navale (images d'actualités) déployée pour s'attaquer au cuirassé des mutins.

En dépit du caractère très construit du film, à tous les niveaux, il provoque un effet brut et authentique comme un documentaire.

Animation de fragments, statut de parabole

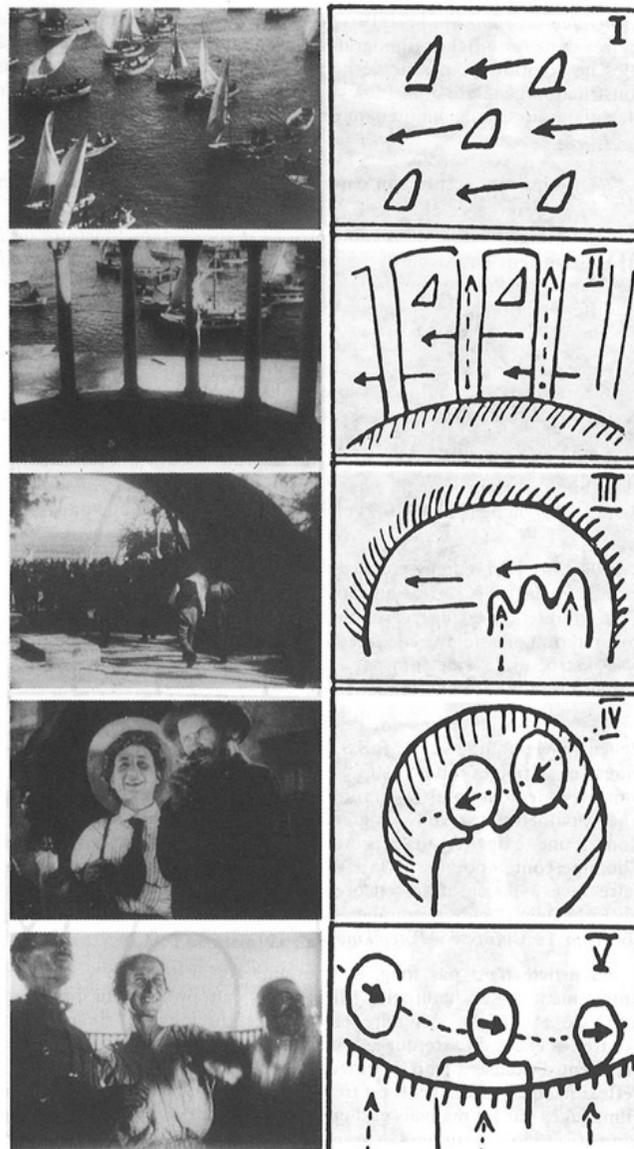






Analyse du *Cuirassé Potemkine* (1925) par le cinéaste lui-même (1932)  
 Reprise dans les *Cahiers du cinéma* 210, 1969





Horizontalité du déplacement des yoles  
 Verticalité des silhouettes immobiles  
 Thème plastique de l'arc  
 Passage de deux à trois personnages, les regards se croisent

Pour démontrer l'interdépendance plastique des plans successifs, on a volontairement choisi non l'une des scènes-choc, mais le premier passage venu : quatorze fragments successifs de la scène qui précède la fusillade sur « l'escalier d'Odessa ». Il s'agit de scènes où « messieurs les Odessites » (comme le disait l'appel adressé par ceux du « Potemkine » aux habitants de la ville d'Odessa) (22) envoient des yoles chargées de vivres au cuirassé mutin.

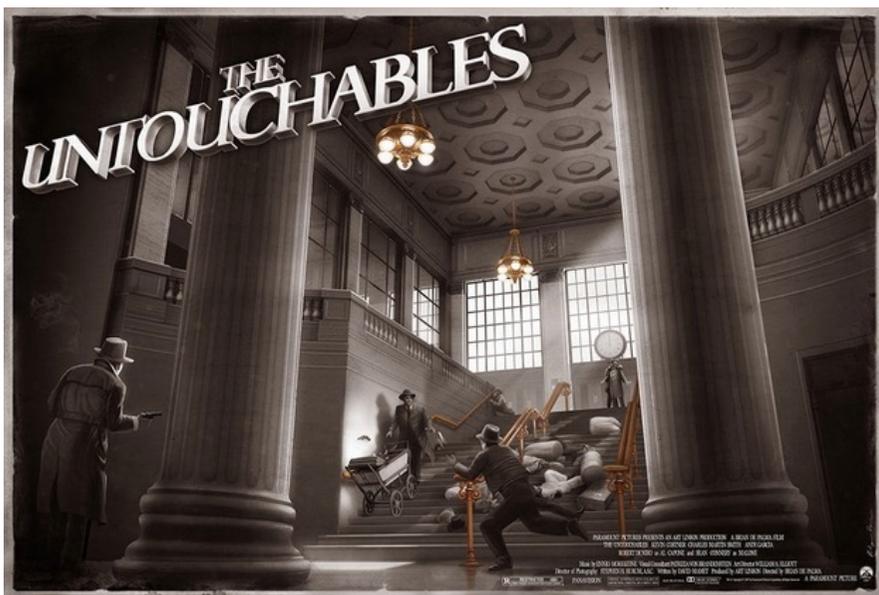
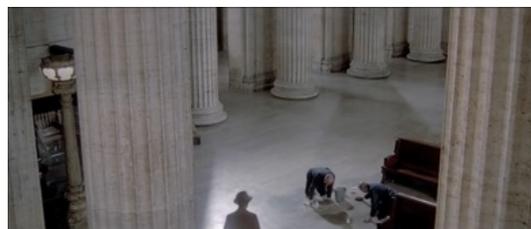
L'envolée des salutations amicales se construit selon un chassé-croisé précis de deux thèmes :

1. Les yoles s'élancent vers le cuirassé.
2. Les habitants d'Odessa font des signes d'amitié.

A la fin les deux thèmes se confondent. Pour l'essentiel, la composition est à deux plans : le fond du champ et le premier plan. Alternativement, chacun des thèmes devient dominant, passe au premier plan et repousse l'autre au second.

La composition est bâtie : 1) sur l'interaction plastique des deux plans (à l'intérieur du cadre), 2) sur la modification, de cadre à cadre, des lignes et formes des deux plans de profondeur (par le montage). Dans le second cas, le jeu de la composition se fera par l'interaction des impressions plastiques de l'image précédente venant se joindre à la suivante soit en un choc, soit par un enchaînement de l'action. (Il n'est question ici que d'une analyse selon les données strictement spatiales et linéaires. Les rapports rythmiquement temporels sont étudiés ailleurs.)

Postérité de la séquence des escaliers comme exhibition d'un montage virtuose: *Les Incorruptibles* (*The Untouchables*, Brian de Palma, 1987)





Notion clé: typage et jeu d'associations évoquant une expression verbale (« le sabre et le goupillon ») traduisant l'alliance de la religion avec le pouvoir militaire



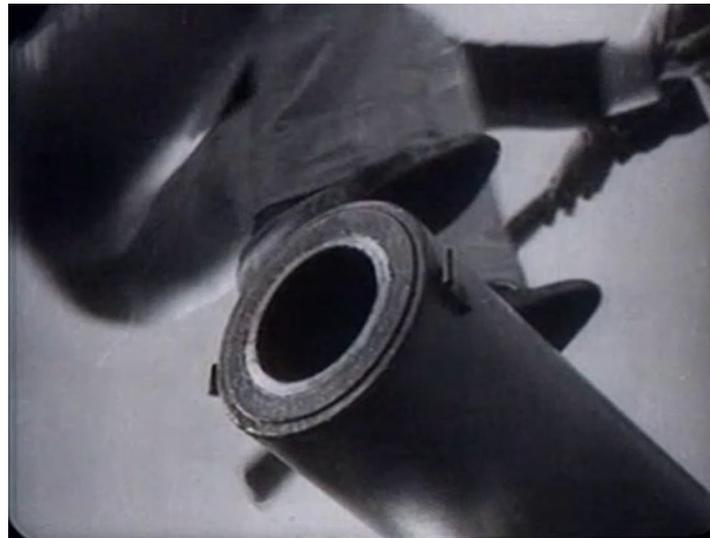
Le film est construit sur des jeux d'oppositions formelles, suivant parfois une gradation, comme le mouvement de la foule se rassemblant devant le corps du soldat tué.



Création du mouvement à partir de plusieurs plans du même sujet pris sous des différents angles



Démultiplication du mouvement sur plusieurs plans, répétitions: le temps du récit excède le temps de l'histoire

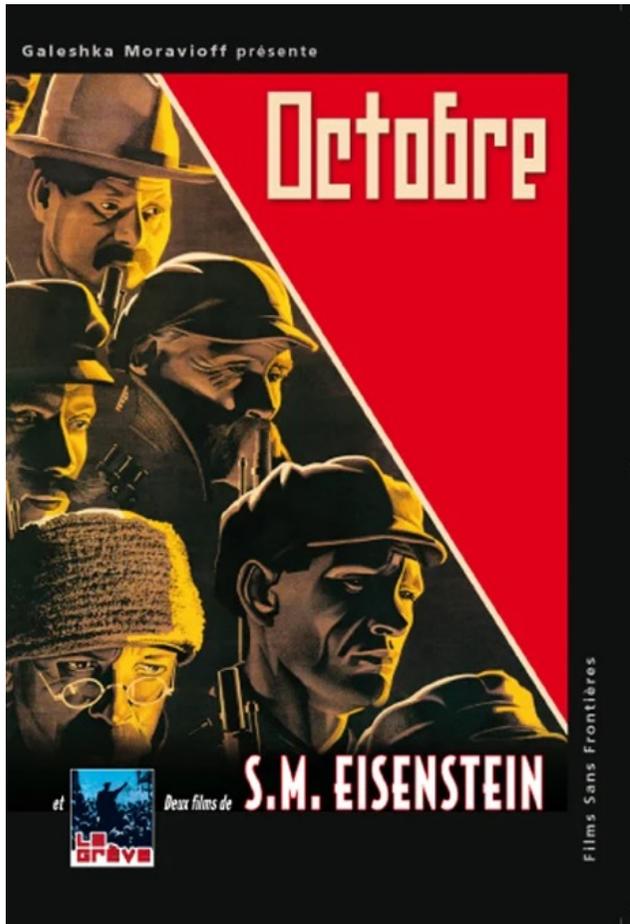




Jeu d'association: les lorgnons sont un objet appartenant au médecin, suffisant à l'évoquer –  
fonctionnement de la synecdoque (la partie pour le tout).



Création du mouvement à partir de l'immobile

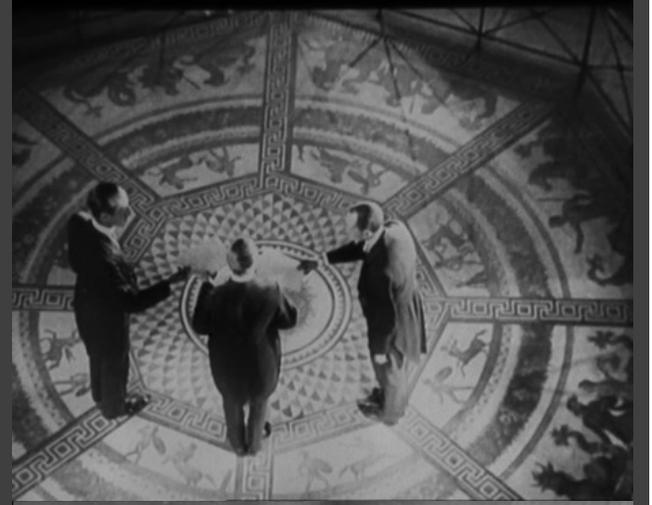




Forte présence des chants, des cris, hymnes, harangues et discours proférés dans des espaces « abstraits »

Ouverture du film: on chante la mise en place du Gouvernement provisoire menchévik

La fraternisation entre les armées russes et allemandes en pleine Première guerre mondiale est stoppée par la décision de maintien des alliances de la part du Comité provisoire – la Révolution conduira à une dislocation de l'armée.



# Octobre (1927): le montage dans la séquence de présentation de Kerenski



« Etat-major de l'organisation bolchevique »



Le dictateur



Le ministre  
de la guerre



Le ministre  
de la marine



Le Président  
du  
Conseil

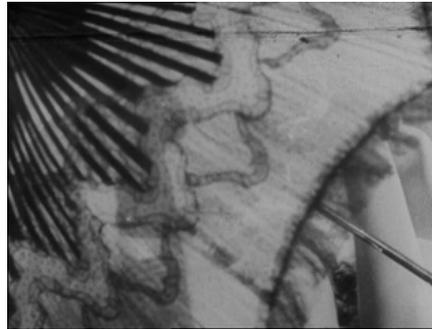


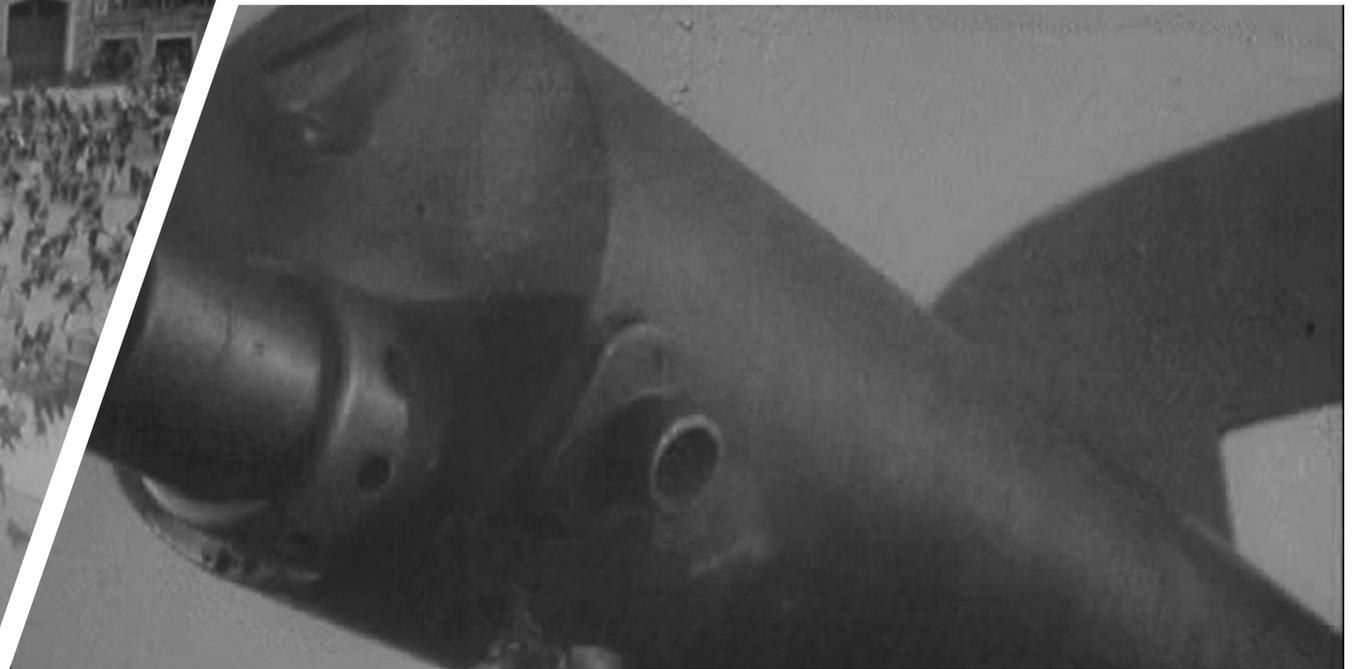
Etc.,  
etc., etc...

L'espoir de la patrie  
et  
de la révolution...  
Alexandr Kerenski



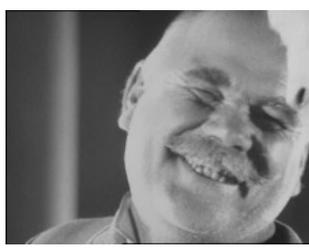
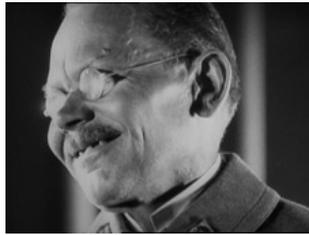
# Individualisation momentanée de l'action







# Octobre (suite): 25 plans, env. 1'





Léon Trotski et Vladimir Lénine dans *Octobre*

# Octobre (1927)

- Film plus ouvertement formaliste que *Le Cuirassé Potemkine*: dimension fortement discursive du film, qui se traduit notamment par un montage qui dialectise le propos et par la place importante accordée au verbal, qu'il s'agisse de discours lors de manifestations (intertitres) ou de banderoles – par exemple lors de la représentation de l'arrivée de Lénine à Petrograd en avril 1917.
- Esthétique systématisée du fragment, de la métonymie (ou de la métaphore, par ex. le buste de la statue du tsar valant pour toute la contre-révolution; la lyre déplacée sur l'orateur menchévik, etc.).
- Néanmoins nature très organique du film: « Aucun plan du film n'est isolable des autres; il porte, manifeste ou implicite, la trace de ses relations avec la totalité du film, [...] constituant différents réseaux de correspondance et de complémentarité »

(Marie-Claire Ropars Wuilleumier et Pierre Sorlin, *Octobre. Ecriture et idéologie*, Paris, Albatros, 1976p. 117).

# Vsevolod Poudovkine

(1893-1953)

Trois ans de captivité 1915-1918 en Allemagne pendant la Première guerre mondiale, puis réussit à s'évader et à rejoindre Moscou.

Entre à l'école d'état de la cinématographie, puis suit Kouléchov en participant à son atelier, le Laboratoire expérimental, où il se fait remarquer comme acteur, puis réalise ses propres films.

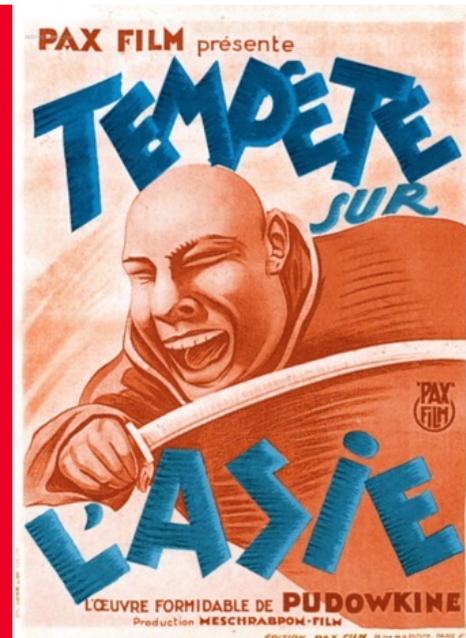
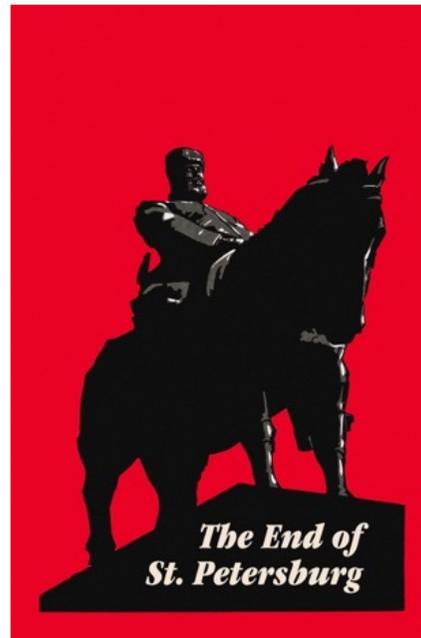
Il signe plusieurs œuvres majeures des années 1920 en URSS:

1925: *La Fièvre des échecs*

1926: *La Mère*

1927: *La Fin de St-Petersbourg*

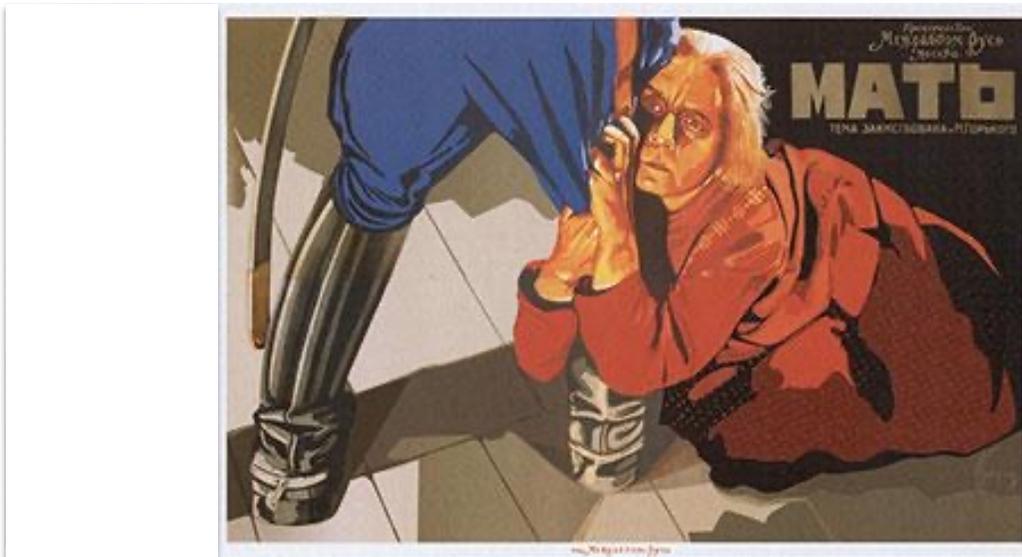
1928: *Tempête sur l'Asie*



## **La Mère (V. Poudovkine, 1926)**

Révolution de 1905, tentative de grève réprimée.

La mère dont l'époux est corrompu et à la solde des patrons et est assassiné d'abord reproche à son fils de soutenir la cause des grévistes, puis, après son arrestation et sa condamnation pour recel d'armes dont elle porte la culpabilité, entreprend de rejoindre la foule qui marchent pour libérer les prisonniers (à la fois par amour maternel et parce qu'elle a rejoint la cause révolutionnaire).





Mère, père et fils



La mère tente d'empêcher le père de décrocher l'horloge pour l'échanger contre un verre d'alcool

Le fils défend la mère contre le père ivrogne



La mère, témoin de l'action illicite du fils





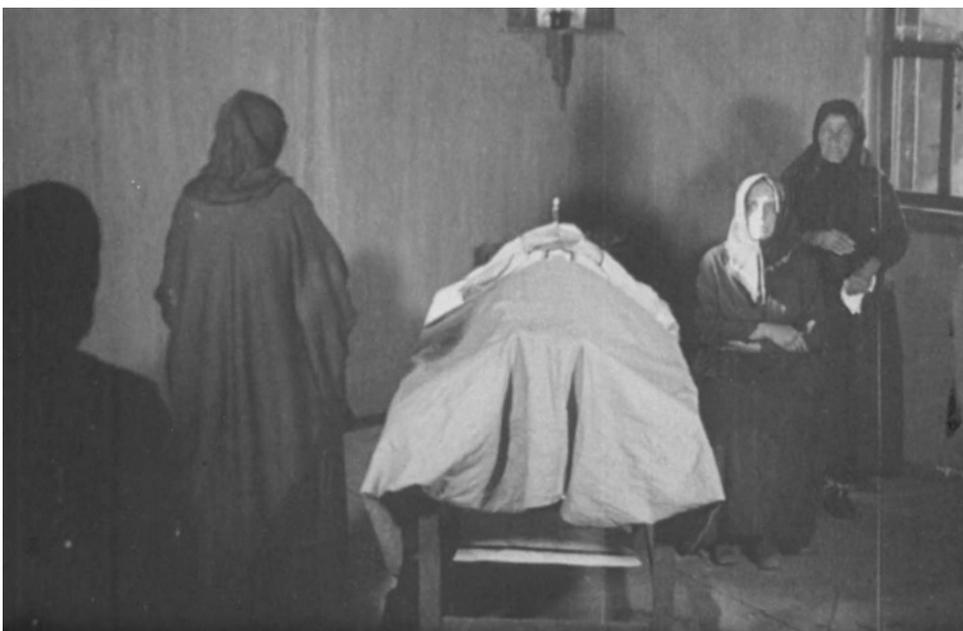
Forte présence de la nature



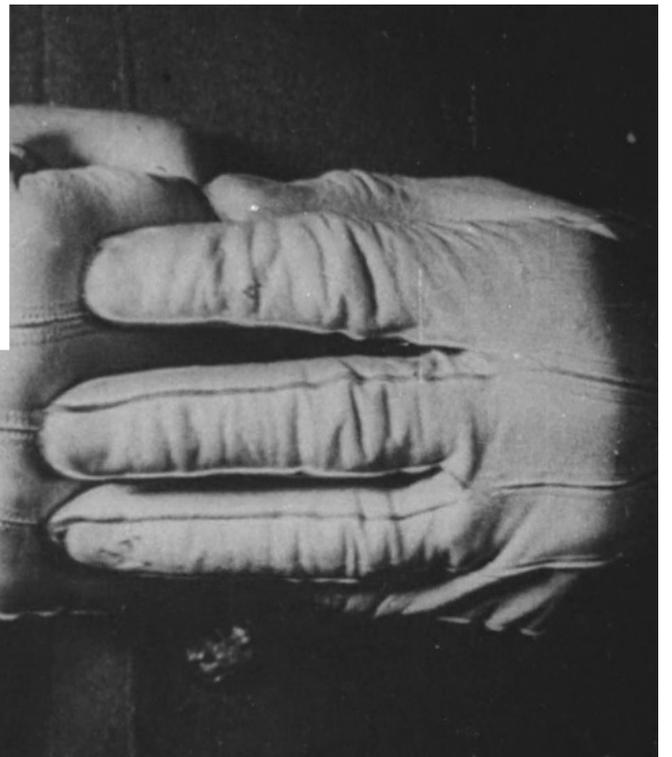
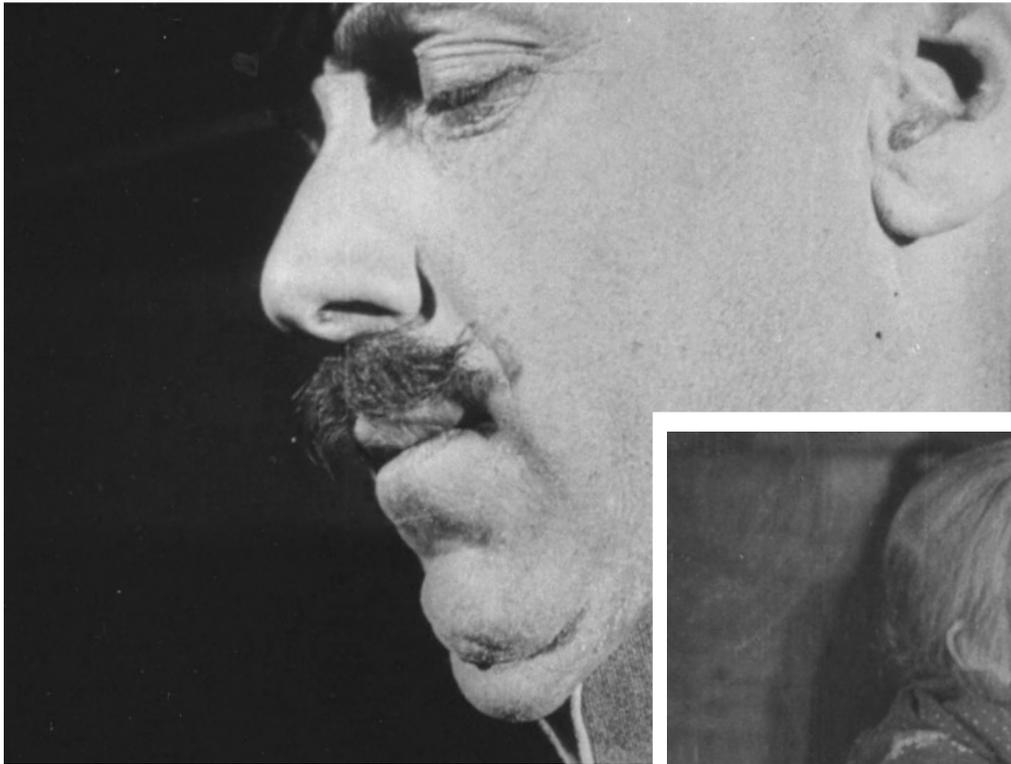
Les grévistes tombent dans un piège sous la surveillance des patrons / mort de l'époux



L'armée s'installe dans l'usine pour assurer l'ordre



La mère tente de stopper le fils de reprendre les armes cachées



L'acte naïf de « trahison » de la mère

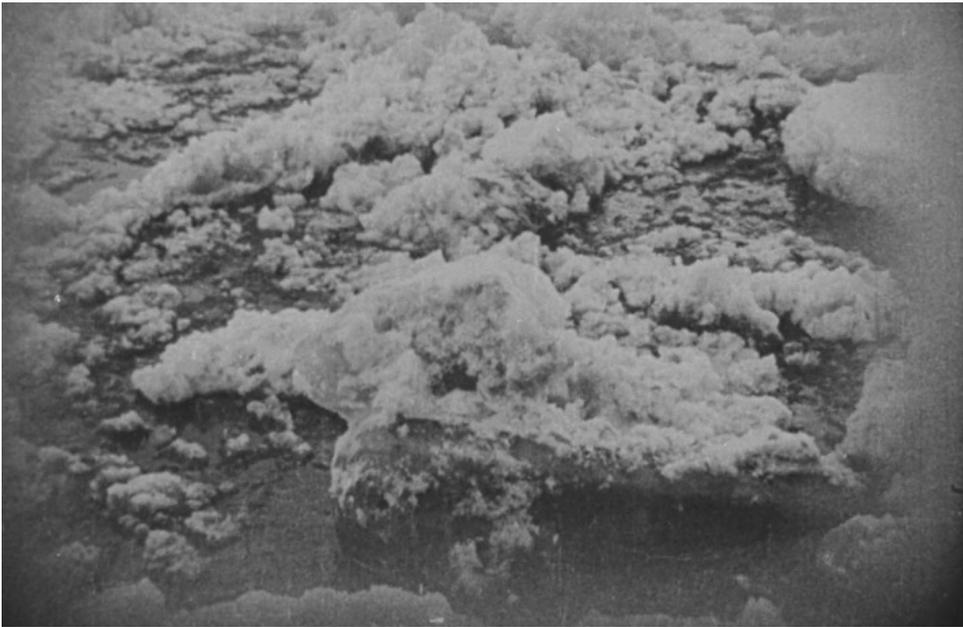
# La condamnation du fils aux travaux forcés en Sibérie





La mère, qui se sent coupable, avertit son fils du plan d'évasion





La foule en mouvement en direction de la prison, au-delà du pont / la glace sur l'eau en montage « alterné » (coprésence diégétique mais dimension métaphorique)



Le fils évadé retrouve sa mère

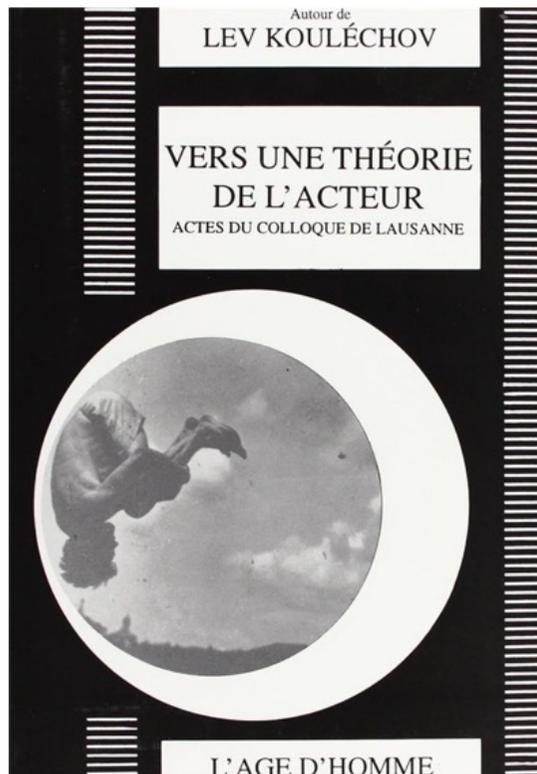




Répression armée



Mort sacrificielle de la mère, devenue porte-drapeau

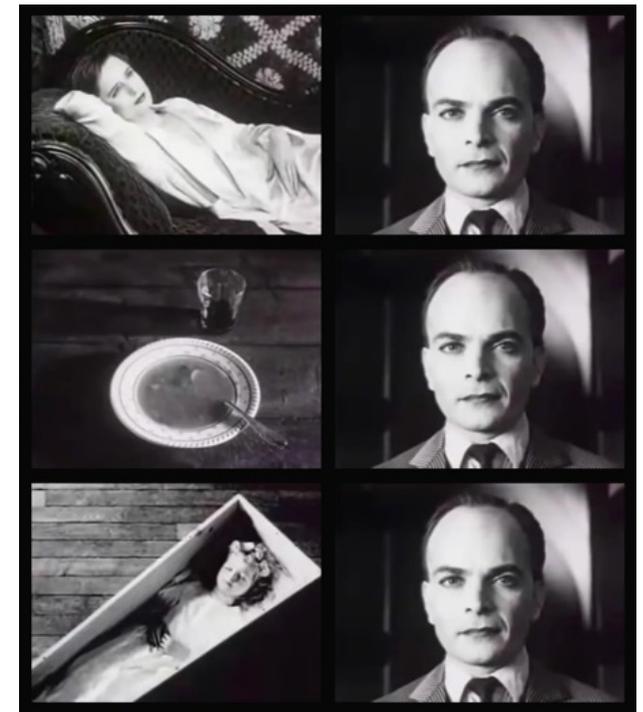


Atelier Kouléchov: centralité de l'expression corporelle, inspiré des acrobaties de cirque.

Kouléchov défend une conception de l'acteur entendu comme *modèle*, dont tout le corps est mis au service de l'expression, suivant une technique mécaniste. Il vise la pose, l'attitude contre le jeu psychologique (dont la base est habituellement le visage).

L'« effet-Kouléchov » popularisé par Poudovkine (invité à Paris par l'Institut de filmologie) dont la célébrité a mis en exergue l'importance du montage au détriment du jeu d'acteur, aspect pourtant clé des recherches de Kouléchov.

En associant un gros plan de Mosjoukine avec des images directement lisibles (enfant mort, assiette de soupe, etc.) on construit un lien entre des images disparates tout en suscitant une signification née de leur rapprochement.



## **Lev Koulechov (1899-1970)**

Décorateur au studio Khanjonkov, à l'âge de 18 ans, où il travaille en particulier auprès du cinéaste Evgueni Bauer († 1918), un des plus importants réalisateurs de la période tsariste

Publie des textes en faveur d'un cinéma à l'américaine, et souligne l'importance du montage comme élément constitutif du film, tout en le liant à une nouvelle doctrine du jeu, qui est dépendant du montage et doit suivre une ligne bio-mécanique

1918: *Le Projet de l'ingénieur Prite*

1919-20: tourne des actualités auprès de l'Armée rouge

1919: K. rassemble un collectif qui comporte Alexandra Khokhlova, Leonid Obolenski, Serguei Komarov, Boris Barnet, Vsevolod Poudovkine, qui, tous deux, deviendront des réalisateurs importants en URSS. K. enseigne dans cette école devenue le VGIK.

1924: *Les Aventures extraordinaires de Mr West au pays des bolchéviks*

1925: *Le Rayon de la mort*

**1926: *Dura lex – Selon la loi***

1927: *La Journaliste* [film en partie perdu] avec des décors d'Alexandre Rodtchenko, un des artistes constructivistes les plus connus (en tant que photographe, plasticien, etc.)



*Mr West: Anna Kohlova l'actrice comme modèle expressif*

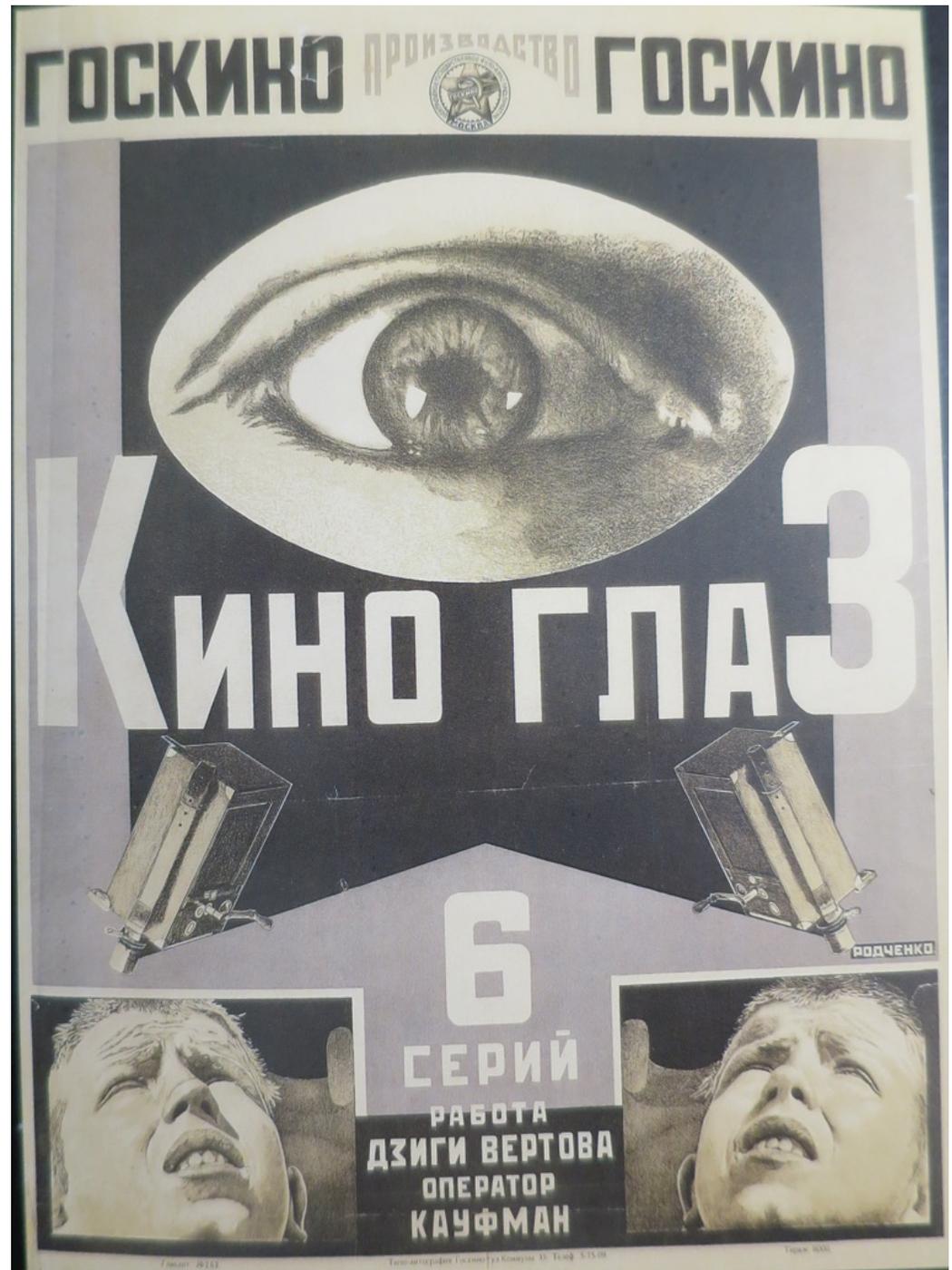
# Dziga Vertov

- *Kinopravda* (Cinéma-vérité): journal filmé pris en charge par une jeune équipe d'opérateurs et monteurs, le « kinoks »
- *Ciné-œil*: documentaires de propagande selon le principe de « la vie à l'improviste », « la vie prise sur le fait ».

Affiche *Ciné-œil* [Kino-Glaz], 1924

Affichiste: A. Rodchenko

Projection de 6 films documentaires sur l'actualité tournés par Vertov et son équipe (son frère Mikhaïl Kaufman, chef opérateur, et sa femme, Elisabeth Svilova, monteuse)



# Dziga Vertov (1896-1954) [de son vrai nom Mikhaïl Kaufmann]

Jeune ingénieur, rejoint les trains d'agit-prop durant la guerre civile, tourne des films d'actualités. Se refuse à tourner des films joués.

Lance le mouvement des *Kinoks* vers 1923 – cinéastes usant du seul Kinoglaz (Ciné-œil) dont les principales réalisations sont les Kino-pravda (cinéma vérité / supplément filmé du journal *Pravda* [Vérité]).

## Principaux films

- 1926 *La sixième partie du monde*
- 1929 *L'homme à la caméra* (prod: Vufku, Kiev)
- 1931 *Enthousiasme (La symphonie du Donbass)*
- 1934 *Trois chants sur Lénine*



*L'Homme  
à la  
caméra*



Affiche de G. et V. Stenberg



## Caractéristiques de *L'Homme à la caméra*

- Documentaire à ambition formaliste, rythmique: partir d'un matériau non fictionnel (importance des machines), pris sur le vif, pour « l'animer » par le montage, et organiser les fragments dans un ensemble plus vaste (« ciné-œil »).
- Chapitrage numéroté, la ville s'éveille puis se couche: parentés avec les « symphonies urbaines »
- Absence d'intertitres revendiquée dans des cartons liminaires: rupture radicale avec la tradition littéraire et théâtrale
- Réflexivité: dès l'ouverture dans une salle de cinéma où le public prend place, puis tournage (la caméra sur la voie ferrée assimile l'appareil produisant un « film dans le film » et le film lui-même), enfin le montage (matérialité photogrammatique)
- Conception prothétique de l'appareil de prise de vues, magnification de l'œil mécanique et de situations perceptives inhabituelles.







