fiaf

symposium . varna . 29|5 ~ 2|6 1977

L'influence du cinéma soviétique muet sur le cinéma mondial
The influence of silent Soviet cinema on world cinema

Organisé par la Fédération Internationale des Archives du Film et la Bulgarska Nacionalna Filmoteka

Sous la présidence du professeur Jerzy Toeplitz

Comité de programme

Président
Todor Andreykov/Bulgarie

Coordonnateur
Robert Daudelin/Canada

Membres
Eileen Bowser/USA
Freddy Buache/Suisse
Vladimir Dimitriev/URSS
Alfredo Guevara/Cuba
Wolfgang Klaue/RDA
Ted Perry/USA
Peter von Bagh/Finlande
Saul Yelin †/Cuba

Comité directeur de la FIAF

Président
Vladimir Pogacic/Yougoslavie

Vice-Présidents
Wolfgang Klaue/RDA
John Kuiper/USA
Victor Privato/URSS

Secrétaire-général
Jacques Ledoux/Belgique

Trésorier
Jon Stenklev/Norvège

Membres
Raymond Borde/France
Eileen Bowser/USA
Robert Daudelin/Canada
Istvan Molnar/Hongrie
Saul Yelin †/Cuba
Freddy Buache/Suisse
Jan de Vaal/Pays-Bas
Peter von Bagh/Finlande

Invités d'honneur
Alexander Medvedkin
Leonid Trauberg
Anatolii Golovnia

Organised by The International Federation of Film Archives and Bulgarska Nacionalna Filmoteka

Under the presidency of Professor Jerzy Toeplitz

Program Committee

President
Todor Andreykov/Bulgaria

Coordinator
Robert Daudelin/Canada

Members
Eileen Bowser/USA
Freddy Buache/Switzerland
Vladimir Dimitriev/USSR
Alfredo Guevara/Cuba
Wolfgang Klaue/GDR
Ted Perry/USA
Peter von Bagh/Finland
Saul Yelin †/Cuba

FIAF Executive Committee

President
Vladimir Pogacic/Jugoslavia

Vice-Presidents
Wolfgang Klaue/GDR
John Kuiper/USA
Victor Privato/USSR

Secretary-General
Jacques Ledoux/Belgium

Treasurer
Jon Stenklev/Norway

Members
Raymond Borde/France
Eileen Bowser/USA
Robert Daudelin/Canada
Istvan Molnar/Hungary
Saul Yelin †/Cuba
Freddy Buache/Switzerland
Jan de Vaal/Netherlands
Peter von Bagh/Finland

Guests of honor
Alexander Medvedkin
Leonid Trauberg
Anatoli Golovnia

témoignages | testimonies

"JE CONCOIS LE CINEMATOGRAPHE COMME UN MOYEN PUISSANT DOTE D'INFLUENCE POLITIQUE"

Alexandre Medvedkine - URSS

J'ai célébré récemment le cinquantième anniversaire de mes débuts au cinéma. Je réussirais à peine à vous rapporter mes préoccupations au cours de ces longues années et cela en quelques minutes seulement. Voilà pourquoi, je voudrais, avant tout, attirer votre attention sur l'essentiel de mes activités de créateur - cinéaste pendant ma vie professionnelle consciente.

La conception principale, ayant présidé à la formation de mes premières idées sur le cinéma, s'appuyait sur le fait que, à mon avis, le cinématographe présentait un moyen puissant d'influencer les opinions politiques des spectateurs. Réaliser un cinéma politique, mettre en valeur ses possibilités d'agir sur les vues politiques du public, voilà le but que je me proposais et que je m'efforçais à atteindre, tant bien que mal, enregistrant des succès à travers des fautes et des obstacles surmontés ; faire engager le cinéma dans la voie de notre révolution s'avérait pour moi d'une importance primordiale.

Le grand cinéma soviétique prenait force et s'apanouissait devant mes yeux. Les grands maîtres cinéastes se mettaient à l'oeuvre pour accomplir leurs tâches. Les grands films gagnaient l'écran. Des changements considérables intervenaient mais moi, je poursuivais sans recul mon chemin. Le problème relatif à mes préférences de créateur - la comédie ou le documentaire - se voyait résoudre dans l'esprit de ce principe fondamental, ce même principe ayant déjà justifié mes premiers pas dans le cinéma, notamment, faire du cinéma une arme politique puissante.

Dans mes films vous découvrirez énormément d'épisodes comiques. Je me suis senti toujours une vocation satirique et, pour suivre ce penchant naturel, je me lançais à l'attaque, par les moyens du cinéma, bien sûr, chaque fois que l'occasion s'en présentait. Je pourrais vous raconter plusieurs situations assez embarrassantes pour moi, où j'ai dû payer cher la réalisation de mes projets, mais chaque fois que j'étais censé recourir à un genre déterminé - la comédie ou le documentaire, le pamphlet documentaire plutôt, mon choix était motivé par le fait suivant : attaquer l'ennemi avec le plus de vivacité, le plus de véhémence possible ; surprendre la moindre faille dans ses activités pour y porter immédiatement mon coup mordant. Je me suis toujours attaché fidèlement à ce principe, je le confirme, même si mon attitude puisse vous paraître exagérée.

Pourquoi a vu jour le film "Le Bonheur", par exemple ? En collaborant au Ciné-train" ("Kino-poezd"), j'ai découvert dans nos jeunes kolkhozes, mal consolidés encore, le personnage du paysan, ayant une fois renoncé à sa vie ancienne, mais qui n'arrivait toujours pas à trouver son bonheur au sein du kolkhoze. Il regrettait à en mourir, son exploitation privée, son cheval, son petit lopin de terre à labourer et cette nouvelle existence dans la collectivité ne le satisfaisait pas du tout. Cette occasion que le paysan mettait à aimer sa grange, son cheval, sa récolte, cette passion qui distingue non seulement le paysan russe (c'est comme une caractéristique internationale de la psychologie du petit paysan), cette même passion animait mon travail sur ce personnage avec toute sa conception déraisonnable, insensée du bonheur.

C'est l'analyse du bonheur ainsi que le grossissement, la déformation grotesque de l'importance que le paysan attribue à la propriété, qui sont mis en relief de manière à rendre ce film une satire fougueuse. Mais je n'ai jamais considéré mon choix comme définitif, c'est-à-dire travailler uniquement dans le genre de la comédie satirique. J'ai créé un grand nombre de comédies lyriques dans lesquelles l'ardeur satirique ne manque point et à tout moment que cela s'avérait opportun, je lançais avec vigueur tous les moyens cinématographiques dont je disposais contre l'adversaire, contre le mal nous empêchant à édifier la nouvelle vie. Jusqu'aujourd'hui je suis resté à ces positions et je n'ai aucune intention de les abandonner, vu mon âge avancé, car ce sont les seules positions honnêtes à prendre par le cinéaste progressiste, n'importe ses engagements politiques. Etant progressiste, il doit être convaincu qu'actuellement il ne faut pas arrêter notre lutte pour la paix, pour la renaissance de l'humanité, une lutte cruelle, intransigeante, dans laquelle tous les moyens, y compris ceux offerts par le cinématographe, sont bons.

Il serait très long, même inutile de raconter les activités du "Ciné-train". C'était vraiment une expérience insolite de démonter un studio, tout en remplaçant ses bases en briques par des wagons d'un train, en y installant les laboratoires, les salles de montage et de projection, même un atelier d'animation ; de tourner sans cesse et de montrer devant des spectateurs ces films le jour même ou le jour suivant. L'important c'était qu'on ne tournait pas des films en général, mais des films-accusations. Cette possibilité du cinématographe de matérialiser l'agressivité révolutionnaire m'a toujours tenté, même jusqu'à nos jours. C'était l'ultime satisfaction que le cinéma m'apportait et qui me redonnait des forces les jours de mes tristes échecs. J'avoue mes défaites - des films mal tournés, même mal conçus - mais c'étaient des années très difficiles et j'ai dû travailler dans des conditions accablantes, ne mangeant que du pain noir, toujours pressé, contredisant parfois mes propres intérêts ("me cassant parfois le cou", comme le dit un de nos poètes).

En tout cas, je n'aurais pas pu vivre autrement, même si j'avais à ma disposition encore une vingtaine, une trentaine d'années à travailler. J'aurais continué à oeuvrer dans l'esprit de mes préoccupations de toujours.

Ces dernières années, je les ai consacrées entièrement à des pamphlets politiques, à des films documentaires politiques mordants, traduisant la lutte pour la paix, la lutte contre le maoïsme, contre une éventuelle catastrophe nucléaire, car je suis d'avis que notre vie quotidienne est dominée par quelques problèmes-clés, conditionnant l'avenir de l'humanité ; j'aurais regretté de les avoir négligés pour m'adonner à des problèmes de moindre importance. Quand je me suis engagé dans le cinéma, un metteur en scène, déjà très âgé m'avait dit : "Tant que tu as pris la caméra dans la main, fais attention à ne pas tourner des bagatelles insignifiantes. Nous sommes en train de vivre une période très riche et compliquée, très bouleversante, essaie toujours de trouver le grand thème directeur en lui réservant toutes tes forces, en lui destinant ton sang, tes nerfs. C'est alors uniquement que tu arriveras à créer quelque chose de capital". J'ai suivi les conseils de mon collègue et je me suis mis fidèlement à réaliser ses principes.

Maintenant, je suis content de constater que le film "Le Bonheur" ainsi que l'activité du "Ciné-train" se sont avérés des événements marquant non seulement le développement de la cinématographie soviétique, mais hors de nos frontières, celui du cinéma mondial. Ici j'ai rencontré beaucoup d'amis, des adeptes de mes théories. Je les remercie cordialement, tout en leur promettant de consacrer le reste de ma vie à l'oeuvre, qui avait donné du sens à nos jours.

Anatolii Golovnia - URSS

Je suis très content d'avoir l'honneur d'intervenir devant un auditoire aussi remarquable, de participer aux travaux d'un symposium s'attachant aux problèmes du cinéma muet qui me sont particulièrement familiers. Je suis opérateur de cinéma et dernièrement j'enseigne ma profession aux jeunes étudiants en cinéma dans mon pays. J'ai eu le bonheur exclusivement rare de collaborer presque toute ma vie avec un homme exceptionnel, de tourner presque tous les films d'un metteur en scène extrêmement talentueux, d'un artiste et d'un cinéaste des plus éminents et c'était Vsevolod Ilarionovitch Poudovkine.

Je voudrais vous retracer, en bref, la manière de travailler de Poudovkine au cours de cette époque-là, les grands thèmes directeurs de son oeuvre, vous faire connaître également les acquisitions idéologiques, formelles et techniques auxquelles il était arrivé. Poudovkine a tourné "La Mère", une oeuvre cinématographique ayant établi les bases du film soviétique d'acteur. Il a su associer les principes de Stanislavski, de son Ecole théâtrale réaliste aux principes de Lev Kouléchov et de son Ecole dynamique cinématographique. Dans "La Mère" Poudovkine a dirigé plusieurs comédiens remarquables de Mallii Teatr (MHAT), ainsi qu'un grand nombre d'acteurs-amateurs dans les épisodes, c'est-à-dire des gens qui illustraient par leur propre physionomie le contenu, la signification profonde des séquences à tourner. Tout en respectant et en suivant de près les théories de montage de Koulechev et d'Eisenstein, Poudovkine a fini par créer la théorie du montage du film d'acteur, dont les films "La Mère" et "La Fin de Saint-Petersbourg" portent le témoignage génial (sur ce point les critiques de cinéma partagent mon avis). Son troisième grand film, c'était "Le Descendant de Gengis Khan", intitulé plus tard "Tempête sur l'Asie". J'ai eu le bonheur d'être son opérateur. En quoi consistait la maîtrise professionnelle de Poudovkine ? Premièrement - le thème reflétant la lutte des peuples colonisés, assujettis trouva, à travers ce film, sa première incarnation cinématographique. Le sujet à traiter par le film concernait les luttes du peuple mongolien, de la Mongolie contre l'oppression capitaliste, un pays qui a emporté la victoire et qui jouit actuellement de l'indépendance.
On n'avait pas à citer les noms de famille des capitalistes-exploiteurs dans le film, leurs uniformes ayant largement suggéré l'origine. C'étaient les colonisateurs européens et Poudovkine, même recourant à la légende est arrivé à raconter l'existence des paysans mongoliens (des bergers, des chevaliers), leur lutte assidue contre les impérialistes, chassés honteusement du pays. Deuxièmement - Vsevolod Ilarionovitch a su montrer dans son film une culture spécifique, liée aux traditions de la Mongolie, une grande et riche culture, ayant toujours attiré notre attention. Moi, personnellement, je suis d'avis que le tournage de la fête dans ce film m'avait offert une expérience unique à vivre. En plus, Poudovkine a su exploiter la spécificité des paysages, des moeurs et des coutumes de ce pays. C'est un peuple de chevaliers, d'éleveurs de chevaux. Le cheval présente leur ultime richesse, fait partie intégrante de leur vie. Nous avons raconté le combat de ces gens ordinaires, qui, menés par leur compatriote, considéré par les impérialistes comme descendant de Gengis Khan, mais en réalité dirigeant du mouvement national libérateur, parviennent à chasser les oppresseurs du pays. Je voudrais m'arrêter ici sur les problèmes du montage et sur les acquisitions cinématographiques formelles de Poudovkine et de ses collègues.
Du point de vue montage, Poudovkine a réussi à tourner des séquences extrêmement dynamiques et rythmiques, qui impressionnaient fortement les spectateurs. Il agissait non seulement sur la conscience humaine mais il profitait des particularités psychophysiologiques de la perception visuelle de l'écran et de l'image. Les chevaliers galopaient, entraînés par le rythme essoufflant d'un montage rapide à couper l'haleine aux spectateurs. J'ai assisté à la première de ce film à Berlin (Berlin Ouest actuellement) s'étant tenue à Kurfürstendam de "Marmorhaus" (une salle de cinéma qui n'existe plus). Je m'étais assis à côté d'Ilya Erenbourg, un écrivain absolument précis et exigeant. Au cours de la séance, il s'est tourné vers moi pour partager son admiration, son émerveillement en lançant : "Il est formidable, ton Poudovkine ! Sa maîtrise du langage cinématographique est loin de céder à la nôtre du langage littéraire." Et il avait trouvé les mots justes, car, à mon avis, c'est cette maîtrise des moyens d'expression cinématographique qui a conditionné la naissance des valeurs artistiques importantes tout au long de la période du cinéma muet, qui a justifié la vie et l'oeuvre des cinéastes aussi éminents que Serge Eisenstein, Lev Koulechov (dont l'apport à la théorie du montage est énorme, il ne faut jamais l'oublier) et Vsevolod Poudovkine. Non seulement ses films, mais ses écrits théoriques sont d'un intérêt primordial pour nous. Déjà dans les années de notre jeunesse ses oeuvres théoriques avaient paru à Berlin, en allemand, plus tard A. Montegu - un homme et un publiciste de grand mérite, qui malheureusement n'a pas pu participer à notre symposium, les avaient traduites et éditées en anglais. De cette manière cette théorie était portée à la disposition du cinématographe mondial. Et à ce que je sache, c'étaient les premières théories relatives au cinéma - le montage, l'interprétation des comédiens, etc, ce qui n'avait pas manqué d'influencer le développement de l'art cinématographique mondial.

Et comme ce symposium a consacré certains de ses travaux à l'oeuvre des pays en voie de développement, je suis convaincu que vous saurez reconnaître et apprécier les acquisitions de Poudovkine, d'Eisenstein et des autres. A Moscou, je travaille chaque jour avec des étudiants venant de presque tous les pays en voie de développement. Dans notre Institut Supérieur cinématographique des jeunes gens d'Ethiopie, d'Algérie et d'Amérique Latine - des Argentins, des Brésiliens, des Chiliens, font leurs études, une communauté intéressante qui vient prouver l'influence énorme du cinéma muet, qui à travers sa technique, son idéologie, son fanatisme artistique extraordinaire avait, d'une manière indéniable, enrichi le cinématographe mondial.

29mai|29may

Le cinéma soviétique muet source de films révolutionnaires dans les années 20

Responsable de la journée : Wolfgang Klaue

9h

Ouverture du Symposium par Mme Ludmila Jivkova, Présidente du Comité pour la Culture et les Arts de Bulgarie.

9h15...12h Projections

Brüder, Werner Hochbaum, 1929, Allemagne
Hunger in Waldenburg, Phil Jutzi, 1929, Allemagne
Blutmai 1929, Phil Jutzi, 1929, Allemagne
Wie wohnt der Berliner Arbeiter, Slatan Dudow, 1930, Allemagne
Heien (extrait de Wij Bouwen), Joris Ivens, 1930, Pays-Bas
1 ou 2 courts métrages japonais

14h...16h

Bronenosec Potemkin, Sergei Ejzenstejn, 1925 (version définitive) URSS
Kinopravda 21, Dziga Vertov, 1925, URSS

16h...19h Symposium

Témoignages : Alexander Medvedkin & Anatolii Golovnia
Rapporteurs.
Rostislav Jurenev : « L'influence du cinéma soviétique muet sur le cinéma révolutionnaire ».
Manfred Lichtenstein : « L'œuvre des réalisateurs Werner Hochbaum, Phil Jutzi et Slatan Dudow »
Klaus Lippert : « Films pour les travailleurs - sur les travailleurs »
Katsuo Yamada : « L'influence du cinéma soviétique muet sur le cinéma progressiste au Japon »

Discutants
Raymond Borde : « Le cinéma soviétique muet et Léon Moussinac »
Jan de Vaal : « Les films de Joris Ivens à la fin des années 20 »
Tibor Kelemen : « Le cinéma soviétique muet, source de films révolutionnaires en Hongrie »
Eva Struskova : « Reflets du cinéma soviétique muet sur la critique cinématographique des années 20 en Tchécoslovaquie »

21h...24h Projections

Melodie der Welt, Walter Ruttman, 1929, Allemagne
Jenseits der Strasse, Leo Mittler, 1929, Allemagne

Silent Soviet cinema as source of revolutionary films in the twenties

Chairman : Wolfgang Klaue

9.00a.m.

Opening of the Symposium by Mrs.Ludmila Jivkova, President of the Bulgarian Committee for Culture and the Arts.

9.15...12.00a.m. Films

Brüder, Werner Hochbaum, 1929, Germany
Hunger in Waldenburg, Phil Jutzi, 1929, Germany
Blutmai 1929, Phil Jutzi, 1929, Germany
Wie wohnt der Berliner Arbeiter, Slatan Dudow, 1930, Germany
Heien (excerpt from Wij bouwen), Joris Ivens, 1930, Netherlands
1 or 2 Japanese shorts or excerpts.

2.00...4.00p.m.

Bronenosec Potemkin, Sergej Ejzenstejn, 1925, (final version) USSR
Kinopravda 21, Dziga Vertov, 1925, USSR

4.00...7.00p.m. Symposium

Testimonies : Alexander Medvedkin & Anatolii Golovnia
Rapporteurs
Rostislav Jurenev : "The influence of silent Soviet cinema on revolutionary cinematography"
Manfred Lichtenstein : "The works of directors Werner Hochbaum, Phil Jutzi and Slatan Dudow"
Klaus Lippert : "Films about workers - For the workers"
Katzuo Yamada : "The influence of silent Soviet cinema on progressive filmmakers in Japan"

Discussants
Raymond Borde : "Silent Soviet cinema and Leon Moussinac"
Jan de Vaal : "The works of Joris Ivens at the end of the twenties beginning of the thirties"
Tibor Kelemen : "Silent Soviet cinema as source of revolutionary cinematography in Hungary"
Eva Struskova : "Reflection of silent Soviet cinema in the Czech filmcritic of the twenties"

9.00...12.00p.m. Films

Melodie der Welt, Walter Ruttman, 1929, Germany
Jenseits der Strasse, Leo Mittler, 1929, Germany

LE CINEMA SOVIETIQUE EN TANT QUE PHENOMENE

Rostislav Yourenev - URSS

En soixante ans d'existence, le cinéma soviétique s'est affirmé de par le monde en tant que phénomène unique et particulier de l'activité intellectuelle de l'humanité. Le cinéma soviétique étant une partie intégrante de la culture artistique humaine, à laquelle il était lié par les traditions, par les tâches communes, par l'expérience accumulée, débroussaillait un chemin vierge, évoluait en tant qu'art novateur, qui devait résoudre à son tour et à sa manière les problèmes du contenu, de la forme, des relations avec le spectateur, avec l'Etat, les rapports avec la politique, avec l'économie, avec les sphères de la culture qui lui étaient proches. Voilà pourquoi nous nous adjugeons le droit, en étudiant sa riche expérience, son histoire, sa méthode et ses moyens d'expression, de définir le cinéma soviétique comme étant de par son essence phénoménal et exceptionnel, et influant, pour ces raisons, sur l'évolution du cinéma mondial d'une façon constante et enrichissante.

Il n'y a pas là matière à contradiction - ce sont précisément les manifestations phénoménales, originales, uniques dans l'art qui influencent le processus artistique global, c'est la nouveauté qui crée la tradition.

La phénoménalité du cinéma soviétique découle avant tout du fait qu'il provient d'Octobre, de la Grande Révolution Socialiste, et que, dès ces premiers pas, il servait consciemment et infailliblement la cause du peuple révolutionnaire, qu'il était dirigé par le Parti communiste et par l'Etat soviétique, qu'il se développait de pair avec toute notre culture multinationale. Par conséquent, l'autre source de la phénoménalité du cinéma soviétique est son caractère multinational, reflétant l'expérience, les aspirations, les coutumes, les caractères des peuples frères, unis au sein de l'Union Soviétique.

C'est grâce à la prise de conscience de ces particularités fondamentales du cinéma soviétique et de toute la culture artistique soviétique qu'a été élaborée d'une manière créatrice et théorique la méthode du réalisme socialiste, méthode qui se doit d'être reconnue comme internationale dans la mesure où elle est largement assimilée, et ce avec succès, par des créateurs de différents pays. Voilà pourquoi c'est dans ce processus de développement du réalisme socialiste dans le cinéma mondial que peut être le mieux comprise l'essence du cinéma soviétique en tant que phénomène, son importance mondiale et son influence sur le développement de l'art cinématographique et du processus cinématographique.

"Un art, né de la Révolution d'Octobre" - voilà comment on appelle le cinéma soviétique dans toutes les langues du monde. Et ce n'est pas un hasard.

La Grande Révolution Socialiste d'Octobre a posé aux créateurs des tâches fondamentalement nouvelles, elle les a placés dans des circonstances sociales et morales nouvelles. De nouveaux sujets, idées, personnages des oeuvres artistiques ; de nouvelles tâches - éduquer le peuple dans l'esprit du socialisme ; la nouvelle situation de l'artiste dans la société, fondée non pas sur l'intérêt ou la carrière mais sur les convictions ; et à la fin - une nouvelle masse de spectateurs, des millions de travailleurs, ayant fait la révolution et prêts à la développer. L'art est ainsi devenu une arme dans la lutte pour le socialisme, et les créateurs - des participants conscients et actifs dans cette lutte. L'art cinématographique se vit octroyer une place de choix dans cette lutte.

Lui aussi était nouveau. Les dirigeants des Etats bourgeois n'ont laissé dans l'histoire du cinéma que des témoignages de leur profonde méprise envers ce spectacle de foire ; ces Etats ne se préoccupaient que de la prise de mesures d'exception et la collecte des impôts sur les bénéfices. Lénine considérait le cinéma comme étant l'art le plus important. Dès 1908, il parlait des énormes possibilités et perspectives du cinéma, une fois qu'il sera entre les mains des masses populaires et des véritables créateurs de la culture. Lorsque cela se réalisa, Lénine déploya beaucoup de soins pour le cinéma en l'introduisant dans le système de l'éducation populaire, car il devinait déjà les possibilités d'éducation, de propagande et artistiques de cet art nouveau-né.

Les nouvelles fonctions sociales, les nouveaux sujets, les nouveaux spectateurs ont apporté au cinéma soviétique un esprit puissant et intarissable de novation.

Les théoriciens bourgeois utilisent avec mépris et désapprobation le terme "engagé", en l'identifiant à "lié", et parfois même à "vendu" et "manipulé". Les théoriciens soviétiques utilisent avec fierté le terme "de parti", entendant par ce terme la créativité communiste et la participation active de l'artiste dans l'édification du socialisme, dans le raffermissement de l'Etat, de l'éducation et de la fraternité entre les peuples. L'expression "commande sociale", c'est-à-dire la création d'une oeuvre avec des tâches sociales définies, jouit de beaucoup de respect chez nous. L'histoire du cinéma est là pour témoigner du fait que les meilleures oeuvres de création, comme "Le Cuirassé Potemkine", "Octobre", "Ivan le Terrible" d'Eisenstein, "La fin de Saint Petersbourg" de Poudovkine, "Aérograd" et "Chtors" de Dovjenko, "13" et "Lénine en Octobre" de Romm et bien d'autres ont été créées après avoir été commandées par les multiples commissions de jubilée, instituts, hommes politiques et le Comité d'Etat qui s'occupe tout particulièrement de la cinématographie, le "Goskino". Cela n'excluait bien entendu pas la possibilité pour les créateurs de faire des films de leur propre initiative, mais même ces initiatives correspondaient d'habitude aux intérêts de la société et étaient coordonnées avec eux. Ainsi "Mitchourine" de Dovjenko, "Neuf jours d'une année" de Romm, "La ballade du soldat" de Tchouhraï ont été créés grâce à l'entêtement de leurs réalisateurs, à leur longue passion pour ces sujets. Toutefois, l'importance sociale et politique, ainsi que l'actualité de ces films ne fait point de doute.

Les théoriciens bourgeois de l'art cinématographique, en suivant les constructions sociologiques de Marcuse et Adorno divisent les films en deux catégories : commerciaux et d'expérimentation. Ce qui fait souvent penser aux "produits de la culture de masse et de la culture élitiste". Effectivement, l'analyse de la production cinématographique américaine, japonaise, française montre que la plupart des films ont été créés à des fins commerciales de propagande primitive ; leurs auteurs ne se fixent pas d'objectifs complexes ou élevés, ne tenant compte que du caractère de divertissement du film, de la mode, des habitudes du spectateur, de la mise en scène bon marché, des considérations de publicité et autres objectifs se trouvant en dehors de la sphère de l'art. Ces films sont, en règle générale, compliqués du point de vue de la forme et inaccessibles du point de vue de la compréhension pour la grande masse des spectateurs.

Parfois ces films sont le fruit d'un sentiment de protestation, de refus de la réalité, ils portent en eux la protestation, l'indignation et le mépris et ils scandalisent le spectateur. Tels sont par exemple les films de novation expérimentale de l'avant-garde française des années 20, des "indépendants" américains contemporains de l'école de New York. La plupart du temps, ces films ne jouissent pas d'un très large auditoire et demeurent l'objet de l'admiration des vrais amateurs ou deviennent l'objet de recherche de la part des critiques d'art. La recherche novatrice, l'expérimentation créatrice se fait malgré les propriétaires des productions de cinéma et sans s'attendre à une grande résonance de la part des spectateurs.

S.M. Eisenstein avait intitulé son article sur le film "L'ancien et le nouveau" "Une expérience, compréhensible par les millions", exprimant par ce titre un des principes créateurs fondamentaux du cinéma soviétique. L'Etat accorde aux créateurs soviétiques le droit à l'expérience créatrice, à la recherche dans tous les domaines de la forme, au choix de sujets les plus divers. Tout ceci est réalisé avec l'espoir que l'expérience réussie, née d'aspirations fertiles et d'idées mûres - sera comprise par les masses populaires. La réalité confirmait presque toujours ces espoirs. Les films d'Eisenstein, de Vertov, de Dovjenko, de Tarkovski, d'Iosséliani, bien qu'ayant une forme complexe, se sont vus couronnés de popularité et de longévité.

Etant profondément conscient des possibilités du cinéma de montrer la vie dans ses propres formes, V.I. Lénine a dit que "... la production de nouveaux films, imprégnés d'idées communistes et reflétant la réalité soviétique, doit commencer par les Actualités". (1) C'est précisément dans les Actualités que s'est le mieux manifestée la novation du cinéma soviétique. Les caméras lourdes, difficiles à manier et en mauvais état, les pellicules humides et de mauvaise qualité, le manque d'éclairage et de laboratoires de tirage, et, à la fin, tout simplement le manque de temps pour faire suffisamment d'essais et de prises ont fait que ces films laissent à désirer d'un point de vue technique. Mais jamais jusque là le cinéma n'avait trouvé ses personnages dans les rangs de l'Armée Rouge en attaque, en plein milieu des masses bouillonnantes à un meeting, avec les colonnes désespérées des paysans affamés. Jamais auparavant le cinéma ne s'était élevé au point de créer l'image de l'unité des masses et de son meneur - Lénine, parlant à une réunion. C'est la première fois que le cinéma envahissait ainsi la vie, dans les trains de propagande et sur les bateaux, longeant le front, et montrait à l'écran les soldats de l'Armée Rouge qui étaient dans la salle, peu après les batailles enragées.

Voilà ce qui s'appelait innover ! Cela créa des traditions d'innovation. Lorsqu'il procédait au montage de bouts de pellicule sur la Guerre Civile, Dziga Vertov s'enflammait tant de la poésie héroïque des Actualités de guerre, qu'il comprit et affirma d'une manière créatrice la grande poésie du film documentaire, la poésie de la vie telle qu'elle est, la poésie du cinéma-vérité. Quant à Esfir Choube, en montant de vieilles Actualités d'avant la Révolution, il comprit et affirma d'une manière créatrice la possibilité de donner un sens nouveau aux idées. La tradition d'innovation s'est maintenue durant les années héroïques des plans quinquennaux, lorsque Alexandre Medvedkine voyageait dans son train-cinéma, allant de chantier d'usine à chantier de sovkhoze, pour chanter la gloire du travail et ridiculiser l'ignorance et la bureaucratie. Cette tradition s'est manifestée avec une force nouvelle durant les années terribles de la Deuxième Guerre mondiale, lorsque les documentaristes, engagés dans les rangs de l'Armée Soviétique, créaient des documentaires véridiques sur la guerre, des films de publicistes enflammés, sans égard aucun pour leur propre sécurité.

Il faudrait, si l'on voulait énumérer toutes les nouveautés, les nouveaux principes de composition, les nouvelles méthodes de caractérisation des personnages et des événements, en un mot - les nouvelles formes du film documentaire, écrire des volumes de recherche. D'ailleurs, ceux-ci ne manquent pas. Il était important pour moi de souligner que l'innovation, mondialement reconnue depuis longtemps, des documentaristes soviétiques, s'explique par le contenu, par la capacité des créateurs à voir dans la vie des processus, phénomènes et traits nouveaux, par leur désir de soutenir et de glorifier ces caractéristiques nouvelles, et de les rendre accessibles à l'humanité toute entière.

Les mêmes phénomènes peuvent être observés dans le développement du film de fiction. Tout comme les Actualités, le film de fiction est né du désir de prendre une part active à l'édification de la vie nouvelle. Les conditions de travail n'étaient pas moins difficiles. Les propriétaires des studios de cinéma s'étaient enfuis. L'équipement n'était pas au complet. Les studios n'étaient pas chauffés. Il n'y avait pas suffisamment d'énergie électrique. Mais même dans ces conditions les réalisateurs qui désiraient sincèrement coopérer au pouvoir soviétique s'efforçaient d'expliquer au spectateur l'histoire du mouvement révolutionnaire ("Prolétaires de tous les pays, unissez-vous !"), les premières mesures du gouvernement bolchébique ("Compression"), le caractère de classe de la Guerre Civile ("Père et fils"), et même les moyens de lutte contre les maladies et la destruction ("L'invitée asiatique", "Les enfants-fleurs de la vie"). Ces petits films de propagande étaient artistiquement et techniquement faibles. Mais ils posaient de nouveaux problèmes sociaux, ils mettaient en lumière de nouveaux conflits, des personnages et des sujets nouveaux. Le premier long métrage soviétique "La faucille et le marteau", qui s'est développé sur la base de ces films de propagande, déborde de par l'abondance des conditions, idées et personnages nouveaux. On y trouve la division des classes à la campagne, les rapports entre les ouvriers et les paysans, la différence entre la guerre civile et la guerre impérialiste, la formation de la nouvelle psychologie révolutionnaire. Les auteurs du film, de jeunes étudiants de l'Ecole de cinéma, n'ont pas encore trouvé la composition harmonique, mais ils ont présenté les traits du nouveau héros - le bolchévique (joué par V. Poudovkine) ; l'histoire est quelque peu chaotique, mais les auteurs ont su allier les épisodes de fiction avec les passages documentaires (prises de vues E. Tisset) ; des passants dans la rue introduisent l'élément dramatique et le montage parallèle a été utilisé dans le film.

(1) "Le plus important des arts", Moscou, revue "Iskoustvo", 1963, p. 123

Mais il fallait le génie d'Eisenstein pour mettre en lumière l'origine de masse du nouveau héros, son collectivisme. Il fallait le génie de Gorki et de Poudovkine pour faire incarner ces qualités dans les caractères individuels de Pavel Vlassov et de Nilovna - personnages profondément humains et typiques des ouvriers révolutionnaires soviétiques. "Le Cuirassé Potemkine" a créé une épopée révolutionnaire, imposante de par son ampleur, son dynamisme, son optimisme. "Mère" présente le type du révolutionnaire - vainqueur, des gens du socialisme. Dans les films suivants de ces grands réalisateurs soviétiques, ces motifs ont été développés, approfondis, ils se sont affirmés et ont acquis des formes diverses. Il faut rappeler que ces innovations de génie n'étaient pas des phénomènes isolés, mais étaient accompagnés d'un grand nombre de films, dont ils différaient par le sujet, le genre, la manière, mais qui avaient néanmoins des traits communs - les idées élevées, le lien indestructible avec la vie du peuple, le pathos révolutionnaire, l'humanisme, l'optimisme. La liste de tous ces films serait trop longue à énumérer, mais quelques-uns d'entre eux méritent d'être mentionnés : "La baie de la mort" et "Le fantôme qui ne revenait pas" d'A. Romm, "Le cordonnier de Paris" et "Un bout de l'empire" de F. Ermler, "La fille de la rivière lointaine" d'E. Tcherviakov, "Tourksib" de V. Tourine, "41" d'I. Protazanov, "La terre a soif" de Y. Reisman, "Arsenal" et "Terre" de Dovjenko, "Elisso" et "Les 26 commissaires" de N. Chengélaya, les comédies de I. Protazanov, de B. Barnett, de M. Tchiaourelli, d'A. Bek-Nazarov, d'I. Piriov, les films historiques de G. Kozintzev et de L. Trauberg, de Y. Taritch, de V. Gardin, d'I. Kavaleridzé, d'A. Ivanovski. Le monde qui se soulevait dans ces films était un monde nouveau avec son originalité unique, un monde débarassé de la menace de la guerre et éclairé par les idées du communisme, le monde des gens travailleurs se servant du marteau, de la faucille et du fusil, monde qui se riait du passé et qui croyait absolument en l'avenir. Leur degré élevé d'idéologie, leur caractère populaire, leur véracité étaient les traits palpables de l'art du réalisme socialiste.

II

Tout en se penchant sur les nouveaux caractères humains, sur les conflits et les sujets, le jeune cinéma soviétique découvrait ses propres moyens d'expression. Au début des années 30, il s'enrichit du son - de la parole vivante, de la musique, des chansons, des sons de la nature, de la vie. Le son offrait des possibilités inépuisables pour décrire les nouveaux traits de la psychologie humaine, les nouveaux rapports dans le travail, la nouvelle morale socialiste, les nouvelles relations socialistes. S'appuyant sur les traditions du "Cuirassé Potemkine" et de "Mère", le cinéma soviétique continuait ses expériences novatrices, ses recherches éternelles insatiables.

La littérature cinématographique mondiale, reconnaissant sans réserve aucune l'innovation du cinéma soviétique des années 20, parlait et parle encore de l'appauvrissement, de l'influence mortelle du bureaucratisme, des dogmes tuants du réalisme socialiste, insinuations que ne vient confirmer aucune analyse, aucun fait, et qui ne valent même pas d'être réfutées. Toutefois les tentatives sérieuses et bien intentionnées de comprendre les lois de l'évolution du cinéma soviétique, qui ont fait dire à certains chercheurs consciencieux que l'innovation s'est peu à peu tarie, que le développement s'est quelque peu ralenti avec l'apparition du son, ne sont pas dénuées de fondement, bien qu'elles soient trop catégoriques et schématiques. Ces affirmations s'expliquent partiellement par le fait que les films parlés soviétiques sont beaucoup moins connus à l'étranger à cause de l'apparition de la "barrière linguistique", et également du fait de l'accumulation des différences politiques dans le monde, dues à la crise, à l'extension du fascisme, à l'éclatement de la Deuxième Guerre mondiale. L'insuffisance de connaissances du cinéma soviétique parlé est une affaire qui peut s'arranger. Presque tous les films des années 30 et 40 ont été conservés. La diffusion des meilleures oeuvres et l'analyse profonde des processus de développement du cinéma de cette période est une de nos tâches principales en ce moment.

L'intrusion du son et le désir d'apprendre à manier toutes ses possibilités ont fait passer au deuxième plan les recherches des maîtres soviétiques dans le domaine du montage, de la composition, de la recherche de solutions plastiques des films. C'était comme si le cinéma s'éloignait de ses moyens d'expression spécifiques pour se rapprocher de la littérature et du théâtre, s'efforçant d'utiliser leur expérience, leur méthode. Les films devinrent divertissants et bavards. Le récit se substituait parfois à l'image, les dialogues ralentissaient le montage, le découpage et le raccourci laissaient progressivement la place d'honneur au jeu de l'acteur. Le cinéma parlé amena au cinéma les meilleurs acteurs de théâtre. Et bien qu'ils aient amené à l'écran leur merveilleuse maîtrise de l'incarnation et leur merveilleuse langue chantante, un certain "théâtralisme", l'insistance sur certains mots et gestes, des innovations soulignées, l'abus du maquillage - commençait à se faire sentir. Il est intéressant de noter que bon nombre de grands acteurs du cinéma, comme par exemple V. Gardin, S. Magarill, G. Spiegel, se sont laissé aller au "théâtralisme" (je mets entre guillemets ce terme peu flatteur pour le théâtre et tellement imprécis, mais qui s'est affirmé dans la littérature cinématographique dans son sens péjoratif). Il devient évident qu'il ne s'agit pas là de la "provenance" des acteurs, mais bien plutôt de recherche d'une nouvelle stylistique, de l'expressivité de la parole vivante.

La perte de la spécificité du cinéma et les emprunts au théâtre ont été rapidement remarqués par la critique et par des théoriciens du cinéma, comme Eisenstein. Ce dernier se prononçait résolument contre le théâtralisme dans le cinéma, et il divisait même l'histoire du cinéma en trois périodes : "le muet", "le parlé" et "l'audio-visuel", entendant par cinéma "parlé" la période transitoire, celle où le cinéma dépendait du théâtre, et par "audio-visuel" la période de la recherche de la nouvelle spécificité synthétique, polyphonique de l'art cinématographique. Toutefois, Eisenstein n'a pas tenu compte de l'importance novatrice du fait même de l'arrivée du son et des rapports complexes à son égard par les réalisateurs soviétiques. Sa propre conception de l'asynchronicité, qu'il a élaborée avec V. Poudovkine et G. Alexandrov dans leur fameuse "Commande sonore" (1928) - bien qu'étant sous de nombreux rapports discutable et unidimensionnelle, était sans conteste originale et innovatrice. La recherche de la synthèse audio-visuelle s'est clairement manifestée dès le début des films parlants soviétiques, comme dans "Permis pour la vie" (N. Ek, 1931), "Les montagnes dorées" (S. Youtkévitch, 1931), "Ivan" (A. Dovjenko, 1932), "Le déserteur" (V. Poudovkine, 1933), "La banlieue" (B. Barnett, 1933) et autres. Ces films développaient les traditions des meilleurs films muets, les paroles, la musique, le bruit étant utilisés d'une manière créatrice en tant que nouvelle arme puissante d'expression artistique.

Néanmoins, la principale découverte innovatrice du cinéma soviétique des années 30 n'étaient pas les nouveaux moyens d'expression, mais les nouveaux traits du

caractère humain, les nouveaux traits du personnage principal. La description de leurs contemporains, de l'homme du travail, de l'édificateur du socialisme, devint la principale acquisition du réalisateur de cette période. Le son, la parole, la musique permirent de mieux pénétrer dans son monde intellectuel, dans sa morale.

En 1932 s'est déroulée une discussion violente autour des films "Ivan" et "A la rencontre" (F. Ermler et S. Youtkevitch, 1932). Le premier film était considéré comme le continuateur de la tendance "montage typé" du cinéma muet, et le deuxième comme ayant découvert une nouvelle direction, se fondant sur les traditions réalistes de la littérature et du théâtre. Effectivement ces tendances étaient présentes dans ces films, mais ils comportaient également quelque chose de plus général que les discutants n'ont pas remarqué. Ce trait commun était le désir de présenter le personnage contemporain, le nouveau maître du pays du socialisme, portant sur soi la responsabilité de l'édification de la nouvelle société humaine.

Ivan le poétique, qui semble s'élever des espaces infinis de l'Ukraine, tout autant que Babtchenko le prosaïque, vivant profondément la vie de sa brigade, de son atelier, de son usine - portaient en eux différents traits de ce personnage héroïque unifié. Il apparaît que les deux films, qui semblent pourtant s'opposer, expriment l'harmonie du romantisme révolutionnaire et de la vérité en une méthode unie du réalisme socialiste.

Les réalisateurs du cinéma des autres pays concentrent également leur attention sur le personnage humain, sur le monde spirituel de l'homme. Les films de J. Ford et de W. Wyler, aux Etats-Unis, de J. Renoir et de M. Carné en France en témoignent amplement. Mais la phénoménalité du cinéma soviétique est à chercher dans le fait qu'il exprimait les traits du nouvel homme socialiste. Et c'est en cela que consiste son originalité, son innovation.

Le début des années trente vit l'apparition d'un grand nombre de films sur les "Stakhanovistes", c'est-à-dire les gens qui consacraient consciemment leur vie, leur travail, leur initiative à l'édification du socialisme, grâce à quoi le travail se transforma en création, en exploit, il fut couronné de bonheur et de gloire. Les films sur les stakhanovistes ("Les travailleurs des mines" de S. Youtkévitch, "Une nuit de septembre" de B. Barnett, "La carte du parti" de I. Piriov, "La voie claire" de G. Alexandrov, "La grande vie" de L. Loukov, "Assel" de M. Egorov et B. Kazatchkov et autres) contenaient nombre de défauts artistiques. Parfois les vieux schémas dramaturgiques n'englobaient pas les nouveaux conflits et l'action s'éloignait de l'héroïsme dans le travail pour se concentrer sur l'aventure, sur des schémas primitifs. Mais les nouveaux phénomènes ne s'acquitèrent pas rapidement, ne sont pas faciles à assimiler. Maintenant, avec le recul des années, il n'est pas difficile de séparer le superflu des vieux schémas dramaturgiques, le jeu forcé des acteurs, l'embellissement schématique de l'acier pur des nouveaux sentiments humains de la nouvelle morale socialiste.

La vie continuait à découvrir de nouveaux horizons du socialisme pour les créateurs. La lutte de classe impitoyable dans les campagnes trempait les caractères des nouveaux agriculteurs - les "kolkhosiens", surmontant les anciennes habitudes de la propriété privée, se transformant en édificateurs du socialisme. "La terre" de A. Dovjenko, "Les paysans" de F. Ermler, "A la recherche du bonheur" de G. Rochal et V. Stroéva, "Les conducteurs de tracteurs" de I. Piriov, "La vallée dorée" de N. Chengélaïa, "Les femmes" de V. Batalov, "Dour soun" de E. Ivanov-Barkov et bien d'autres films montraient le nouveau visage de la campagne soviétique. On était bien là en présence d'un mouvement innovateur. C'étaient bien de nouvelles lois morales et sociales, des lois fondamentalement nouvelles, de nouveaux sentiments, de nouvelles aspirations, de nouveaux conflits et de nouveaux idéaux que S. Guérassimov a découvert dans ses films sur la jeunesse ("Les sept courageux","Komsomolsk", "L'instituteur"), que M. Kalatozov a présenté dans ses films sur les aviateurs ("La volonté indomptable", "Valéri Tchkalov"). G. Alexandrov, I. Piriov, A. Ivanovski, B. Barnett, K. Youdine ont créé des comédies vitalisantes d'un principe nouveau, avec des personnages positifs. Les descriptions les mieux réussies de leurs contemporains ne brillent-elles pas de l'éclat éternel de l'innovation - comme Peter Chahov (joué par N. Bogolioubov dans le film de F. Ermler "Le grand citoyen" et Alexandra Sokolova (jouée par V. Maretzkaya dans le film de I. Heifitz et A. Zarhi "Le membre du gouvernement"). La découverte du caractère national russe de l'époque du socialisme triomphant - voilà le principal mérite de ces films réalistes.

Parallèlement à la description de leurs contemporains, les films décrivaient la nouvelle conscience socialiste par le biais des révolutionnaires, des héros d'Octobre et de la Guerre Civile. Le magnifique "Tchapaev" de George et Serge Vassilev alliait l'ampleur du "Cuirassé Potemkine" et l'humanisme de "Mère". L'unité polyphonique des moyens d'expression cinématographiques a été acclamée par Eisenstein. L'acteur B. Babotchkine a réussi à créer le personnage du héros de la Révolution russe et commandant légendaire Tchapaev. A la suite de Tchapaev apparurent à l'écran Maxime, les matelots de Cronstadt, Chorts et le député de la Baltique, personnages différents mais unis par le service à la révolution. Grâce à ces recherches, découvertes et victoires, l'art cinématographique soviétique a porté à l'écran le dirigeant de la révolution - le génial Lénine, dans la fermentation des événements révolutionnaires, dans toute son attraction de modestie humaine, de perspicacité, de pureté.

Le mérite d'innovation des dramaturges A. Kapler et N. Pogodine, des réalisateurs M. Romm et S. Youtkévitch, des acteurs B. Chtoukine et M. Chtrauch est énorme. Il s'agit avant tout du mérite d'innovation de tout le cinéma soviétique des années trente. C'est pendant cette même période que le cinéma documentaire, quelque peu en avance sur les films de fiction, créa le personnage de Lénine dans le chef-d'oeuvre de Dziga Vertov "Trois chansons pour Lénine" (1934).

Le nouveau principe de création de personnages, dont le destin était intimement lié à celui du peuple, la description du caractère individuel en unisson avec des événements historiques réels - telle fut la base non seulement des films traitant de personnages de la Révolution - Lénine, Sverdlov, Tchapaev, Chtors, Amanguelde, Imanov, mais également de personnages ayant appartenu à un passé plus lointain. Le problème résolu d'une manière nouvelle, du "destin humain - destin du peuple" (d'après la formule de Pouchkine) permit de montrer les actions et les sentiments, les pensées et les traits les plus caractéristiques d'Alexandre Nevski, de Bogdan Hmelnitzki, de Pierre le Grand, de Minine et de Pojarski, de Pougatchov, de Razine, de Salavatte Yuliaev, de Karméchiouk, de David-Bek et de nombreux autres héros de l'histoire des peuples de l'Union soviétique. L'histoire de tous nos peuples se manifesta dans ces films sous la forme de mouvement vers la liberté, l'unité la révolution. Le peuple fut montré dans son rôle de moteur principal de l'histoire, ce qui ne porta nullement

ombrage aux personnalités individuelles, mais au contraire leur redonna leur vraie stature, leur importance et leur ampleur réelles. Cela aussi est un des traits caractéristiques du mérite d'innovation du cinéma soviétique des années trente.

L'unité dialectique de l'innovation et des traditions a permis à l'art cinématographique soviétique de servir fidèlement la cause du peuple combattant durant les années de la "Grande Guerre Patriotique". La mobilisation des forces morales de tous les Soviétiques dans la lutte contre l'ennemi terrible, le raffermissement de l'unité nationale, la propagande en faveur de l'optimisme et du courage devinrent les tâches nobles de notre art cinématographique. Servir le peuple était une tradition fertile. La nouvelle situation militaire exigeait de nouvelles formes de propagande artistique. Elles furent découvertes sur la base de l'expérience accumulée pendant la Guerre civile et les plans quinquennaux.

Tout comme pendant la Guerre civile, les actualités passèrent au premier plan. L'homme à la caméra prit sa place dans les rangs, comme simple soldat. Des groupes cinématographiques militaires furent créés et, souvent au sacrifice de leur vie, et sans ménager leurs forces, ils créèrent une chronique détaillée, véridique et artistiquement impressionnante des événements de la guerre. C'est la première fois que cela se faisait dans l'histoire des guerres et ce non pour glorifier la guerre mais pour renforcer la paix, pour exalter l'homme qui combattait pour sa Patrie et ses idéaux.

Le cinéma de fiction concentra également toutes ses forces sur la création du personnage du patriote au combat. Au début, sur la base des traditions de la guerre civile, apparurent de petites nouvelles de propagande, réunies dans le "recueil cinématographique" de combat". Un peu plus tard, le film de fiction long métrage se consacra également à cette tâche. "Le secrétaire du comité régional" d'I. Piriov, "Ils défendaient la Patrie" de F. Ermler, "L'arc-en-ciel" de M. Donskoï, "Deux combattants" de L. Loukov et d'autres films exprimèrent la tragédie de la guerre et l'optimisme du peuple invincible. La plupart des normes de l'esthétique traditionnelle furent violées dans ces films par leur véracité crue, par leur passion, par l'extrémisme de leur caractère tendancieux. L'art luttait et se devait d'être cru, net et cruel. Et malgré tout notre cinéma militaire respirait l'humanisme. Il chantait la gloire de l'homme qui acceptait les peines et la mort pour la défense de ses idées, de ses convictions, de sa patrie.

La force des traditions de l'art populaire se manifesta aussi dans le fait que, durant les années les plus terribles de la guerre, pendant l'évacuation, la cinématographie soviétique, manquant et de personnel, et de moyens, et de même de matériel d'éclairage, réussit à maintenir toutes ses fonctions culturelles, de distraction et même de divertissement. Eisenstein créa une épopée tragique, imposante par sa maîtrise - "Ivan le Terrible". Des films-anniversaires apparurent sur Lermontov, Guorgui Saakadze, Souhé-Bator, des récits humoristiques de Tchékhov étaient portés à l'écran, les premiers films-opérettes firent leur apparition. La loi de la diversité des genres et des sujets, indispensables à l'évolution harmonique de l'art, était respectée.

Une des tâches nobles et séduisantes du cinéma d'après-guerre fut de transmettre à l'écran l'exploit, la lutte de tout le peuple. Le fait que les souvenirs étaient encore vivants des héros et des combats exigeait qu'ils soient écranisés, et cela a défini la tendance principale des films sur la guerre - recréer avec un soin du détail absolu les faits historiques et la vérité des événements réels, des personnages qui avaient réellement existé. Les films sur l'aviateur Méressiev, sur le soldat Matrossov, sur les résistants Zaslonov et Melnikaïté et, à la fin, le film monumental et profondément humain de S. Guérassimov "La jeune garde", parlaient, d'une manière exaltée et héroïque, des patriotes qui avaient mérité la gloire éternelle. La grandeur du caractère de ces personnages, l'héroïsme sans pareil de leurs exploits a éclairé les meilleurs films sur la guerre d'un pathos réel. Il y avait aussi des épisodes de bataille à grand spectacle et des scènes dramatiques fortement émotionnelles dans les films sur la guerre qu'on appelait "artistiques-documentaires", malgré leurs imprécisions dans la conception historique et nonobstant le caractère schématique de certains de leurs personnages. Les traditions de l'épopée révolutionnaire soviétique se faisaient aussi sentir dans ces films, bien que sous une forme limitée et quelque peu schématisée.

L'Institut supérieur d'études cinématographiques (VGIK) - la plus vieille Université de cinéma au monde, devint le conservateur des traditions du cinéma soviétique. Eisenstein, Kouléchov, Savtchenko, Kozintzev, Youtkévitch Guérassimov, Tourkine, Golovnya, Maguidson, Kosmatov et d'autres grands réalisateurs y enseignaient. Bien que les studios de cinéma n'avaient pas de places libres pour les jeunes, toutes les Facultés de l'Institut travaillaient, préparant des spécialistes dans tous les domaines. Les jeunes qui sortaient de l'Institut ont éprouvé maintes difficultés au début, mais, dans le milieu des années cinquante, ils ont pris leur place dans la production de films et dans l'art cinématographique, venant régulièrement depuis enrichir les rangs du cinéma soviétique, ainsi que ceux des cinémas des pays socialistes et des pays en voie de développement.

III

L'afflux constant de jeunes dans le cinéma soviétique, qui avait commencé dans le milieu des années cinquante, engloba les années soixante et soixante-dix, devint une des conditions fondamentales de l'art cinématographique soviétique, sa source d'innovation. Régulièrement, tranquillement et puissamment, comme le ressac de l'océan, des jeunes réalisateurs, acteurs, caméramen, scénaristes s'adonnent à la créativité cinématographique. Il serait impossible ici de tous les nommer, comme serait impossible de dresser ici une liste de toutes leurs professions, de tous leurs rôles et de leurs fonctions, de tous leurs films. Il est même difficile de définir leurs traits communs, leurs caractéristiques héritées, car une des particularités de leurs oeuvres est précisément la diversité de thèmes, de sujets, de styles, d'aspirations. C'est comme si les jeunes artistes, qui venaient en vagues dans le cinéma soviétique, s'efforçaient d'englober toute la multiplicité, tout le spectre de la vie.

Le nombre de films que nous produisons s'est progressivement stabilisé, mais continue de croître constamment : cent trente films de fiction de long métrage, soixante-dix de télévision, plus de mille court métrages appartenant à différents genres. Si l'on doit parler de débuts, il y a chez nous, en une année seulement, plus de vingt débuts de metteurs en scène. Si l'on doit aussi parler de l'appartenance nationale de ces films, plus de la moitié sont dus aux studios de cinéma nationaux, des républiques. Voilà pourquoi la diversité des thèmes, des sujets, des manières est naturelle, elle est dictée par la vie même. L'art idéologique, populaire réaliste vise à refléter la réalité dans sa diversité.

Mais après avoir défini la diversité comme étant le trait caractéristique du réalisme socialiste, pourrait-on essayer de déterminer les traits spécifiques, distinctifs de l'art cinématographique des années soixante et soixante-dix, qui le différencierait des périodes précédentes de son évolution ? Ce serait, bien entendu, une tâche très ardue. Mais si l'on s'efforce malgré tout de réduire la spécificité de notre cinéma contemporain à un ou deux termes, alors pour les années soixante ce serait la largeur et le documentarisme, et pour les années soixante-dix - profondeur et poésie.

Hélas, le désir d'être laconique conduit presque immanquablement à la nécessité d'éclaircir, de préciser, d'expliquer, de donner des exemples, des références. Par largeur j'entends l'aspiration vers la diversité des aspects de la vie, le désir d'englober le matériel inépuisable de la vie, la recherche de nouvelles formes, de nouveaux genres, de nouvelles fonctions sociales du cinéma. Par documentarisme, j'entends l'intérêt envers la réalité de la vie, un intérêt marqué pour le travail et la vie de tous les jours, pour montrer avec précision et sans artifices les processus typiques de notre société. La profondeur bienentendu, ne contredit pas la largeur. Elle dénote l'attention de l'artiste qui analyse des phénomènes sociaux et psychologiques complexes, ce qui entraîne le recours à la poésie, aux métaphores, à la généralisation.

Les activités des jeunes réalisateurs et la croissance planifiée de la production de films de tous genres ont profondément élargi le spectre des genres et des sujets de l'art cinématographique soviétique. A ce phénomène contribuèrent non seulement les nouvelles recherches des débutants, mais également le retour aux traditions fertiles des années vingt et trente. Ils manifestèrent de nouveau de l'intérêt pour les sujets historiques de la révolution, pour l'héroïsme de la Guerre Civile. Des films traitant même de périodes encore plus reculées, firent leur apparition à l'écran. Le cinéma commençait à puiser largement aux sources de la littérature, de la musique, du théâtre. Au cours des années cinquante furent portés à l'écran des oeuvres en prose de Pouchkine et de Lermontov, des nouvelles et des pièces de Tchékhov et de Gorki, des romans de Tolstoï, de Dostoïevski, de Tourguénev. Le cinéma semblait découvrir pour soi les richesses inépuisables des littératures nationales, à commencer par les poèmes classiques de Firdoousa et de Nizama, et en terminant par les oeuvres des contemporains - Abaye, Aïna, Mousrépov. Les oeuvres de Cholokhov, du "Don paisible" et "Terres défrichées" à l'épopée de la Guerre Patriotique "Ils ont combattu pour la Patrie" et les "Récits du Don" découvraient tout un monde nouveau.

Les personnages fictifs d'Alexeï Tolstoï, de Konstantin Fédine, de Vsévolod Ivanov, de Véniamine Kavérine, de Vsévolod Vishnevski, d'Alexandre Fadéev et de nombreux autres écrivains furent créativement portés à l'écran. Les classiques de l'étranger - Shakespeare, Cervantes, Stendhal, Twain - furent de plus en plus utilisés, ce qui a élargi le cadre de notre écran et a saturé le monde intellectuel de nos spectateurs de personnages et d'idées d'une valeur éternelle.

L'art cinématographique des années soixante, en élargissant les horizons de l'écran de cinéma et en enrichissant ses genres et sujets a peu à peu manifesté son trait caractéristique le plus important - son aspiration au documentarisme.

Cette aspiration ne se limita pas seulement au fait que maints personnages et événements de nos films ont pour base des personnages et des événements qui appartiennent ou ont appartenu à la réalité. Cette tendance était déjà présente avant : les personnages principaux des films biographiques, des films retraçant certains événements et relatant des faits d'armes de la guerre - Méressiev, Matrossov, Zaslonov, les jeunes soldats furent également montrés avec un soin du détail qui rapprochait ces films du documentarisme. Cette ligne est admirablement continuée par l'épopée de Y. Ozerov "La libération de l'Europe", qui peut servir de monographie vivifiante sur la fin de la Deuxième Guerre mondiale. Mais ce n'est pas seulement la précision du détail dans la description des événements et le caractère concret des personnages choisis, mais bien le style lui-même de nos films qui détermine le documentarisme de leur stylistique : surmonter la tendance à surcharger le décor, surmonter le jeu trop théâtral des acteurs, la mise au point du sujet dans la composition du film, la préférence accordée aux prises extérieures, aux intérieurs naturels, la recherche de détails expressifs et significatifs dans les réalités de la vie. Il suffit de comparer les solutions stylistiques du film historique "Andreï Roubliov" d'A. Tarkovski aux chefs-d'oeuvre des années trente - "Pierre le Grand", "Alexandre Nevski", pour se rendre compte que Tarkovski s'est éloigné du "caractère d'opérette" habituel des autres films à sujet historique, des intonations exagérées, des gestes trop soulignés, des décors à effets, pour concentrer ses efforts sur la simplicité, sur le documentarisme du quotidien, derrière lesquels brille la poésie de l'exploit, de la pensée, de l'esprit humain. Et ce trait n'est pas moins caractéristique des films à sujets contemporains.

Les personnages et les événements de notre époque eurent un rôle de premier plan dans les films des années soixante. Et c'est en cela que réside l'une des particularités du cinéma des années soixante et soixante-dix. Si, au cours des années qui virent peu de nouveaux films, le héros du cinéma soviétique était toujours une personnalité hors plan, un homme politique éminent, à partir de la deuxième moitié des années cinquante, apparurent de plus en plus souvent, et avec un succès croissant, des ouvriers et des paysans contemporains, des étudiants et des élèves, des soldats et des officiers, des médecins et des enseignants. Les auteurs de ces films n'essayaient pas de trouver dans la vie de leurs personnages des événements exceptionnels, des exploits hors du commun. Ils cherchaient au contraire les traits les plus typiques du quotidien, ils cherchaient des gens simples. Ce faisant, ils rapprochaient les personnages écranisés des spectateurs, dissolvant l'écran devant les événements qui nous entourent. M. Houtziev dans son film "Le printemps dans la rue Zaretchna" et dans "J'ai vingt ans", S. Rostozki dans "De la terre et des hommes" et "C'est arrivé à Penkovo", Y. Egorov dans "Une simple histoire", V. Ordinski dans "Un homme est né", M. Schweitzer dans "Parents étrangers", A. Saltikov dans "Le président", E. Ryazanov, Y. Tchouliioukine, G. Danélia dans leurs comédies pleines de vie, et plus tard O. Yosséliani, F. Dovlatyan, E. Ichmouhamédov, G. Panfilov, E. Matvéev, V. Derbénev, H. Narliev, T. Okéer ont parlé de leurs contemporains d'une manière simple, directe et approfondie. Les films de Vassili Choukchine ont occupé une place particulière dans ce processus fertile de pénétration dans la vie et le monde spirituel de l'homme contemporain. Les réalisateurs de la plus vieille génération - Mikhaïl Romm, Serguei Guérassimov, Yuli Reisman ont créé des films aussi profonds et actuels que "Neuf jours d'une année", "Près du lac", "Aimer l'homme", "Et si c'était l'amour ?", "Notre contemporain". Des gens appartenant à des professions et à des nationalités différentes, ayant différents caractères et intérêts, peuplent les films soviétiques des années soixante et soixante-dix, leur destin et leur aspiration divergent, ne se rencontrent pas. Mais ces différents personnages

sont tous unis par une attitude sévère de chercheurs envers la vie, par leur désir ferme de trouver leur place réelle et responsable dans la vie, dans le travail du peuple, dans l'évolution de la société, par le désir d'atteindre le moral pur et élevé du socialisme, par les nouveaux critères dans les rapports entre les hommes, dans l'amour, l'amitié, le travail.

Ces qualités sont également caractéristiques de la majorité des personnages des vieux films - les films d'A. Alov et de V. Naoumov sur la Guerre Civile, "Le 41e" de G. Tchouhraï, "L'école du courage" de V. Bassov et de V. Kortchaguine. L'héroïsme sans pose, la fidélité sans serment, le patriotisme sans conditions brillent chez les hommes soviétiques ordinaires de l'époque héroïque de la Grande Guerre patriotique - "Les cigognes volent" de M. Kalatozov, "La ballade du soldat" de G. Tchouhraï, "Le destin de l'homme" de S. Bondartchouk, "L'enfance d'Ivan" d'A. Tarkovski, "Le père du soldat" de R. Tchéidzé, "Les vivants et les morts" d'A. Stolper et un grand nombre de nos films sur la guerre ont impressionné les spectateurs dans le monde entier avant tout grâce à la pureté morale de leurs personnages, grâce à leur morale humaniste élevée. Des films comme "Personne ne veut mourir" de V. Jélakiavitchousse, "Le ciel pur" de G. Tchouhraï, "La jeune mariée" de H. Narliev, "La gare biélorusse" d'A. Smirnov ont montré avec conviction l'influence profonde qu'ont eu sur la conscience des soviétiques d'aujourd'hui les principes patriotiques, forgés dans le feu des combats pendant la Grande Guerre. Ainsi, les meilleurs films des années soixante et soixante-dix ont démontré que le personnage qui personnifie son époque peut être découvert chez les gens ordinaires, que la typisation peut être découverte dans le quotidien, que le quotidien peut être exaltant. Il est important de reconnaître le climat social de l'époque, de ressentir les processus de développement des idées sociales et d'être fidèle à la réalité dans son évolution, dans les processus complexes de ses mouvements.

L'observateur superficiel pourrait prétendre qu'il n'y a rien de fondamentalement nouveau dans cette recherche des personnages ordinaires - les édificateurs du socialisme - étant donné que le cinéma soviétique des années trente s'était préoccupé d'eux. Ce point de vue serait correct si les soviétiques d'aujourd'hui étaient les mêmes que ceux d'il y a quarante ans, si notre société était immuable. Mais notre société, et les soviétiques avec elle, ont incommensurablement grandi entretemps. Les années les plus difficiles, les épreuves les plus ardues ne sont pas en état d'interrompre cette croissance. J'ai consciemment énuméré des films traitant de sujets, tirés de l'actualité et des films parlant de la Grande Guerre Patriotique pour montrer que la formation du caractère humain de l'époque du socialisme, et l'établissement de la morale socialiste sont un processus complexe qui se déroule dans des conditions historiques différentes et qui rassemble en un tout différentes périodes, différentes générations. Ni la Guerre Mondiale, ni aucune autre épreuve n'aurait pu arrêter le mûrissement chez les Soviétiques de la nouvelle conscience socialiste, des nouveaux principes éthiques, des nouveaux principes de vie et de travail. Ces nouveaux éléments - dans les rapports sociaux, dans la vie spirituelle - expliquent la nouveauté des personnages humains dans les oeuvres d'art, la nouveauté des conflits dramatiques, des sujets, de l'atmosphère, du langage - expliquent, en d'autres termes, la nouveauté de notre art.

Les exemples abondent.

A la fin des années soixante et au début des années soixante-dix, de nouveaux personnages apparurent sur nos écrans, personnages qui devaient leur "naissance" à la révolution scientifique et technique en cours dans notre pays : l'ingénieur Tchéchkov du film "L'homme d'ailleurs" d'I. Dvoretzki, les jeunes ingénieurs des films "Les vieux murs" et "Le mois le plus chaud". A l'opposé de leurs prédécesseurs des années cinquante et soixante, admirablement joués par N. Ribnikov, A. Batalov, E. Ourbanski, ces personnages sont sérieux et affairés jusqu'à en être pédants, allant même parfois jusqu'à la violence. Ils sont intransigeants envers la routine, le calme, le dilettantisme et sont capables de déraciner la quiétude en même temps que l'humanisme, l'individualisme en même temps que la personnalité. C'est là leur côté faible. Voilà pourquoi le spectateur pouvait ne pas sympathiser avec ces personnages, mais il devait comprendre leur exigence et leur sincérité. Il devait avant tout évaluer à leur juste valeur leur contemporanéité, leur concentration sur l'avenir. Il était important que ces "gens d'ailleurs", qui arrivaient de la capitale ou des instituts dans les usines ne soient pas des étrangers, mais des gens de chez nous, des gens élevés par notre société, suivant nos principes. Ces gens-là sont des pionniers, et les pionniers doivent toujours faire face à la résistance des routiniers ; les chemins vierges sont toujours difficiles à tracer.

L'esprit d'innovation et l'origine socialiste bien de chez nous de ces personnages intransigeants et mordants se firent particulièrement remarquer depuis la parution du film d'A. Guélman et du metteur en scène S. Mikaélian "La prime". Dans ce film, la nouvelle morale du travail, la nouvelle attitude envers le travail commun ne provenaient plus du jeune cadre fraîchement arrivé à l'usine, mais des ouvriers eux-mêmes, de la brigade, dirigée par un homme paisible et modeste, qui ne brillait par aucune qualité exceptionnelle. Néanmoins, ce chef de brigade peut aisément être appelé révolutionnaire, dans la mesure où il est conscient de ses droits et conscient d'avoir raison, dans la mesure où il ressent clairement les nouveaux souffles frais de l'époque. Et qu'il sait les défendre.

De pair avec les nouvelles recherches des conflits dans les usines, des nouveaux traits dans les caractères des ouvriers, paysans et intellectuels contemporains, le cinéma des années soixante-dix commença à manifester un intérêt marqué pour le monde intérieur de l'homme, pour ses combats intérieurs, pour ses principes moraux, pour ses aspirations. Des films comme "L'obier vermeil" de Choukchine, "Les ailes" de Chépitko, "Le miroir" d'A. Tarkovski, "Il y avait une grive" d'O. Iosséliani, "Les amoureux" d'E. Ichmouhamédov, bien que traitant de sujets différents, montrent ce que j'avais osé définir au début de ce chapitre, comme la tendance à la profondeur et à la poétisation. Essayer de comparer des films comme "Le mois le plus chaud" à des films psychologiques, comme "Le miroir" serait insensé. Il s'agit de phénomènes d'un même type, de différents aspects d'une période de l'évolution de notre cinéma. En affirmant l'importance et la beauté des actes de l'homme soviétique ordinaire, l'homme de l'époque du socialisme mûr, les autres s'efforcent de pénétrer en profondeur dans son monde spirituel, dans sa psychologie, dans les processus de la formation de sa morale. Or les processus, comme chacun sait, évoluent grâce aux contradictions, apparaissent et se forment dans les conflits. En aspirant à ce qui est nouveau, l'ingénieur Tchechkov n'a pas sur surmonter son âpreté et son intransigeance. Le manque de souplesse morale a provoqué le drame de l'ancienne aviatrice dans

"Les ailes", alors que la serviabilité excessive, la douceur et la bonté, poussées jusqu'au manque de volonté sont la cause de la stérilité créatrice de Guya dans "La grive". Le désir de refaire une vie mal commencée, l'aspiration à la dignité humaine sont à la base du drame d'Egor dans "L'obier vermeil". La nouvelle morale naît difficilement, elle est parfois douloureuse. Mais elle naît quand même : voyez les hésitations morales d'Egor et la fermeté d'esprit, la clarté, la pureté du chef de brigade (joué avec une conviction admirable par E. Léonov) qui refuse sa prime.

Les conflits complexes de l'esprit exigent du réalisateur qu'il aît recours à de nouveaux procédés, à une nouvelle stylistique, à de nouveaux moyens d'expression - le monologue intérieur, le montage associatif, le maniement libre du temps, de la musique, des couleurs, le texte d'auteur, les vers. Voilà pourquoi est légitime la complexité des formes du "Miroir" d'A. Tarkovski, film qui pénètre en profondeur dans la formation de la conscience de l'enfant, et l'éclectisme de "La romance pour amoureux" d'A. Mikhalkov-Kontchalovski, qui déverse sur le spectateur toutes les nouveautés des formes cinématographiques, afin de montrer à quel point sont complexes même les plus simples des drames d'amour de l'homme contemporain.

Les films de Tarkovski, Mikhalkov-Kontchalovski et de certains autres réalisateurs expérimentateurs ont provoqué une polémique très animée. Les remarques critiques et sérieuses ont été émises à leur égard. Et cela est un signe non de la faiblesse, mais de la force de notre cinéma. Les discussions, les échanges verbaux et les ripostes de points de vue, les attaques critiques - tout cela est caractéristique de notre art cinématographique, car, à l'opposé de la production de films dans les pays capitalistes, notre cinématographie n'est pas victime du processus de standardisation de la production par les films "commerciaux", qui manquent d'originalité, de recherche - qualités qui sont absolument nécessaires aux oeuvres qui se réclament d'un art véritable.

Bien entendu, cela n'implique pas qu'il n'y ait pas chez nous de mauvais films, de films ennuyeux, de films sans talent, qu'il n'y ait pas chez nous d'erreurs, de films ratés, de films non réussis. De tels films existent, bien entendu, mais ils sont inévitables là où l'on fait des expériences, là où se fait l'art.

La production de films dans les pays capitalistes suit la pratique de l'écranisation de films standardisés, de films stéréotypés. Chez nous chaque film est pensé séparément, on planifie sa production, il est tourné et monté comme oeuvre individuelle et originale. Je répète une fois de plus : cela ne veut pas dire que tous nos films sont bons. Même au contraire : alors que la standardisation évite certains écueils, l'expérimentation est irrémédiablement liée à certaines erreurs. Mais l'intention, l'aspiration, la pratique de faire de chaque film une oeuvre d'art originale hisse le niveau général de la production cinématographique de l'artisanat standardisé à l'art véritable. Notre cinéma respire la créativité, la recherche, le respect du spectateur, pour lequel sont planifiés non des ersatz stéréotypés, mais des films originaux. Cette circonstance est l'une des conditions les plus importantes de la formation du phénomène du cinéma soviétique. Cette circonstance a joué un rôle de premier plan tout au long de la voie historique du cinéma soviétique - de 1918 à nos jours. Elle a inspiré l'innovation et formé la tradition.

L'art cinématographique soviétique des années soixante-dix marche traditionnellement sur la voie difficile des recherches créatrices. Tout comme au cours des périodes précédentes, tout comme pendant ses soixante années d'existence, le cinéma soviétique se penche sur la vie du peuple, cherche consciemment à prendre part à sa lutte, à ses efforts. Je répète que la source principale de l'innovation de l'art cinématographique soviétique est l'innovation du peuple qui édifie le socialisme.

Parlons maintenant de deux des particularités les plus originales et interdépendantes du phénomène qu'est le cinéma soviétique : son caractère multinational et le caractère multinational de sa méthode - le réalisme socialiste.

La méthode du réalisme socialiste a été formulée, dans ses lignes générales, au cours de la première moitié des années trente dans les oeuvres de maintes personnalités politiques et artistiques. Ses principes ont été énoncés avec une précision et une clarté remarquables au Premier Congrès de l'Union des Ecrivains Soviétiques, dans le rapport de A.M. Gorki, dans les nombreuses interventions et dans la charte de l'Union des Ecrivains Soviétiques. Ces documents définissent la méthode du réalisme socialiste comme la représentation véridique de la réalité avec sa transformation révolutionnaire comme fin. Cette définition de base a permis d'unir en une méthode unique maints artistes, défendant la plate-forme du pouvoir soviétique, désirant participer à l'édification du socialisme, mais ayant recours à différents styles, genres, professant des manières invididuelles.

La pensée de Gorki sur la conciliation du réalisme et de la romantique révolutionnaire, c'est-à-dire la capacité de voir dans la vie ce qui y est en processus de formation, mais qui deviendra irrémédiablement substanciel, principal, et aussi la capacité de rêver à l'avenir - a donné à la méthode du réalisme socialiste son optimisme historique, de larges horizons et perspectives, tandis que l'appel à l'exaltation de ceux qui accomplissent des exploits au travail a mis en lumière le nouveau héros et a solidement lié l'art à la vie du peuple travailleur.

Aux écrivains, élaborant la théorie de la méthode du réalisme socialiste sont venus se joindre les représentants de tous les arts, de toutes les professions artistiques, y compris les cinéastes soviétiques. Si nous étudions soigneusement les articles, les rapports, les recherches et les écrits d'Eisenstein, de Poudovkine, de Vertov, de Dovjenko, de Vassilévi, de Youtkévitch, de Chengélaya, de Tourkine, de Zarhi, de Nielson, de Golovnya, de Lébédev, de Balache, d'Iézouitov et maints autres réalisateurs et critiques du cinéma soviétique des années trente et même des années vingt, nous y trouverions un matériel exceptionnellement riche, appliquant à l'art cinématographique ces mêmes principes, qui ont été énoncés par Gorki et d'autres participants au Premier Congrès des écrivains de l'URSS. Il est particulièrement intéressant de noter que les principes méthodologiques étaient connus aux maîtres du cinéma et formulés par eux en liaison étroite avec la pratique créatrice dans les meilleurs films de notre cinématographie multinationale.

Les écrits théoriques et journalistiques qui suivirent, précisèrent, concrétisèrent et enrichirent les principes de base du réalisme socialiste. Malheureusement, comme cela arrive parfois lorsque l'on s'efforce d'être clair, précis et concis, les principes du réalisme socialiste se transformèrent peu à peu en dogmes, le diapason des moyens d'expression et de styles devint plus étroit, et les dogmes mort-nés, suivant la théorie du moindre

effort, entrèrent en contradiction avec la vérité de la vie. Non moins nuisibles s'avérèrent les tentatives d'établir des canons stylistiques et des limitations temporaires, d'après lesquels n'entraient pas dans le cadre du réalisme socialiste les oeuvres créées avant les années trente, y compris tout le cinéma soviétique muet avec "Le Cuirassé Potemkine", "Octobre", "Mère", "Tourksib", "Les vestiges de l'empire", "Un sixième du monde" et autres chefs-d'oeuvre. La circonspection, avec laquelle on rangeait les oeuvres des plus grands artistes révolutionnaires de l'étranger dans la catégorie du réalisme socialiste, même lorsque ces artistes - Barbusse, Brecht, Seghers, Aragon, Sinclair, J.P. Bloc et autres soutenaient ouvertement les idées du socialisme, a provoqué une confusion considérable.

Le mérite historique de la culture russe est que la méthode du réalisme socialiste est née, a donné ses meilleures oeuvres et a été théoriquement élaborée et confirmée dans la pratique de l'art progressiste russe et soviétique. Mais cela n'en fait pas une méthode régionale, n'appartenant qu'à un seul peuple, aussi grand soit-il. En parlant de l'évolution de la méthode du réalisme socialiste, dans le cinéma, nous avons constamment mis l'accent sur son caractère multinational, puisé des exemples dans les films des républiques de l'Union. Née de l'évolution de la culture artistique russe, la méthode du réalisme socialiste est née en tant que méthode internationale, en tant que méthode des artistes progressistes de différents pays.

Comme tous les autres grands mouvements artistiques, le réalisme socialiste n'a pas été "découvert", "proposé", "inventé" par un quelconque génie, mais a été élaboré dans le processus complexe de l'évolution de la culture artistique de l'humanité, et a pu se développer grâce à la révolution. On peut dire que cette méthode est née d'Octobre.

IV

Dans mes articles sur la lutte idéologique dans le cinéma, sur l'influence du révisionnisme sur l'art cinématographique, j'ai déjà traité en détail des tentatives de réalisateurs, comme Alexandre Ford, Douchan Makavéev, Jean-Luc Godard de repenser d'abord les "dogmes" du réalisme socialiste, en les rendant sciemment grossiers et primitifs, pour les critiquer ou les dénigrer par la suite avec leurs élucubrations. Et j'ai déjà montré comment, avec une régularité désolante, ces artistes sont passés du doute au dénigrement, de la position "d'intellectuels librement pensant" à des positions d'antisoviétisme malveillant, ce qui saute aux yeux dans le film antisoviétique d'Alexandre Ford, dans les oeuvres amorales, ordurières et provoquantes de Makavéev, ainsi que dans les oeuvres étranges et délirantes de Godard, qui est arrivé dans ses oeuvres artistiques, à la pleine négation de l'art, et dans les conceptions politiques à l'anarchisme et au maoïsme. Ainsi, la méthode du réalisme socialiste s'est transformée en pierre de touche pour maints artistes, et son rejet en a souvent fait des renégats politiques.

Pendant très longtemps, pour ne pas nous transformer en mentors, pour ne pas imposer nos points de vue, nous n'avons pas, par surcroît de modestie, parlé de l'influence directe et noble de notre méthode, de notre art russe et de tout l'art soviétique sur les artistes des pays socialistes et sur de nombreux artistes dans le monde entier. Mais il s'est trouvé des gens pour en parler d'une manière directe et ils ont beaucoup fait pour le renforcement et la diffusion de cette influence.

Nous n'allons pas nommer ici les cinéastes et leurs films Nous parlerons un peu plus loin de l'influence du cinéma soviétique. Mais nous voudrions mentionner les noms des plus grands théoriciens, critiques et cinéastes qui ont fait une propagande passionnée en faveur du cinéma soviétique. En France, il faut mentionner avant tout Léon Moussinac. Directeur de la section films de l'"Humanité", ami d'Eisenstein, il a écrit en 1928 son premier plan dans le développement non seulement de l'étude du cinéma, mais de tout l'art cinématographique. En Angleterre, Ivor Montagu a traduit les oeuvres théoriques de Poudovkine, ce qui a posé les bases de la critique cinématographique anglaise. En Italie, Umberto Barbaro a traduit et popularisé les livres de Poudovkine. Aux Etats-Unis, Jay Laïda a réuni en 1944 les articles théoriques d'Eisenstein et les a publiés dans deux livres "Le sens du film" et "La forme du film". En Tchécoslovaquie, Lioubomir Linhardt a publié, dès le début des années trente, une série d'articles de fond sur l'art cinématographique. Au Japon, Keinossouké Kinogassa et Akira Ivassaki ont beaucoup fait pour la popularisation du cinéma soviétique.

Je n'ai mentionné que les pionniers, ceux qui ont ouvert les yeux de leurs peuples au phénomène du cinéma soviétique. Mais est-il vraiment possible de passer sous silence le travail théorique de Bella Balache, qui donne une image claire et panoramique du réalisme socialiste, les recherches historiques de Georges Sadoul, de Jerjy Teplitz, les livres de D.G. Lawson, Marcel Martin, Guido Aristarco, Kadzuo Yamada et nombre d'autres amis et frères de pensée. Le cinéma soviétique a été mondialement reconnu grâce à leurs oeuvres. Le cinéma soviétique a eu une influence considérable sur de nombreux réalisateurs, dramaturges, acteurs de talent grâce à leurs livres.

Il faut, en toute justice, directement et simplement ce qui n'est nullement offensant pour qui que ce soit- suivre l'influence de l'art cinématographique sur les meilleures oeuvres de réalisateurs comme Eji Kavalérovitch, qui dans ses premiers films a commencé par imiter la trilogie sur Maxime, sur Ottocar Carve, Ranguèle Valtchanov, sur Conrad Wolf, qui a étudié à notre Institut Cinématographique et a mis à l'écran des pièces de son père, comme le faisaient les réalisateurs soviétiques des années trente, sur Zoltan Fabri, Velko Boulaïtch, qui est l'un des rares réalisateurs qui ait continué les traditions épiques d'Eisenstein dans son film "Kozara". Andjei Vajda, Pirouche Georgevitch ont été, pour moi, incontestablement influencés par notre art. Je ne crains pas de les inclure dans le courant du réalisme socialiste.
Rappelons-nous que Lénine parlait de l'harmonisation des cultures nationales en une culture socialiste unique sur la base de l'épanouissement de tous, de chaque culture socialiste. En nous fondans sur les succès des cinématographes des pays de la communauté socialiste et leur position de plus en plus affirmée sur le cinéma mondial - nous avons pleinement le droit de parler aujourd'hui du large front cinématographique socialiste, des cinémas de la communauté socialiste. Qu'est-ce qui nous unit tous, les artistes de différents pays, de caractères et d'intérêts différents appartenant à diverses écoles et directions ? La réponse est claire - c'est la méthode du réalisme socialiste.

En nous basant sur l'exemple de l'art russe, ainsi que sur des exemples de la culture cinématographique de nos républiques nationales, nous avons vu que l'évolution de la méthode du réalisme socialiste se fait différemment chez les différents peuples et que les caractéristiques nationales ne s'effacent ni ne disparaissent à cause de cette méthode, mais bien au contraire - elle sert à l'enrichissement de sa méthode, à son caractère international.

Les choses sont plus compliquées chez les artistes des pays capitalistes. Il ne faut pas oublier la vérité élémentaire que la position des artistes du cinéma est particulière, qu'ils dépendent des producteurs, des détenteurs de capitaux, de studios de cinéma, etc., que l'art cinématographique y est lié à l'industrie du cinéma et y est réalisé par l'état et les classes dirigeantes.

Toutefois, en gardant présentes à l'esprit les indications de Lénine sur les deux cultures, il nous faut reconnaître que même le cinéma de pays capitalistes, comme les Etats-Unis, la France, le Japon, voit apparaître des germes de réalisme socialiste. Cette question pourrait faire l'objet d'une étude sérieuse, ce qui n'a pas été commencé chez nous, car ce terme et ces principes, nous ne les appliquons pas au cinéma étranger, comme si nous nous gênions de le faire.

En nous penchant sur l'histoire du cinéma à l'étranger, nous pouvons y trouver maints films, témoignant de l'apparition, à l'intérieur de l'art du réalisme critique de motifs, de tendances, de personnages proches des principes du réalisme socialiste. On les trouve, en premier lieu, dans les films traitant véridiquement des mouvements révolutionnaires et de libération nationale des peuples, de la vie et des combats de la classe ouvrière, de la paysannerie laboureuse, des problèmes de la guerre et de la paix, de l'exploitation et du chômage. Il n'est pas difficile de constater que de tels films apparaissent à l'écran dans les périodes de situations révolutionnaires, d'approfondissement des mouvements sociaux progressistes. On peut souvent retrouver dans ces films l'influence directe ou indirecte des films soviétiques et de la théorie cinématographique soviétique.

L'expressionnisme en Allemagne était l'expression la plus manifeste de la dépression et de la confusion de l'après guerre. Son aile révolutionnaire, qui a donné à la littérature Beher, Kaider, Epoller, Wolf, à la peinture Gross et Kohlwitz, au théâtre Piscator, n'a rien donné au cinéma. Mais les historiens du cinéma ont en fait concentré toute leur attention sur l'aile droite, réactionnaire ou décadente de l'expressionnisme - les oeuvres de R. Wiene, F. Murnau, F. Lang, P. Leni et autres. La forme violente, inhabituelle et sombre du contenu de leurs films ont caché aux chercheurs les autres courants du cinéma allemand, qui a fait des années vingt la période de l'expressionnisme.
Néanmoins, un courant réaliste existait, qui s'est renforcé et développé au fur et à mesure de la croissance en Allemagne des sentiments révolutionnaires. Ses premières manifestations furent les films de Lupu Pick "Les débris" (1921) et "Le réveillon" (1922), dans lesquels on sentait l'influence de l'expressionnisme mais qui s'efforçaient de montrer d'une manière réaliste le destin de tous ceux qui étaient écrasés par la société capitaliste et qui se rendaient compte de la nécessité de la lutte. "Le temps orageux" (1923) de Karl Grün fait clairement ressortir la vie sans joie des mineurs et fait entendre des notes de solidarité ouvrière.

A la fin des années vingt, lorsque les sentiments révolutionnaires se répercutèrent sur maintes oeuvres de littérature et de théâtre, au cinéma le réalisateur F. Zelnik a porté à l'écran, avec beaucoup d'émotions "Les tisseuses" (1927) de Hauptman, L. Migler faisait un film passionné sur le chômage dans "De l'autre côté de la rue" (1929) et P. Jutzi créait quelques films d'après les tableaux du peintre prolétaire Zille - "Le voyage de mère Kraus à la recherche du bonheur", "Notre pain quotidien", "L'enfer de la misère". Ces films sur les chômeurs, sur la misère dans les grandes villes respiraient l'influence du cinéma soviétique et on peut y trouver nombre de traits du réalisme socialiste.

La vague de films commerciaux de divertissement, qui occupèrent une place centrale avec l'arrivée du son, n'a pas permis à la tendance réaliste progressiste de s'imposer. Malgré tout, en 1932, un Bulgare, étudiant en Union Soviétique - Zlatan Dudov - a porté à l'écran son fameux film "Kuhle Wampe", d'après un scénario de Bertolt Brecht, sur la lutte organisée des chômeurs, sur les tentatives d'organiser les coopératives ouvrières. Ce film, que l'on peut considérer comme relevant du réalisme socialiste, a été interdit par la censure fasciste. Le mouvement du cinéma allemand fut étouffé par le fascisme.

Grâce à la lutte antifasciste, des traits caractéristiques du réalisme socialiste apparurent dans le cinéma français. La victoire du Front Populaire a donné vie à des films de Jean Renoir comme l'hymne de la solidarité des ouvriers "La vie est à nous" (1936), "Les bas-fonds", d'après la pièce de Maxime Gorki (1936), "La grande illusion" (1937), où le personnage de l'aviateur qui provient d'un milieu ouvrier, est opposé aux aristocrates et aux causes de classes cachées de la guerre, et, à la fin, "La Marseillaise" (1938) - film historique et révolutionnaire, plein d'optimisme et de foi en l'avenir.

Mais la France d'après-guerre, sur la vague de l'essor national, provoqué par l'inertie de la Résistance - apparut un film aussi révolutionnaire et réaliste que "La bataille du rail" de René Clément. Le mouvement qu'ils entamèrent ne fut pas continué. Les dirigeants capitalistes se préoccupèrent du "bien-être" bourgeois, de la réussite commerciale du cinéma français, en faisant appel au monopole de Hollywood (le fameux accord de Blum-Burns). Mais même après cet accord en France apparurent des films, proches du réalisme socialiste - "Le point du jour" de Louis Daquin, "Paris brûle-t-il" du même René Clément. Il est symptomatique que dans le cinéma contemporain français les tendances progressistes se sont renforcées.

On peut également trouver des éléments de réalisme socialiste dans le cinéma américain de la deuxième moitié des années trente. La dépression, qui a suivi la crise mondiale de 1929-1932, a vu l'application de maintes réformes progressistes, qui ont obtenu le nom général de "New Deal" de Roosevelt. Les masses laborieuses obtinrent certains droits démocratiques, ce qui se refléta également dans les oeuvres de la culture artistique. Dans le domaine du cinéma, il faut tout d'abord mentionner les films de King Vidor "Hallelujah !" décrivant les noirs avec sympathie et "Notre pain quotidien" (1934) montrant, sous l'influence directe des films soviétiques "Tourksib" et "La terre a soif", la création d'un cartel de production agricole. On sent, dans "Les applaudissements" (1929) et dans "Les rues de la ville" (1931) de Rouben Mamoulian, dans "Les temps modernes" de C. Chaplin (1936), dans "Rue sans issue" (1937) et "La vipère" (1941) de William Wyler, dans "La blocade" et les films biographiques de William Dieterle et à la fin dans le merveilleux "Citizen Kane" (1941) d'Orson Welles, une condamnation violente de la société capitaliste, transmise grâce à des personnages et des situations réalistes, socialement fondées. Et dans "Le mouchard" (1935), "Les raisins de la colère" (1936), "Le long voyage" (1940), "Qu'elle était verte ma vallée" (1941) de John Ford, il y a l'acceptation de la révolution, et l'appel aux actions organisées de solidarité ouvrière, et une description sympathisante et profondément humaine de la vie des travailleurs, des fermiers, des chômeurs.

La guerre contre le fascisme a renforcé les courants progressistes du cinéma américain. "Le grand dictateur" de C. Chaplin, "Les Sullivans" de Lloyd Bacon, "La septième croix" de Fred Zinnemann peuvent être appelés des films antifascistes, donnant une image réelle des

guerres d'agression et des guerres justes de libération. L'influence directe du cinéma soviétique, l'utilisation de fragments de nos films et de cadres de nos Actualités est visible dans les films américains amicaux "Histoire russe", "Mission à Moscou", "Chant pour la Russie", "L'étoile polaire". Finalement, le film réaliste profondément humaniste sur les héros de la guerre - "Les meilleures années de notre vie" de William Wyler (1946) a marqué le sommet du mouvement progressiste dans le cinéma américain. Mais ce mouvement-là a aussi été étouffé par le fascisme ; par le fascisme américain, qui releva la tête en Octobre 1947, avec la Commission d'enquête sur les activités anti-américaines. Toutefois, même la croisade punitive de cette commission ne put faire disparaître complètement la créativité des artistes honnêtes et pensants. Dans les années cinquante, les motifs sociaux sont clairement visibles dans les films réalistes de R. Brooks, S. Kramer, S. Kubrick, D. Mann. Le film sur les manifestations révolutionnaires du prolétariat dans "Le sel de la terre" a été produit par M. Wilson et H.J. Biberman en dehors de Hollywood, grâce aux syndicats. Ce film a ouvert la voie au développement de réalisateurs américains indépendants. Indépendamment de la vie courte de ces groupes bariolés et divers, indépendamment de leurs penchants modernistes, naturalistes et parfois maladroits, J. Cassavetes et R. Leacock et d'autres "indépendants" ont incontestablement fait des pas vers l'art du réalisme socialiste.

Si dans l'Amérique victorieuse le cinéma progressiste devait faire face à un grand nombre de difficultés dans son combat contre les monopoles capitalistes, au Japon et en Italie - pays vaincus - il a donné des résultats remarquables. La situation révolutionnaire qui apparut en Italie après la défaite du fascisme a fait naître le courant le plus clair, le plus talentueux, le plus original et le plus proche de nous - le néoréalisme. Au Japon, la démilitarisation a ouvert la voie aux souffles démocratiques et aux libertés civiques, ce qui a favorisé l'apparition d'un cinéma indépendant. Les deux courants se trouvaient sous l'influence directe des idées et des films du cinéma soviétique ; les deux courants étaient fermement liés aux partis communistes et aux syndicats progressistes ; les deux courants ont été l'objet d'attaques systématiques de la part des entreprises commerciales, des gouvernements, de l'église, des groupes réactionnaires masqués ; les deux courants étaient de nature différente, divergeante et contradictoire mais ils comptaient dans leurs rangs des artistes qui acceptaient sciemment et qui développaient créativement les principes du réalisme socialiste.

Des bibliothèques entières ont été publiées dans toutes les langues sur le néoréalisme italien. Vous êtes au courant des discussions qui ont eu lieu sur la limitation de ses horizons, sur l'absence d'un programme positif de lutte, sur les tendances naturalistes et sur sa fin rapide, comme si le mouvement s'était épuisé de lui-même.

Je me suis déjà penché sur toutes ces affirmations (qui se fondaient bien entendu sur un nombre de faits connus, mais qui avaient été hypertrophiés) dans un grand nombre d'articles. Je rappellerai ici l'article le mieux documenté - "Les conceptions esthétiques des maîtres du néoréalisme italien" (1), où sont présentés maints témoignages des réalisateurs eux-mêmes sur l'influence du cinéma soviétique et où des gens comme Luchino Visconti et Cesare Zavattini reconnaissent le réalisme socialiste. La condamnation féroce de l'injustice sociale et l'amour profond envers l'homme travailleur, qui transpirent dans "Le voleur de bicyclette", dans "Onze heures sonnaient", dans "Chronique des pauvres amants", dans "Bellissima", dans "Le toit" et maints autres films inoubliables, ne les rapprochent-ils pas de nous ? Ces films méritent-ils que l'on parle tant de leurs défauts, de leurs faiblesses de leurs limitations et si peu de leur valeur, de leur mérite ?

Il est intéressant que la fin du néoréalisme a été annoncée par les adeptes de l'art moderniste F. Fellini et M. Antonioni, comme s'ils avaient surmonté le rejet par les néoréalistes de la vie intérieure de l'homme, en mettant en relief le portrait psychologique de leurs personnages. Je n'ai nullement l'intention de réfuter la profondeur psychologique des plus grands films de ces maîtres, qui ont quitté le néoréalisme pour passer du côté du modernisme, pour verser dans la recherche de la psychologie malade du bourgeois. Mais ces deux grands maîtres en surmontant les tendances modernistes, reviennent aux traditions du néoréalisme et créent des films politiques. Or le mouvement du film politique se trouve être le développement direct du mouvement néoréaliste. Les films politiques en Italie, en restant fidèles aux idées communistes et socialistes - se rapprochent de l'art du réalisme socialiste.
Le Japon a connu une évolution semblable. Les plus grands metteurs en scène indépendants - Imai Tadashi, Fumio Kamei, Sazu Yamamoto - membres du Parti communiste, ont créé "Quand même, nous sommes encore vivants" (1951), "Ténèbres en plein jour" (1956), "Kiku et Isamu" (1957), "Guerre et paix" (1947), "Une femme marche sur la terre" (1953), "Zone déserte" (1952), "La rue sans soleil" et bien d'autres, pénétrés d'idées révolutionnaires communistes, dressant un tableau véridique de la vie du peuple japonais pendant la guerre et après. Kanéto Shindo, So Yamamura, Yusaki Yamigata et d'autres se rapprochent de ces metteurs en scène. Ils ont créé un grand mouvement, idéologiquement et organisationnellement structuré, appliquant sciemment les principes du réalisme socialiste. Ces principes ont eu une influence sensible sur l'oeuvre d'Akira Kurosawa, de Kozabura Yosimura, de Nagisa Oshima et d'autres metteurs en scène progressistes Même lorsque le mouvement des "indépendants" fut étouffé par les monopoles, les réalisateurs progressistes allèrent dans les grands studios, où ils continuèrent à travailler à leur manière, dans leur direction idéologique et artistique.
Cela nous permet d'affirmer qu'il existe dans le cinéma japonais un courant du réalisme socialiste, qui occupe une place importante et influe sur tous les metteurs en scène progressistes.

Ainsi, si nous regardons avec soin et bienveillance le panorama de l'art cinématographique contemporain, nous y voyons que là où germe une situation révolutionnaire, là où le mouvement politique progressiste prend de l'ampleur et offre la possibilité à l'artiste de combattre, de faire valoir ses droits, aspirations et goûts - là précisément apparaît une situation de réalisme socialiste, apparaissent des oeuvres qui nous sont proches par leurs idées, méthodes et esprit.

Ce processus s'est clairement manifesté dans les pays qui ont suivi la voie conduisant de la démocratie populaire au système socialiste. Dans chacun de ces pays le processus s'exprimait différemment, suivant les particularités culturelles, la situation politique et maintes autres raisons complexes. On peut néanmoins discerner des traits communs : les premiers films, créés dans les conditions de la démocratie populaire, étaient proches du néoréalisme : "La dernière étape" de Wanda Jakubowska en Pologne, "La barricade muette" d'Otokar Vavra en Tchécoslovaquie, "Un lopin de terre" de Frigyés Ban en Hongrie, "Les assassins sont parmi nous" de Wolfgang Staudte en Allemagne. Fidèle en cela à la tradition nationale, l'influence très nette de l'expressionnisme se fait fortement sentir dans le film de Staudte.

---

(1) Dans le recueil "L'art cinématographique contemporain à l'étranger", Ed. "Naouka", Moscou, 1964, pp. 264-295.

Les cinémas des démocraties populaires avaient à surmonter de nombreux obstacles sur la voie du réalisme socialiste. Pour un grand nombre d'artistes, la fin des années quarante et le début des années cinquante furent une période de concessions aux dogmes, de maquillage de la réalité, d'élimination du schématisme. Certains critiques y voyaient l'influence néfaste du cinéma soviétique, qui surmontait alors des faiblesses analogues Il serait toutefois plus juste de voir l'influence du cinéma soviétique dans des films comme "Cellulose" de Jerzy Kawalerovicz, "La petite chope de bière claire" de Felix Mariassy, "Carrousel" de Zoltan Fabri, "Le capitaine de Cologne" de Slatan Dudow, "Lissi" de Konrad Wolf, c'est-à-dire dans les films où les traits de la méthode du réalisme socialiste s'exprimèrent dans toute leur force.

Notre théorie cinématographique doit encore procéder à des recherches approfondies et détaillées de ces phénomènes, mais il est hors de doute que le processus de maturation du réalisme socialiste dans l'art des pays de la communauté socialiste se développe et accumule des forces.

La catégorisation superflue des formules dans bon nombre de nos oeuvres théoriques a gêné maints artistes progressistes dans la compréhension du réalisme socialiste. L'artiste est plus proche du grand choix de possibilités, de la liberté de choix des moyens. Cela a déjà été relevé par les plus grands théoriciens marxistes. Voilà ce qu'en a dit Gramsci : "Avoir comme point de vue qu'il n'y a qu'une seule et unique ligne de développement progressiste, sur laquelle toute nouveauté vient s'accumuler et se transforme en condition préalable pour les autres acquisitions serait commettre une erreur sérieuse. Non seulement il existe de nombreuses voies de développement révolutionnaire, mais la voie du progrès passe parfois par des reculs". (1)

J'apprécie tout particulièrement des formulations contemporaines du réalisme socialiste comme "système artistique ouvert" et "système, englobant maints styles et manières styles et manières stylistiques". Cette formulation très perspective permet de joindre, de rapprocher de notre méthode les artistes qui y aspirent et qui se trouvent gênés par toute une série de circonstances, qui dépendent partiellement d'eux-mêmes, et en partie de notre irrésolution.

Pourquoi fermer un système ouvert à des artistes qui s'y développement. Bien entendu, nous devons tenir compte des principes de la représentation véridique de la réalité dans le processus de son évolution, de son caractère idéologique, en tant que traits essentiels de la méthode. Mais je proposerais d'appliquer les critères supplémentaires suivants pour l'analyse des oeuvres d'artistes étrangers proches du réalisme socialiste ou qui lui appartiennent directement : le caractère antibourgeois, l'analyse sociale et l'optimisme historique.

Tous ces critères, ou plutôt leur signification terminologique, ont besoin d'être explicités. Le caractère antibourgeois doit être compris dans son sens le plus large, dans la diversité de ses manifestations, propres aux différents pays, aux différentes formations sociales. Dans maints pays en voie de développement, il serait plus correct de parler de caractère antiféodal, dans les anciennes colonies et pays de l'Amérique Latine, soumis à l'influence des monopoles capitalistes des Etats-Unis - de caractère anti-impérialiste, dans les Etats bourgeois avancés - en Angleterre, en France, en Italie - d'anticapitaliste. Cependant, nonobstant la richesse des nuances de la lutte des classes, la bourgeoisie est toujours et partout l'antagoniste, l'ennemi du peuple laborieux. Voilà pourquoi le terme d'antibourgeois est le plus englobant et le plus universel.

Nous constatons le caractère antibourgeois des oeuvres de l'énorme majorité des artistes progressistes en Europe et en Amérique, mais la tendance antibourgeoise ne suffit pas si elle n'est appuyée par une analyse sociale claire.

Et finalement, l'optimisme historique n'est pas la glorification du capitalisme, ni le maquillage de la réalité, mais la confiance en la victoire inéluctable de la révolution, dans le droit et la force de l'homme travailleur.

Toutefois, notre critique est encore très prudente, trop prudente dans l'analyse de ces différentes lignes et retraites temporaires. Et bien que la lutte, ces dernières années, contre les visions dogmatiques du réalisme socialiste, ait été couronnée de certains succès, bien que cette notion soit devenue beaucoup plus souple, large et créatrice, nous semblons encore réticents à nous prononcer sur certains problèmes, réticents à arriver à des conclusions nettes.
Des films politiques contemporains comme "Sacco et Vanzetti" de Giuliano Montaldo, "Le meurtre de Matteoti" de Vancini, "Le train de Turin" et "Nous aimions alors" d'Ettore Scola, "Nous voulons les colonels" de Mario Monicelli, "Le procès est terminé" et "Les aveux du commissaire du procureur de la République" de Damiano Damiani, "La bataille d'Alger" de Pontecorvo, "Elise ou la vraie vie" de Michel Drach, "Beau Masque" et "Le temps de vivre" de Bernard Paul, "L'enlèvement" et "Dupont Lajoie" d'Yves Boisset et, à la fin, "Adalen 31" et "Joe Hill" de Bo Widerberg, correspondent à ces exigences de caractère antibourgeois, d'analyse sociale et d'optimisme historique.
Bo Widerberg disait qu'il était obligé de commencer ses films par des scènes érotiques et humoristiques, car autrement personne n'irait les voir et ils ne pourraient même pas passer à l'écran en Suède. Néanmoins, même ces scènes érotiques, faites avec beaucoup de goût et d'humour, n'entament pas la valeur idéologique de ses films sur la classe ouvrière.

On peut ajouter à cette liste les films documentaires de Chris Marker, de Richard Leacock et autres, et si je devais parler des films d'Afrique et d'Amérique latine - j'y trouverais un grand nombre de traits communs, car, aujourd'hui, les films latino-américains rengorgent du pathétique de la révolution débutante, octroyant un rôle particulièrement responsable et fertile aux artistes.

Nous découvrons parfois, dans les oeuvres des maîtres de l'étranger qui se rapprochent de nous de par leur idéologie et leur méthode, des traits qui nous sont étrangers, et surtout l'influence du naturalisme. Dans des films passionnés et communistes, comme les films japonais "Takizé Kobayashi" du metteur en scène que j'ai déjà mentionné, Imai Tadashi, ou le film mexicain "Evénement à la mine Maroussia" du metteur en scène Miguel Littin, qui a émigré du Chili - l'influence du naturalisme est incontestablement forte. Les tortures de cauchemar que l'on inflige à l'écrivain prolétaire communiste Takizé Kobayashi et aux ouvriers en grève de mines de salpêtre dans le Nord du Chili, sont montrés dans ces films avec des détails terrifiants et insupportables : le sang coule à flot, les cloques cuasées par les brûlures éclatent, les victimes poussent des cris inhumains de douleur. On comprend facilement les artistes qui ont recours à ces moyens extrêmes au nom de la condamnation des bourreaux, au nom de l'affirmation du courage et de l'héroïsme sans borne des combattants communistes. Pendant la Grande Guerre Patriotique, les films de F. Ermler, M. Donski sur la lutte des résistants contenaient également des épisodes terrifiants, naturalistes - et ils furent acceptés par les spectateurs et justifiés par notre esthétique.

(1) A. Gramsci, "De la littérature et de l'art", Ed. "Progrès", Moscou, 1967, p. 59.

Notre critique trouve aussi des défauts et des faiblesses artistiques dans certaines oeuvres de réalisateurs soviétiques, dont l'appartenance au réalisme socialiste ne peut faire aucun doute. Ces faiblesses sont critiquées, elles sont parfois reconnues par les auteurs eux-mêmes et surmontées dans les oeuvres suivantes. Alors pourquoi avons-nous tendance, lorsque nous remarquons des faiblesses individuelles dans les oeuvres d'artistes étrangers qui nous sont proches et qui travaillent dans les conditions des plus difficiles, à généraliser ces défauts en nous cachant ainsi le fond de ces oeuvres progressistes ?

Les artistes sont souvent effrayés par les normes sévères, par le cadre fixe du réalisme socialiste, que proclament et propagent consciemment nos ennemis en inventant, souvent, et en s'appuyant, parfois, sur nos oeuvres écrites. Ainsi par exemple, Gaston Haustrate ne laisse pas de passer de numéro de sa revue "Cinéma" sans traiter le réalisme socialiste de dogmatique. Dans la grande majorité des cas ses accusations ne sont absolument pas fondées : nous interprétons les principes du réalisme socialiste tout à fait autrement. Toutefois, nous ne faisons pratiquement rien pour opposer la vérité à ces inventions et notre point de vue aux fantaisies de nos adversaires.

Voilà pourquoi la tâche de notre esthétique et de notre critique est de faire une propagande ouverte et courageuse en faveur des principes du réalisme socialiste en tant que méthode ouverte, multiple, libre et fertile. Et nous devons expliquer à tous les artistes progressistes du monde qu'ils arriveront inéluctablement, librement et indépendamment à cette méthode. Et c'est précisément sur l'indépendance de la voie du passage de l'artiste à cette méthode que nous devons particulièrement insister. Les artistes aiment chercher leur voie personnelle en toute indépendance. Nous ne devons pas les pousser sur cette voie, mais nous devons éclairer cette voie pour eux.

Je donnerai deux exemples : en 1937, S. Eisenstein, après l'échec total de la mise en scène de "Bejin Loug" et les accusations sévères qui s'en suivirent, écrivit dans sa thèse de défense : "J'estime que l'artiste capable suit sa voie propre et arrivera au réalisme socialiste, mais pas forcément d'après les normes... Ainsi moi, je suis venu à la révolution... J'arriverai ainsi finalement au réalisme socialiste non par des concessions, mais par la conscience". Voilà la position vraie de l'artiste révolutionnaire.

Voilà aussi ce qu'en dit le dramaturge allemand Franz Xavier Kretz, qui est considéré dans nos journaux comme le plus populaire des dramaturges en Allemagne de l'Ouest : "Bien entendu, cela ne veut nullement dire que moi-même et les autres écrivains communistes de l'Allemagne de l'Ouest empruntons le réalisme socialiste sous une forme prête à consommer. Nous nous devons de le créer nous-mêmes, en l'adaptant aux conditions en vigueur en RFA". (1)

Les gens, les conditions, les succès diffèrent, mais sont unis par l'idée que l'artiste réellement progressiste, désirant vraiment travailler pour son peuple et ayant des bases idéologiques sûres, arrivera à la méthode du réalisme socialiste, car la méthode est internationale. Et le cinéma soviétique en tant que phénomène - et qui est reconnu dans le monde entier - sert d'exemple, de phare à tout ce qui est progressiste, innovateur, révolutionnaire et qui naît et se développe constamment dans les tréfonds de la culture artistique de l'humanité.

(1) Dans l'hebdomadaire soviétique "Za roubéjom", n° 43 (800), octobre 1975. p. 22

(2) V.I. Lénine, Oeuvres complètes / ed. soviétique en russe/, v. 12, p. 104

Le cinéma soviétique, né dans les combats d'Octobre, créé dans le pays du socialisme est phénoménal, c'est-à-dire unique et original, ce qui explique son influence profonde et fertile sur le processus cinématographique mondial. Les succès remportés par l'art cinématographique dans les pays socialistes, le développement fougueux du cinéma dans les pays qui se sont libérés du joug de l'impérialsme, et, à la fin, l'ampleur et la consolidation des tendances progressistes dans l'art cinématographique dans les pays capitalistes nous donnent le droit de parler maintenant de la formation d'un cinéma socialiste, de l'apparition du cinéma socialiste en tant que phénomène.

La lutte idéologique complexe qui se déroule sur notre planète, les contradictions de l'évolution du cinéma - l'art le plus jeune, le plus mobile et le plus répandu - font qu'il est difficile de prévoir les victoires et les défaites ne serait-ce qu'un an à l'avance. Toutefois, la marche objective du développement de l'art cinématographique mondial montre que le cinéma socialiste en tant que phénomène se forme, se consolide, gagne des spectateurs de plus en plus nombreux et emporte l'adhésion des grandes masses. Ce sont les idées de la paix et du socialisme, les idées de l'égalité et de la fraternité de tous les peuples, les idées du travail créatif libre, les idées d'un haut sens moral qui le nourissent, Lénine était persuadé, que l'art de l'avenir "servira non pas aux "dix mille élus" saturés d'héroïnes et s'ennuyant à force d'engraisser, mais aux millions et aux dizaines de millions de travailleurs, qui représentent la fleur du pays, sa force, son devenir". (2) Cette conviction prend forme dans le monde entier.

DIE WERKE VON DEN REGISSEUREN WERNER HOCHBAUM, PHIL JUTZI UND SLATAN DUDOW

Manfred Lichtenstein - DDR

Der Einfluss des sowjetischen Films hatte in Deutschland vor 1933 stets 2 Aspekte - neben dem künstlerischen Einfluss muss man immer den politischen beachten. Das ist um so notwendiger, weil die stärkesten Bemühungen zur künstlerischen Verarbeitung, einer systematischen Analyse und Transformierung auf die deutschen Verhältnisse, dort sich vollzogen, wo auch die politische Affinität am stärksten war - in der proletarischen Filmbewegung. Die proletarische Filmbewegung in Deutschland vor 1933 wird dabei vor allem durch die "Prometheus-Film" mit ihren Vorläufern und Nachwirckungen bestimmt und ist Ausdruck der vielfältigsten Bemühungen der Kommunistischen Partei Deutschlands, für die proletarischen Massen eine Filmbewegung zu initieren und anzuleiten. Dabei kam es auf verschiedenen Gebieten zu einer direkten und furchtbaren zusammenarbeit mit sowjetischen Filmschaffenden dieser Zeit. Darüber und über die wichtigsten Representanten dieser Bewegung, Phil Jutzi und Slatan Dudow, wird heute noch gesprochen werden. Ich möchte auf einen Aussenseiter dieser Bewegung und auf einen seiner Filme verweisen, auf Werner Hochbaum und seinen Film "Brüder". Gestatten Sie mir zuerst einige kurze Bemerkungen zum Leben von Werner Hochbaum.

Er wurde am 7. März 1899 in Kiel geboren. Seine Jugendzeit ist noch weitgehend unbekannt : er soll - nach Recherchen des Wiener Filmhistorikers Belba - Schauspieler und Journalist gewesen sein, kurze Zeit eine Ballettschule geleitet haben und sich für die such nach dem ersten Weltkrieg stürmisch entwickelnde Filmkunst begeistert haben. Es wird von Kontakten zu holländischen Film-clubs gesprochen. Sicher ist : 1929 gründete er in Hamburg die "Werner Hochbaum Filmproduktions GmbH" und drehte - als eigener Regisseur - im selben Jahr 3 Filme, den Spielfilm "Brüder" und 2 Wählfilme für die Sozialdemokratische Partei : "Zwei Welten" und "Wille und Werk". Am 29. Juni 1932 wird diese Firma wieder gelöscht, über die weitere Tätigkeit bis zu diesem Zeitpunkt ist ebenfalls nichts bekannt. Hochbaum drehte 1932 seinen nächsten Film für die Orbis-Film, Berlin, den Film "Razzia in St.Pauli".

Die Zeit der fascistischen Diktatur brachte für Hochbaum Verfolgung und anfangs auch Verhaftungen. Dann, nach einigen Erfolgen in Österreich, besonders mit "Die ewige Maske" 1935, erhält er auch Regieverpflichtungen in faschistischen Deutschland. Insgesamt dreht er noch 10 Filme. Alle litten unter den durch das faschistische Kontroll - und Zensursystem erzwungenen Banalitäten der Handlungen, zeigten aber vielfach beachtliche formale Qualitäten. Hochbaum, der nach verbürgten Aussagen seine antifaschistische Haltung nie aufgegeben hatte, wurde schliesslich 1939 aus der faschistischen Reichsfilmkammer ausgeschlossen, was einem vollständigen Berufsverbot gleichkam. Er wurde zur Wehrmacht eingezogen, 1941 wegen eines schweren Lungenleidens wieder entlassen und lebte bis Kriegsende z.T. illegal durch die Unterstützung von Freunden. Nach Zerschlagung des Faschismus war Werner Hochbaum activ an Initiativen zum Aufbau eines antifaschistischen Filmwesens beteiligt. Er schrieb an einem Drehbuch zu einem antifaschistischen Film "Der Weg in Dunkel". Doch er starb am 15. April 1946.

Der erste Spielfilm Werner Hochbaums, "Brüder", wurde am 18. April 1929 an einem Sonntagvormittag in einer Sonderveranstaltung uraufgeführt.

Die filmhistorische Szenerie um 1929 ist bekannt : der sowjetische Film hatte Furore gemacht. Künstlerisch war er in Deutschland als "Russenfilm" bereits ein Begriff, er war aber auch von eminenter politischer Wirkung gewesen. Vor allem die Auseinandersetzung mit der Zensur um die Freigabe von "Panzerkreuzer Potemkin" hatte neben den proletarischen Organisationen viele progressive bürgerliche Menschen, besonders Intellektuelle in ihren Demokratisierungsbestrebungen gestärkt. Eine eigene proletarische Filmbewegung war bereits entstanden. Doch das Schicksal der Proletarier selbst war bisher fast nur in einigen Dokumentarstreifen behandelt worden, wobei von solchen Versuchen der bürgerlichen Filmindustrie, sich dem proletarischen Milieu zuzuwenden, hier abgesehen werden soll. Doch die besondere Leistung, die der Sowjetfilm in die Weltkinematographie unter anderem eingebrach hatte, lag ja gerade darin, dass das Proletariat nicht als Mitleid erregende oder auch Mitleid verdienende Gruppe der Bevölkerung dargestellt wurde, sondern dass in ihm das Broletariat als geschichtsgestaltende Klasse erschien, dass seine Kraft, die eigene Lage und mit ihr die der ganzen Gesellschaft zu ändern, künstlerische Formung erhielt. 1929 bringt in Deutschland die ersten echt proletarischen Spielfilme, alle mit starkem dokumentarischem Einschlag : "Hunger in Waldenburg" hatte am 15. März 1929 Premiere, "Mutter Krausens Fahrt ins Glück" am 30. Dezember 1929. Ebenfalls 1929 erschienen "Jenseits der Strasse" - alle von Prometheus - und der Carl-Junghans-Film "So ist das Leben", "Brüder" zählt thematisch zu den ersten Filme in Deutschland, die in einer Episode aus der Arbeiterbewegung den Kampf des Proletariats zur Vorlage der Handlung wählen.

Man kann also feststellen : dieser thematische Fakt ist bereits untrennbar verbunden mit den geschilderten kulturpolitischen Entwicklungen in Deutschland in der 2. Hälfte der 20-er Jahre und vom Auftreten des sowjetischen Films und seinen Wirkungen nicht zu trennen.

Aber es ist nicht das Thema allein. Vielmeh ist es vor allem die Haltung zum Proletariat, seiner Situation in der Schilderung der Notwendigkeit seines Aufbegehrens und seines Kampfwillens zum Ausdruck kommt, unddie bei "Brüder" wie bei den Prometheus-Filmen due Beispielwirkung sowjetischer Filmkunst als eine seiner Quellen erkennenlassen. Hochbaum gelang es trotz der historischen Niederlage die immanente Möglichkeit des Sieges des Proletariats anklingen zu lassen.

Ausgehend von dieser Haltung ist es erklärlich, dass auch für die künstlerische Realisierung sowjetische Vorbilder einflossen. Bei "Brüder" sind zwei Elemente sehr deutlich sowjetischen Beispielen nachempfunden : die Handlungsdramaturgie und die Montagetechnik, die sich - natürlich - wechselseitig auch bedingen.

In der Handlungsdramaturgie ist offensichtlich Eisenstein das grosse Vorbild. Wie er versucht Hochbaum die Aktivität der Masse direkt als Handlungssubjekt zu gestalten. Die bekannte Doppel-Geschichtlichkeit des Menschen - als Individualwesen und als Sozialwesen, als Typus, wird aufgespalten und weitgehend nur das Sozialwesen, also der Mensch als gesellschaftlicher Typus zum Handlungsgegestand gemacht. Besonders der "Potemkin" hatte ja die künstlerischen Möglichkeiten dieser Methode bei der Gestaltung grosser historischer Vorgänge, die eben in der geschichtsbildenden Kraft der Volksmassen liegen, so frappant erwiesen.

Auch Hochbaum hat einen solchen Vorgang, einen grossen Streik und legte seine Gestalten in ihren Beziehungen und Bedeutungen für diese Bewegung an. Das Beinhaltet eine ausserordentliche Akribie in der Gestaltung des Milieus von alltäglichen Vorgängen, des sozialen Zustands, sowie die Genauigkeit des sich daraus ergebenden sozialen Gestus. Es beinhaltet auch die Einbeziehung dokumentarer Elemente : Strassenbilder, das Hafenmilieu, die Arbeit der Schauerleute. Darin liegt meines Erachtens aus die Begründung, dass die Geschichte der beiden Brüder nicht als individueller Ausnahmefall empfunden wird, sondern der Polizist für den Klassenbruder steht, der sich zum Diener der feindlichen, antagonistischen Macht hat machen lassen und als Verbundeter wiedergewonnen werden muss.

Dass dies an einem zugespitzten Fall demonstriert wird, ist vom gewählten Ausgangspunkt her verständlich, weil so die ganze soziale Palette, um die gerungen werden muss, angedeutet wird.

Die Betonung der Allgemeingültigkeit der vorgestellten Schicksale kommt auch schon in der Beziehung der handelnden Personen zum Ausdruck : "Der Arbeiter", "Die Mutter", "Der Polizist" usw.- Allgemeingültigkeit im Sinne des sozialen Typus, der in konkrete gesellschaftliche Auseinandersetzungen vertreten wird.

Damit unterscheidet sie sich prinzipiell von den verallgemeinerten Figurenbezeichnungen, wie sie etwa auch der Expressionismus verwandt hat, dort aber gerade in der Amkehr von konkreten sozialen Bezüben, als Ausdruck "ewiger" Konstellationen.

Folgerichtig - und entsprechend sowjetischen Vorbilderen, was übrigens in der zeitgenössischen Kritik als besonders umwälzend empfunden wurde - werden die Figuren nicht von Schauspielern gespielt, sondern Hochbaum verwendet ausschliesslich Laien, zum Teil Hafenarbeiter, die noch selbst am Streik 1896/97 teilgenommen hatten. Die Hauptgestalt, der Arbeiter, soll ein kleiner Hamburger Händler gewesen sein.

Der Erzählstil Hochbaums ist gradlinig in der Vermittlung einer "positiven, aggressiven und agitatorischen Ideologie", wie es David Robinson nannte. Die Montage sichert vor allem den kontinuierlichen Fluss des Geschehens und seine Klarheit und Übersichtlichkeit, bestimmt natürlich auch den Rhytmus, der durch den überlegten Wechsel von Totalen, Halbtotalen und Grossaufnahmen, wie von dokumentaren Milieu-Aufnahmen, Darstellungen der Arbeit und anderer Vorgänge und Handlungselementen erreicht wird.

Die Montage vor allem vermittelt die Haltung Hochbaums zum Geschehen, also die Wertung der Ereignisse. Deutlich werden auch einige Anlehnungen an Eisensteins "Attraktionsmontage" : z.B. in der vernichtenden Vorführung der Polizeiwachstube und der Stupidität der herumsitzenden Polizisten unter Einbeziehung allbekannter Machtsymbole - Kaiserbüste, Kaiserbild. Tschako (Polizeihelm). Doch solche Momente sind sehr sparsam eingesetzt, verstärken die Wertung des Handlungsablaufes und entgehen der Gefahr, zum Selbstzweck zu werden.

Die aktuelle Wirckung des Films war offensichtlich gering.

Dieses geringe Echo, dann das vollständige Verschwinden des Films in der Zeit der Hitlerdiktatur, hatten das fast völlige Vergessen dieser Leistung zur Folge. Erst im Januar 1973 konnte die mit Hilfe unserer Freunde von Gosfilmofond wiedergefundene Kopie anlässlich des 10-jährigen Jubiläums unseres Archivfilmtheaters CAMERA wieder der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden.

Ich meine, dass hier eine bemerkenswerte Leistung in der Geschichte des deutschen Films vorliegt und für unsere Thematik auf diesen Kongress ein nahezu perfektes Beispiel : der Einfluss sowjetischer Filmkunst in ihrer Anlehnung und Transformierung auf die deutschen Verhältnisse, demonstriert am Beispiel eines Films, der für sich selber sprechen muss - denn es sind zur Zeit keine zeitgenössischen Dokumente bekannt, die das unmittelbar belegen - und der, wie ich meine, auch für sich spricht.

Übrigens - das sei zum Abschluss noch angemerkt - gibt es eine Äusserung Hochbaums, die seine genaue Kenntnis des sowjetischen Films nachweist, wenn sie auch etwa 15 Jahre später liegt. Am 19. August 1945, also 3 Monate nach Zerschlagung des faschistisches Deutschlands, erhielt Hochbaum die Möglichkeit - als 1. Filmkünstler nach dem Krieg - in der Tageszeitung "Tägliche Rundschau" seine Überlegungen für den Aufbau und das Anliegen eines neuen deutschen, antifaschistischen Films darzulegen. Er schrieb dabei unter anderem im Zusammenhang mit der Frafestellung, wie soll der neue deutsche Film aussehen, (ich zitiere) : "Dass die Filmkunst ein dynamisches Formprinzip an sich darstellt, demonstrieren uns eindeutig die grossen rissischen Lehrmeister des Films Eisenstein und Pudowkin und schufen damit eines der wenigen schon existenten Grundgesetze der Filmkunst. Mehr noch, durch die formgerechte Anwendung des Symbolismus, die Möglichkeit der dialektischen Montage zeigten sie auf, dass es möglich war seelische Vorgänge direkt darzustellen, sie waren die ersten, die dem Film lediglich durch die Anwendung dieser Formprinzipien Seele einhauchten. Das war eine der grösstem künstlerischen Taten in der Geschichte der Filmkunst. Aber ihre Meister konnten sie nur vollbringen, weil sie Kraft ihrer Weltanschauung das dialektische Prinzip beherrschten".

FILME ÜBER ARBEITER - FÜR ARBEITER

Klaus Lippert - DDR

Die Anfänge fruchtbarer Beziehungen zwischen deutschen und sowjetischen Filmschaffenden basieren auf der Tätigkeit von Organisationen der Arbeiterbewegung : Zunächst war es die auf Anregung Lenins 1921 gebildete Filmabteilung der Internationalen Arbeiterhilfe (IAH) - Meshrabpom ; mit dem Vertrieb von Aufklärungs- und Agitationsstreifen unterstützte sie die Solidaritätsbewegung für den jungen Sowjetstaat und verband sie mit wirksamer politischer Auslandpropaganda. Aus ihr gang in Deutschland 1926 die von Kommunisten geleitete Verleih- und Produktionsgesellschaft "Prometheus" hervor. Sie bestand sofort ihre Feuerprobs, indem sie gegen konzentrierte Angriffe der reaktionären Gruppierung von Staatsapparat, Militär und grossbürgerlicher Filmindustrie die öffentliche Aufführung von Eisensteins Meisterwerk "Panzerkreuzer Potemkin" durchsetzte. Dabei wurde sie von progressiven und liberalen bürgerlichen Intellektuellen und Journalisten unterstützt. Das hatte zugleich ermutigende Rückwirkungen für die sowjetischen Filmpioniere. Der kulturvolle, kunstsinnige Volkskommissar A. Lunatscharski bestätigte im Geleitwort eines 1929 erschienenen Bandes über den russischen Revolutionsfilm : In dem deutschen Echo auf "Panzerkreuzer Potemkin" vemochten wir, uns über die Fortschritte unserer Filmkunst klar zu werden. Und der Autor derselben Publikation, Leo Hirsch, resümierte : Deutschland hat den Ruhm erster Erkenntnis und Wegbereitung der russischen Filmkunst. Die öffentliche Auseinandersetzung um den früheren Sowjetfilm in den Jahren 1926 bis 1932 bewirkte unter deutschen Künstlern und Publizisten einen klärenden Differenzierungsprozess. Dasselbe geschah innerhalb des Kinopublikums ; namhafte Persönlichkeiten gründeten den Volksfilmverband als eine Besucherorganisation, die sich vorzugsweise der Verbreitung sowjetischer Filme widmete. Das alles widerspiegelte die allgemeine politische Lage im damaligen Deutschland. Es war eine Phase heftiger Klassenkämfe, zugespitzter geistiger Polarisierungen und entsprechender Aktivitäten im kulturellen Bereich.

Aus dieser kampferfüllten Periode ragt das Werk zweier Filmregisseure heraus, von denen für dieses Symposium Proben ihrer frühen Tätigkeit vorgestellt werden : Phil Jutzi und Slatan Dudow. Ihr Lebensweg ist genauso unterschiedlich wir ihr künstlerisches Temperament. Gemeinsam dagegen ist ihr heute unbestrittener Beitrag für die besten, in die Gegenwart reichenden Traditionen und Errungenschaften einer sozialistisch-realistischen Kinematographie. Die Pflege ihres Erbes betrachtet das Staatliche Filmarchiv der DDR als eine wichtige und dankbare Aufgabe.

Jutzi ist als Kameramann wie als Regisseur ein ausgesprochener Autodidakt. Der 1898 Geborene war zunächst Kunstmaler ; etwa ab 1918 begann er die Filmarbeit mit zahlreichen unbedeutenden Unterhaltungsfilmen. Daneben drehte er in Süddeutschland Anfang der 20er Jahre Dokumentarstreifen für die IAH ; nach Gründung der "Prometheus"-Gesellschaft übersiedelte er nach Berlin. Hier nahm er eine vielseitige Tätigkeit auf. So war er an der Bearbeitung sowjetischer Filme beteiligt ; die Filmographie nenne u.a. die Titel "Der Sohn der Berge" ("Abrek Saur"), "Der Kellner aus dem Palast-Hotel" ("Tschelowek is restoranu") von Protasanow und "Der blau Express" ("Goluboi Ekspress") von Ilja Trauberg. Vor allem muss hervorgehoben werden, dass Jutzi mit der Bearbeitung und Abfassung der deutschsprachigen Zwischentitel von "Panzerkreuzer Potemkin" beauftragt wurde. (Später - 1930 - bearbeitete er auch die erste Tonfassung). Die Möglichkeit, sich in praktischer künstlerischer Betätigung mit dem Sowjetfilm zu befassen, war für die Weiterentwicklung Jutzis von unschätzbarem Wert.

In Koproduktion der "Prometheus" mit dem Moskauer "Meshrabpom"-Studio inszenierte Grigori Roschal 1928 den Spielfilm "Salamander" nach einem Szenarium von Lunatscharski. Bei den Aussenaufnahmen unterstützte Jutzi den verdienstvollen sowjetischen Kameramann Forestier. Wenig später drehte Fedor Ozep in Berlin "Der lebende Leichnam" nach Tolstoi. Die Hauptrolle speilte Wsewolod Pudowkin ; die Kamera führte Anatoli Golownja, der fast alle grossen Pudowkin-Werke mitschuf. Auch ihnen stand Jutzi zur Seite. In dieser Zeit entstanden ihre gegenseitigen freunschaftlichen Beziehungen. Jutzi selbst hatte inzwischen noch für zwei "Prometheus"-Spielfilme von allerdings geringer Bedeutung Regie geführt. Bemerkenswert ist allenfalls die Mitwirkung des Schauspielers Homes Zimmermann. Er übernahm sodann als einziger Berufskünstler auch in Jutzis erster filmhistorisch wichtiger Arbeit die Hauptrolle : dem hier präsentierten, 1928 entstandenen Dokumentar-Spielfilm "Hunger in Waldenburg" - oder, wie sein zweiter Titel lautete, "Ums tägliche Brot".

Jutzi wurde auch ausserhalb Deutschlands mehrfach gezeigt Der erhalten gebliebenen Kopie liegt eine von Jutzi engefertigte englische Fassung (Titel : "Shadow of the Mine") zugrunde. Es gelang Jutzi, mit diesem - von der Zensur stark gekürzten - Film, die damaligen Widersprüche in jenem schlesischen Industriegebiet wirksam zu zeigen. Der dokumentare Bildstil sowie die beachtliche Arbeit mit Laiendarstellern, so meine ich, sind auf produktive Anregungen durch den Sowjetfilm zurückzuführen. Der Erlös der ersten Vorstellungen wurde den hungerden Kindern in Waldenburg zur Verfügung gestellt. Für Phil Jutzi war diese Regieaufgabe eine unentbehrliche Vorstufe für seine Spielfilmerfolge "Mutter Krausens Fahrt ins Glück" (1929) und "Berlin Alexanderplatz" (1931) nach Döblins gleichnamigem Roman.

Zuvor widmete er sich noch der Herstellung des Dokumentarfilms "Blutmai 1929" (auch "Kampfmai 1929"). Darin wurden das brutale Vorgehen der Polizei gegen demonstrierende Berliner Arbeiter am 1. Mai 1929 und die anschlissenden Strassenkämpfe aufgezeigt. Die Ereignisse waren von mehreren Kameramännern, darunter Jutzi selbst, von Dächern und aus Wohnungsfenstern unbemerkt aufgenommen worden. Er stellte das Material zu einem eindrucksvollen, von der Montage her gelungenen, parteiergreifenden Reportagefilm zusammen. Wegen ihrer Authentizität wurden dei Afnahmen mehrfach als Beweisführung für den Klassenkampf der bewaffneten bourgeoisen Staatsmacht gegen die Arbeiterklasse genutzt. Es entstanden weitere, durch andere aktuelle Dokumentationen ergänzte Kopien. Im gleichen Jahr wure ihm als Assistent Slatan Dudow zugeteilt. Von ihm stammt der dritte Beitrag unserer Auswahl.

Der 15 Minuten währende Dokumentarstreifen "Wie der Berliner Arbeiter wohnt" gilt als erste selbstständige Filmarbeit Dudows. Dieser "proletarische Reportagefilm" entstand 1930, fand die Anerkennung der Auftraggeber - und rief die politischen Gegner auf den Plan. Der 1903 geborene Dudow war 1922 aus seiner bulgarischen Heimat nach Berlin gekommen, um Architektur zu studieren. Doch bald wandte er sich dem Theater zu und nahm Schauspielunterricht. Er betreute auch eine

Agitporpgruppe für die Arbeiterorganisation "Rote Hilfe". Befragt, weshalb er sich entschloss, seine künstlerische Tätigkeit der Arbeiterklasse zu widmen, verwies Dudow auf den erzieherischen und musischen Einfluss, den sein Vater - ein bulgarischer Eisenbahner - auf ihn ausgeübt hatte. 1925 erlaubte ihm Fritz Lang, bei den Dreharbeiten für "Metropolis" zu hospitieren. In der Folgezeit konnte er in Berlin eine Reihe sowjetischer Filme sehen. So natürlich "Panzerkreuzer Potemkin", "Die Mutter" und "Sturm über Asien" in der sowjetischen Metropole lernte Dudow die revolutionäre Kunst und ihre zeitgenossischen Interpretationen kennen. Er schloss Bekanntschaft mit dem Schriftsteller Gladkow, dem Dramatiker Bill-Belozerkowski, war bei Majakowski zu Gast. Besonders sind seine Begegnungen mit Sergei Eisenstein hervorzuheben. Dieser hatte gerade die Arbeiten für "Die Generallinie" ("Das Alte und das Neue") abgeschlossen. Beide sprachen ausführlich über "Panzerkreuzer Potemkin" und "Oktober". Nach eigenen Aussagen stiess man auf eine Übereinstimmung der Gedanken und revolutionären Affassungen über das Weltgeschehen und über die Kunst. Das alles bestärkte Dudows Absichten, Filme über die Arbeiterklass und für die Arbeiterklasse herzustellen. Beispiel und Vorbild des jungen Sowjetfilms hatten ihn von den grossen Ausdrucks- und Einflussmöglichkeiten des Massenmediums Film überzeugt. Dich ehe er 1931/32 "Kuhle Wampe" - den "ersten kommunistischen Spielfilm Deutschlands" - beginnen konnte, widmete er sich der Dokumentarfilmarbeit. Als Assisten konnte er die Montagetechniken sowjetischer Filme studieren. Ausserdem war er an der Herstellung mehrerer Dokumentarfilme beteiligt.

Die staatlichen Zensurbehörden der sogenannten "Weimärer Republik" verboten deren öffentliche Aufführungen. Solche Schwierigkeiten hielten Dudow nicht davon ab, unter dem Titel "Wie lebt der Berliner Arbeiter ?" eine Dokumentarserie über aktuelle Zeitprobleme zu plannen. Der erste Beitrag "Wie der Berliner Arbeiter wohnt" befasste sich mit Wohnungselend und Exmittierungen. Von der zwangsweisem Wohnungsräumung bei Mietrückständen waren seinerzeit viele Arbeitslose bedroht. (40 Prozent der deutschen Industriearbeiter waren als Folge der sich ausdehnenden Weltwirtschaftskrise erwerbslos).

Nach gründlichen Milieustudien legten der junge Regisseur und Kameramann W. Hrich die Drehorte im Berliner Industrie- und Wohngebiet Siemensstadt fest. Ausserdem wurde in einem Fürsorgeamt gefilmt, wo die Arbeitslosen eine klägliche Geldunterstützung nach Abstempelung ihrer Papiere erhielten. Hier gelang es Dudow, die Aufmerksamkeit der Arbeiter zu gewinnen. Sie waren bereit, ihn zu unterstützen, und verloren ihre Befangenheit vor der Kamera. In seinem Regieerstling benutzte Dudow bereits mit grosser Wirksamkeit starke Kontraste in Handlung und Montage, eine Methode, die er auch bei späteren Spielfilminszenierungen anwandte. Damit konnte er sein Zorn über die herrschenden sozialen Missstände und Klassenwidersprüche plastisch und überzeugend darstellen. Dabei waren Aufbau und Ablauf einfach, allgemein-verständlich, je bewusst didaktisch gestaltet.

Die Zensur verlangte zunächst Kürzungen. Geschnitten wurde speziell die Schlusssequenz, in der Dudow über die Schilderung der Not hinausgehen und einen revolutionären Ausweg aus Unterdrückung und Ausbeutung aufzeigen wollte. Schliesslich wurde der Film ganz und gar verboten. Damit wurde zugleich eine Fortsetzung der geplanten Serie über die Lebensbedingungen des Berliner Proletariats unterbunden. Aber der Regisseur gewann wichtige Erfahrungen und Anstösse für seine nächsten Werke.

Dazu sei der Dudow-Biograph H. Herlinghaus zitiert : "Das Bekenntnis zum Dokumentarischen war - wie bei vielen Avant-gardisten - das Mittel, der sozialen Wahrheit näherzukommen. Es ist notwendig, in Dudows Dokumentarfilm das Experiment zu sehen, in dem die unverfälschte Realität als künstlerisches Ausgangsmaterial mit der Absicht eingeführt wird, den Film ideell zu erneuern. Das geschah in Anlehnung an den sowjetischen Film, in dem das Dokumentarische und der Typus eine qualitativ neue, auf die sozial verändernde Kraft der Arbeiterklasse bezogene Dramaturgie begründeten".

Dem ist zuzustimmen. Die gezeigten Dokumentarstreifen von Jutzi und Dudow waren für ihr folgendes Spielfilmschaffen unentbehrliche "Vorschulen" - für die lebensnahe, parteiergreifende Darbietung der Inhalte wie auch für einen realistischen Inszenierungs- und Kamerastil.

Anlage

Literatur und Quellen

Film und revolutionäre Arbeiterbewegung in Deutschland 1918-1932 (Dokumente und Materialien), Zusammenstellung: G. Kühn, K. Tümmler, W. Wimmer - 2 Bände -, Henschelverlag, Berlin 1975

W. Wimmer/H. Kresse : Arbeiterklasse und Film, in Film und Fernsehen, Berlin, Heft 5/1976

K. Lippert : "Potemkin" durchbrach die Sperrgürtel, Artikelserie in Filmspiegel, Berlin, Heft 4/1976 ff.

K. Lippert : Aus der Geschichte des Meshrabpom-Filmstudios, Artikelserie, in Filmspiegel, Berlin, Heft 2/1977 ff.

M. Hanisch : Phil Jutzi - Bausteine für eine Biographie, in Prisma, Kino- und Fernseh-Almanach (5), Henschelverlag, Berlin 1974

W. Dietzel : Über den Kameramann und Regisseur Phil Jutzi, in Film Wissenschaftliche Mitteilungen, Berlin, Sonderheft 1/1965

R. Schenk : Jutzis Weg zur proletarischen Filmkunst, in Filmspiegel, Berlin, Heft 10/1976

H. Herlinghaus : Slatan Dudow, Henschelverlag, Berlin 1965

W. Gersch/W. Hecht : Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt ?, Verlag Reclam, Leipzig 1971

G. Netzeband : Stationen im Schaffen Slatan Dudows, Artikelserie, in Filmspiegel, Berlin, Heft 2/1963 ff.

Film-Blätter, Kurzmonographien zu klassischen Filmen, Staatliches Filmarchiv der DDR, Berlin 1974

J. Toeplitz : Geschichte des Films, Band I, Henschelverlag, Berlin, 1972

JAPANESE PROLETARIAN CINEMA MOVEMENT (PRO-KINO) AND SOVIET REVOLUTIONARY CINEMA

Kazuo Yamada - Japan

1. Beginning of PRO-KINO

On 25th of March in 1928 ALL-JAPAN PROLETARIAN ART LEAGUE (NAPP) was born. This organization consisted of five departments - literature, theatre, fine-arts, cinema and music. And on December of the same year this NAPP was reorganized to another NAPP - ALL-JAPAN CONGRESS OF PROLETARIAN ART ORGANIZATIONS. Then the cinema department of NAPP became JAPANESE PROLETARIAN CINEMA LEAGUE (PRO-KINO), and held its first convention on the 2nd of February in 1929. At that moment the first proletarian cinema movement guided by Marx-Leninism started and would continue till 1934, when Japanese militarist power destroyed this movement by their violence.

2. Circumstances

Until the middle of twenties Japanese capitalistic cinema industry had developed to the not so low level. In 1926 it had 1057 cinema-theatres, 153.735.449 annual cinema attendance, 192 cinema companies, and every Japanese had seen the films 2.6 times per one year. After the first world war Japanese capitalism had been developing very quickly. Under the strong influence of the Great October Revolution Japanese workers' and peasants' movement had been advancing very quickly too. In 1922, the Communist Party of Japan (CPJ) was established as Japanese branch of "Comintern". CPJ began to organize every mass-movements including the proletarian cultural movements. Japanese ruling class - "tenno-sei" (Emperor-regime) - had recognized the importance of the mass-cultures in the class-struggle, and established already very strict censorship-system on all fields of culture and art.

On July in 1925, the Ministry of Home Affairs of Japanese government had established the "Regulation of Censorship for Motion Picture Films" and started strict censorship on all Japanese and foreign films in Japan. This censorship did not permit any parts of liberal and socialistic ideas in films. All foreign films including revolutionary contents were stopped at the custom in the harbour of Japan, and some progressive foreign films were permited to pass the custom after cutting-out of many scenes. About all progressive films the situations were under the same condition. Of course, the revolutionary political movement itself had been suppressed more bitterly and violently.

On 15th of March in 1928, Japanese police arrested thousands members of CPJ and the progressive people. The first Japanese proletarian cinema movement started under such a condition.

3. Soviet Revolutionary Cinema in Japan

Whole Japanese proletarian cultural movements were under the strong influence of Soviet revolutionary culture, though a strict censorship interfered the free cultural exchange between Japan and USSR.

Very few Soviet revolutionary films could pass through the censorship into Japan. Most of Soviet films that could be imported were permitted after bitterly cutting out many scenes.

Till 1937 about 200 Soviet films arrived at Japanese port, but only 40 films could pass through the custom-censorship. Japanese importing companies had to give up their minds to import the clear revolutionary films.

Major Soviet films that Japanese audience could see till 1937 when every Soviet films were banned by Japanese authorities, were following :

- Polikushka (1919), by Alexander Sanin
- The Station Master (1925), by Juri Zheliabuzhsky
- Wings of a Serf (1926), by Juri Tarich
- The Bear's Wedding (1926), by Vladimir Gardin
- The Heir to Jinghis-Khan (1928), by Vsevolod Pudovkin
- Man With Movie Camera (1929), by Dziga Vertov
- A Living Corpse (1929), by Fjodor Otsep
- Turksib (1929), by Victor Turin
- Old and New (1929), by Sergei Eisenstein
- Earth (1930), by Alexander Dovzhenko
- Spring (1931), by Mikhail Kaufman
- Road to Life (1931), by Nikolai Ekk
- Ivan (1932), by Alexander Dovzhenko
- Counterplan (1932), by Friedrich Ermler, Sergei Yutkevich
- Outskirts (1933), by Boris Barnet
- Petersburg Night (1934), by Grigori Roshal, Vera Stroyeva
- Thunderstorm (1934), by Vladimir Petrov
- Song about Happiness (1934), by Mark Donskoi

and others

Japanese audience could see Eisenstein's "Battleship Potemkin" for the first time only in 1959, "Strike" in 1971, Pudovkin's "Mother" in 1971, and still cannot see many important Soviet classic films.

4. Through Books and Magazines...

Nevertheless Japanese progressive intellectuals tried to do their best to establish close contact with Soviet revolutionary cinema. In 1925, Shomu NOBORI, a famous Russian specialist, edited one book - "Proletarian Theatre, Cinema and Music" - and gave the informations on new Soviet arts to Japanese people.

In 1927, Korehito KURAHARA, a communist literary critic, Russian specialist and famous leader of Japanese proletarian cultural movements (now is a member of presidium of CPJ), published an article "Recent Soviet Cinema" on Japanese film magazine "Kinema-Jumpo" (Cinema Times). This article informed his strong impression from Eisenstein's "Potemkin" to Japanese people for the first time. Many Japanese film magazines began to give much informations about Soviet cinema, and published articles or translations on Soviet cinema.

In 1928, Tsunehiko TSUJI, a film-critic, edited a book "The Panorama of Cinema from Soviet Russia". A translation from Russian to Japanese - "Literature and Cinema" by Victor Shklovsky - was published on the same year.

In 1929, Takiji KOBAYASHI, a world-famous proletarian writer, wrote "Japanese Cinema Must creat such a Film as "Potemkin" or "Mother"" in one article.

In 1930 following books of translations on Soviet cinema were published :

- Basic Theory on Proletarian Cinema, edited by W. Mentzenberg
- Film Direction and Film Writing, by Vsevolod Pudovkin
- Cinema of Soviet Russia, by Léon Moussinac
- Russian Revolutionary Films, by Anatoli Lunacharsky

In 1931, Ippei FUKURO, a specialist on Soviet cinema, returned from his journey to USSR and published a book on his impression about Soviet cinema - "A Journey to Soviet Cinema".

Koreya SENDA, a famous stage director, also returned from his journey to Europe and USSR and published a book - "Cinema-Revolution in Soviet Union". Another translation on Soviet film theory - "Film Direction and Montage Theory" by Semjon Timoshenko and others.

In 1932, first translation from Eisenstein's articles "Dialectics of Cinema" was published.

In these years Yuriko MIYAMOTO, a famous proletarian writer and wife of Kenji MIYAMOTO (now is the president of CPJ), sent many articles including important informations about Soviet cinema from Moscow. Teinosuke KINUGASA, a famous film-director, visited on USSR in 1928 and met with Eisenstein and Pudovkin. He published several articles on his journey to USSR after his return.

Japanese proletarian cinema movement could get the important informations and lessons from Soviet revolutionary cinema much more through these books and articles than through films themselves.

5. PRO-KINO and "Keiko-eiga"

PRO-KINO (JAPANESE PROLETARIAN CINEMA LEAGUE) started its activity from making the news-documentary films on workers' and peasants' struggles. They learned from the important experience of early Soviet revolutionary cinema and Lenin's famous word : "Soviet films with communist ideas must be started from the news-documentary films". In the Japanese cinema history they shot ordinary workers and peasants as the main characters on the screen for the first time. They needed to know the very new creative methods for revolutionary proletarian films, but except Soviet cinema any Japanese and foreign films could not teach them these methods.

Till ending of PRO-KINO in 1934, this movement and organizations made about 40 films including 8 new-reels and 6 animations. Most of them were short and middle-length documentary films by 16mm camera. When they prepared to make full-length dramatic films, their movement and organization was destroyed by the Japanese authorities.

But under the strong impact of PRO-KINO from 1929 to 1930 many progressive feature films were made in commercial film studios. These films were called as "Keiko-eiga" ("tendency film"). Many prominent film-directors who were working in the studios like Toru UCHIDA, Kenji MIZOGUCHI, Daisuke ITO, Takuji FURUMI, Teinosuke KINUGASA, Yoshiro TSUJI and others, participated to make "Keiko-eiga". They introduced the social contents and the socialistic point of view into period or modern feature films, and used often the technique of Soviet film-montage.

But the life of "Keiko-eiga" was even shorter than PRO-KINO, because Japanese film capitalists feared the influence of these films and stopped to make such films.

6. Their Tradition is Alive

Unfortunately, most of PRO-KINO and "Keiko-eiga"-films were lost. When we organized a retrospective "Japanese Documentary Film - its democratic and militant traditions" for Leipzig Film Festival in 1976, we could find only five PRO-KINO-films. These are "Funeral for Senji Yamamoto" (1929), "Earth" (1930), "The 12th May-day in Tokyo" (1931), "Sport" (1931), "General Line" (1932).

But the militant and revolutionary tradition of PRO-KINO was handed over to progressive Japanese film-makers and is still alive among many progressive film-makers and their films. For example, Akira IWASAKI who was a prominent leader of PRO-KINO and directed some films including "The 12th May-day in Tokyo", is still famous progressive film-critic.

Fumio KAMEI who was not a member of PRO-KINO, studied in Leningrad Film School, returned to Japan after destroying of PRO-KINO and made famous anti-war documentary films "Shanghai" (1938) and "Fighting Soldiers" (1940). Because of these films, he was arrested and jailed one year.

IWASAKI, KAMEI and others were first leaders of Japanese progressive cinema movement after the Second World War.

The life of PRO-KINO was not long, but its significance in Japanese cinema history was very important, and nobody can deny the close connection between Soviet revolutionary cinema and PRO-KINO movement.

LE CINEMA SOVIETIQUE MUET ET LEON MOUSSINAC

Raymond Borde - France

Léon Moussinac a joué un rôle essentiel dans la diffusion et la connaissance du cinéma soviétique en France, à la fin des années 20. Sans lui, sans ses initiatives, sans l'audience qu'il avait acquise dans les milieux intellectuels et politiques, on peut se demander si le contact des spectateurs et des cinéastes français avec Eisenstein ou Poudovkine n'aurait pas été retardé d'une décennie.

En effet, la censure interdisait à cette époque tous les films, venus de l'Union soviétique, dès l'instant qu'ils risquaient de servir le parti Communiste. N'échappaient à cette interdiction que les films en costumes, comme "SVD" ou "Le maître de poste". Même "Le village du péché" d'Olga Préobrajenskaia fut mutilé d'un tiers, ce qui indique à quel point la situation était bloquée.

Il fallait donc résoudre d'abord un problème de communication : montrer les films. Moussinac eut l'idée d'employer un club assez snob, l'un des seuls qui existaient à Paris, le "Ciné-Club de France", pour esquiver la censure et ce fut, le 13 novembre 1926, la première projection publique du "Cuirassé Potemkine".

Elle fit l'effet d'une bombe. Elle déchaîna la colère de la droite, elle enthousiasma la gauche et Moussinac systématisa la formule en créant au mois d'avril 1928 un ciné-club marxiste, "Les Amis de Spartacus", qui présenta successivement "La mère", "La fin de Saint-Petersbourg", "Potemkine" et "Octobre". Six mois plus tard, le club était dissout par la police, mais le message avait franchi les pièges du pouvoir : quatre chefs-d'oeuvre du cinéma soviétique avaient été projetés et ils prenaient les dimensions d'une légende exaltante.

Entretemps Moussinac avait fait partie de la délégation du P.C. en URSS pour le dixième anniversaire de la Révolution d'Octobre. Il avait visité les studios de Moscou et de Kiev et les écoles de cinéma. Il avait rencontré Dziga Vertov, Eisenstein, Dovjenko, Poudovkine, Youtkevitch, Kozintzev et rapporté de ce voyage les matériaux d'un livre, "Le cinéma soviétique", qui paraîtra chez Gallimard en 1928, dans la collection "Les documents bleus" et qui aura le mérite d'être en dehors de l'URSS, une des premières monographies sur un sujet tabou.

Mais Léon Moussinac ne fut pas seulement un initiateur. On a le droit de penser qu'il influença, à son tour, les cinéastes soviétiques. Il avait publié en 1925 l'un des premiers ouvrages de théorie générale, "Naissance du cinéma", dans lequel il montrait l'importance du rythme pour aller au-delà de la simple photogénie et donner sa puissance à l'image. Dans un chapitre intitulé de façon significative "Rythme ou mort", il écrivait : "Monter un film n'est pas autre chose que de rythmer un film", et il proposait d'enfermer ce rythme dans des rapports mathématiques, dans une sorte de mesure chiffrée où chaque image aurait un coefficient.

Autrement dit, Moussinac se posait à Paris, en 1925, des problèmes théoriques sur le montage que Eisenstein était en train de résoudre à Moscou, sans que les deux hommes se connaissent. Or le livre "Naissance du cinéma" sera presque aussitôt traduit en russe et tout donne à croire qu'il sera lu de très près par les professionnels.

Au surplus, les films soviétiques de l'époque du muet avaient le caractère d'expression collective et le contenu social que Léon Moussinac appelait de tous ses voeux quand il écrivait par exemple : "Le cinéma sera populaire ou ne sera pas (...) Il rassemblera les élans, les désirs, les joies, les souffrances, les enthousiasmes des foules. Il dira l'unité humaine".

Mais il faudrait bien voir que sa théorie du cinéma révolutionnaire était fondée sur deux postulats :

1. D'abord sur l'idée que la Révolution, en détruisant le capitalisme, en supprimant la contrainte de l'argent, donnerait aux cinéastes une liberté de création absolument totale. En France, Moussinac avait eu sous les yeux l'exemple d'Abel Gance et de Marcel L'Herbier qui butaient constamment sur des impératifs commerciaux et qui s'épuisaient dans cette lutte, et il pensait, comme toute la gauche européenne, dans tous les domaines de l'esprit, que la disparition du capitalisme résoudrait magiquement tous les problèmes.

L'exemple des films soviétiques muets ne pouvait que le renforcer dans sa conviction, puisqu'un cinéma d'une souveraine beauté était né de la Révolution. Il n'avait pas prévu que d'autres contraintes viendraient, par la suite, de l'Etat lui-même et qu'après l'explosion lyrique du grand bouleversement social, la bureaucratie jouerait à son tour un rôle négatif à l'égard de la création artistique. En ce sens, il avait une position utopique, mais je vois mal comment, en 1928, alors que "La mère" ou le "Potemkine" étaient de fascinantes révélations, un intellectuel français aurait pu adopter une autre attitude.

2. Le deuxième postulat de Léon Moussinac nous touche de très près, car il rejoint les discussions actuelles sur le cinéma militant dans les pays capitalistes. Faut-il attendre la révolution pour faire des films révolutionnaires ? Ou bien faut-il faire des films révolutionnaires pour hâter la révolution ? A la lumière de l'expérience du cinéma soviétique muet et de sa propre expérience politique en France, Moussinac a pris sur ce point une position extrêmement tranchée en faveur du principe : la révolution d'abord. Et l'on me permettra de conclure en lui laissant la parole :

- "Pour que le cinématographe se réalise, écrit-il en 1925, il faut le délivrer de la domination de l'argent. Qui fera cela ? Le système de production de l'économie socialiste. Et comme cette économie socialiste n'est possible que par les moyens révolutionnaires, attendons la révolution, ou préparons-là, selon le degré de notre courage" (1).

---

(1) "Cinéma expression sociale" (1927)

THE WORK OF JORIS IVENS AT THE END OF THE 20s AND THE BEGINNING OF THE 30s - THE FILM SITUATION IN THE NETHERLANDS

Jan de Vaal - Netherlands

To understand the film situation in the Netherlands, especially with regard to the filmmakers and the influence of international cinema - and particularly to the Soviet silent cinema - we have to begin with mentionning one person, who has given a most important - the most important - start to a change in the production of films in Holland, during the end of 1920 and the beginning of 1930 : Joris Ivens.

New trends - especially in the twenties - in the development of cinematography - such as occured in Germany and France through the avant-garde movements (in all arts) - did not reach cinema-audiences in Holland. The German expressionism, French avant-garde films, films from the Soviet Union did not get a chance to be introduced.

A sudden change, started by an intellectual and cultural group, caused a most important situation : Film consciousness. They formed the first Filmsociety in the Netherlands, called "The Amsterdam Film Liga". They acknowledged, by issuing a Manifest, that Film is an art and what we do concern the cinema, as the cinema is more than only entertainment.
How did this change come about ?

On May 13th in 1927 - at the Amsterdam Artist Club - a very special event took place. At that time censorship was still "tough". To show a "refused" film would only be possible by presenting such a film in closed performance. The film which was shown at this artists club was Pudovkin's "The Mother". The reactions were enormous, and as a result the Amsterdam Film Society came to life on June 25th of the same year. On the 17th of September the Amsterdam group founded the "Netherlands Film Society Movement", with branches in other Dutch cities.

One of the founders - for both initiative - was Joris Ivens. Joris Ivens' father had a company of photographic materials and apparatuses and in the Amsterdam showroom of his company all programs for the Film Society Movement could be screened and prepared. The first performance of the Amsterdam Film Society took place October 1st, 1927 with the first films of A. Cavalcanti.

The following programmations of this "elite" group, propagating film as an art, were dedicated to Germaine Dulac, Man Ray, Walter Ruttmann, Hans Richter, René Clair Abel Gance and to films from the Soviet Union : Pudovkin, Eisenstein, Dovshenko, Vertov. The main attention to all these films were as said, paid to the esthetical point of view and not to a social or political one.

A film periodical called "The Filmliga" appeared in connection with these activities, but there also the articles - although of great importance - showed the attitude of this action group for the film as an art.

One of the items was an important one and became an issue of great follow-up : the censorship and the problem of showing films from the Soviet Union. The case, already mentioned with the film "The Mother" of Pudovkin, had not ended and the second Soviet film which finally could be shown for this Society was Room's "Bed and Sofa". Thanks to these great activities for freedom in showing films, film criticism became a very significant part of this new period of film consciousness.

To put together what has been achieved so far :

1. from no man's land in film to film consciousness = the film society movement with
   a) programming/screenings under the guidance of Joris Ivens,
   b) discussions about film art, many in the presence of the filmmakers such as Cavalcanti, Eisenstein and Pudovkin, in which activities Joris Ivens played an important part,
   c) film criticism
2. And to be added to this list of crucial points :
   d) film production

On the 5th of May 1928 a performance of the Amsterdam Film Society consisted of two films from the Soviet Union : "Women of Rjasan" (1927 - Olga Preobrazenskaja) and "Zvenigora" (1928 - Alexander Dovshenko) and this performance started with a great surprise : the first showing of a short dutch film, made by one of the members of this Society : Joris Ivens' "The Bridge" : an experiment in forms and at the same time a documentary film.

This film started a new period of Dutch filmmaking : the film-avant-garde movement in Holland was born.

In following Society presentations, Ivens' films "Rain", "Breakers" and "Heien" (Pile driving) were introduced.

In 1928 and 1929 Ivens became more and more aware of the fact that film is a universal tool to work with, and to use for the benefit of a great many people who would be helped by social use of the medium film.
Ivens' activities apart from the film society movement became important when working for the Dutch League for People's Culture, an initiative of the Communist Party Holland, to be compared with more or less the same organisations at that time abroad, such as "Les Amis de Spartacus" in France, the "Volksfilmverband" in Germany and the "Federation of Workers Film Societies" in England. Through these activities Ivens got more experience with film editing, as he prepared special newsreels for the weekly meetings and shows to this League for People's Culture.

Films from the Soviet Union were also shown like "Potemkin", "The Mother", "Bed and Sofa", "The 41", but also films from other countries like "Roter FrontkÄmferbund" (1928 - Carl Junghans) and "Blutmai" (1929 - Phil Jutzi) from Germany.

In 1929 Joris Ivens made - at the invitation of the General Union of Dutch workers and on the occasson of the 25th anniversary of the Union of construction workers - his first long documentary film "We are building". The first reel of this film was called "Heien" (Pile driving) After this new cinematic process which was for Ivens a great experience, other Dutch colleagues/filmmakers followed, and films with a socialist theme could be made for several purposes.

During that period Joris Ivens became an official member of the Communist Party Holland.

On the invitation of V. Pudovkin he went to the Soviet Union. This first visit in 1930, was a very important moment in Ivens' career so far. About two months of intensive contact with Soviet filmmakers and Soviet audience, who saw his films "The Bridge" and "Rain" and a part of his film that starts with the sequence called "Pile driving". Ivens was praised, but also criticized in the Soviet Union. His contacts with Vertov, Eisenstein, Pudovkin, Dovshenko and Shub were open and Ivens learned about new ideas. Especially his contact with the workers, f.i. the discussions he had with the workers of the transportation department of the city of Moscow. The general advise was : "Do not be too aesthetic, but more realistic in style".

During his second visit to the Soviet Union and his work for Meshrapbom Studios, Ivens could develop his own ideas combined with the valuable experience he had achieved from the Soviet film makers. Remarkable proof was "Komsomol", and as a kind of counter point, but with the tradition of realistic style, he made in Belgium, together with his friend Storck : "Borinage".

Although Ivens is a documentary filmmaker, the influence he himself felt at this first stage of international experience, also came from the feature films he saw in the Soviet Union, especially the Eisenatein films. With Eisenstein he had also a good personal contact.

Coming back to Ivens' first visit to the Soviet Union and looking over his first steps towards his international career, we may see the following :

1. a purely technical education,
2. an introduction to the cinema world by means of protest against the commercial film industry,
3. as a result an intellectual and above all, purely aesthetical attitude towards the medium film,
4. an international orientation about the film from any countries, French, German, American films, the avant-garde movement, which meant apart from film and film as an art, observing the trends of painting, sculpture, music, literature,
5. his social involvement and his direct attitude and collaboration towards the Society for People's Culture and his growing interest in film in service for human pruposes,
6. his experience with editing in Holland and later in the Soviet Union.

We can then state that :

Ivens' first films "Rain", "The Bridge" were from a constructive avant-garde movement and can be seen as European art form.

His first long film "We are building" of which "Pile driving" is a part - can be regarded as his confirmation of his social attitude, his official point of view and choice for the working class. In that sense he became a true son of the revolution of 1917.

But we must not forget that his realistic style mixed with - and this will continue throughout his future work - adaptations from his own Dutch traditions, which cannot be avoided, because after all, Ivens comes from a country of painters.

The the great experience he gained in the Soviet Union, we undoubtedly can speak of a stimulating influence from the Soviet Silent Cinema in Ivens' work.

"Pile driving" - a short silent film - is one of the first proofs of this new direction in Ivens' work.

L'INFLUENCE DU CINEMA SOVIETIQUE MUET SUR L'ART CINEMATOGRAPHIQUE MONDIAL (THEORIE ET PRATIQUE)

Tibor Kelemen - Hongrie

Dans cet article nous ne nous efforcerons pas à réaliser une analyse complète, vu les écrits nombreux sur l'influence du cinéma soviétique, y compris le muet, sur l'art cinématographique mondial. En plus, je proposerai à votre attention plutôt des hypothèses, car la fin des années 60 et le début des années 70 connurent, dans le monde entier, diverses "nouvelles vagues" dans le cinéma, c.à.d. partout on s'appliquait à faire des films différents de ceux qui les précédaient, même si ces derniers avaient été des films réussis. Ce fait concerne aussi bien la production cinématographique des pays capitalistes développés que celle des pays socialistes et surtout la production cinématographique des pays dits pays en voie de développement ou pays du Tiers monde.

Tenant compte du but poursuivi par cette intervention, nous allons essayer de démontrer les valeurs d'une poétique cinématographique et d'un type de cinéma où des cinéastes choisis par nous (Eisenstein, Poudovkine et Dovjenko) occupent une place prédominante avec leurs oeuvres et leur influence, avec les théories cinématographiques, nées de leur propre expérience artistique et sociale, dans les conditions de la nouvelle époque, l'application de cette méthodologie à l'actualité Ayant fait notre choix des metteurs en scène, cités ci-dessus, nous avons tenu compte surtout du fait que les "expérimentateurs" (Koulechov et "les phexes") et les documentaristes (Vertov et Schoub) soulèvent à travers leurs oeuvres plusieurs questions importantes. Une grande partie des activités créatrices de Kozintzev et Trauberg dans "Phexes" ou les débuts d'Utkevitch trouvent leur place dans le livre extrêmement précieux de Dmitrii Moldavkis, qui fournit une information précise sur la période artistique des années vingt, ainsi que de certaines aspirations de cette époque (par exemple les rapports entre Koulechov et les constructivistes).

Cet article n'étant qù'une intervention, nous ne pourrions pas discuter le problème de tous les points de vue et dans son développement historique global, c'est pourquoi, pour obtenir cependant de la précision, l'article est divisé en deux parties : primo : "l'influence" de ces trois metteurs en scène sur l'art cinématographique des pays en voie de développement, et ce ne serait point une approche historique, mais plutôt la mise en évidence de ces tendances ; et segundo : l'application de ces films et des systèmes mentaux de leurs auteurs aux films d'aujourd'hui.

1.

En Hongrie on a énormément écrit pendant ces dernières décennies sur l'influence d'Eisenstein et d'Edouard Tissé sur le cinéma mexicain, sur tout ce que ce cinéma doit à ces deux créateurs, à travers l'oeuvre de Gabriel Figueroa et d'Emilio Fernandez. Ce n'est pourtant vrai que dans une certaine mesure car, à notre avis, certaines oeuvres de ces deux célèbres cinéastes mexicains n'ont rien à voir avec la méthodologie d'Eisenstein, c.à.d. avec son "influence". "La rose du Mexique" (Flor silvestre, 1943) est un film folklorique - la manière dont les nord-américains et les européens imaginent la vie de l'Amérique Latine, tandis que le film "Les abandonnés" (Los abandonados, 1944) abonde en éléments mélodramatiques - une femme abandonnée met au monde un fils, devient ensuite une femme entretenue, puis une prostituée et tout cela dans le seul but de faire de son fils un avocat, mais sans qu'il se rende même compte de son mode de vie. Dans le film "La Mexicaine" (La pueblerina, 1948) - une femme pauvre, avec un fils naturel, veut épouser un homme sorti de prison ; le prêtre n'accepte pas de les marier, mais tout le village s'oppose à cette décision et il cède. Ce film reflète la lutte de classes au Mexique qui se raffermissait de plus en plus pour conduire à l'unité de force et à la solidarité des masses ; les mêmes éléments se retrouvent dans le film suivant d'Emilio Fernandez, tourné en 1948. Dans "Mission" (Rio escondido, 1948) c'est toujours une fable un peu idéalisée. L'héroïne, souffrant du coeur, presque condamnée à mort, accepte tout de même d'enseigner dans un village perdu, Rio Escondido, pour devenir là-bas non seulement institutrice, mais, comme le dit l'écrivain hongrois Gardonyi Géza, une véritable éducatrice, qui lutte contre l'ignorance, la superstition et l'injustice sociale également. L'action du film commence en 1946, alors que le film lui-même a été tourné en 1948, dans la même année où l'on s'attendait au Mexique à des changements sociaux, qui pourtant n'eurent pas lieu à cause du capital américain ayant pénétré dans le pays. L'héroïne du film, trouve son compagnon de lutte et son admirateur dans la personne du médecin, pour s'opposer au propriétaire foncier - maître absolu du village. Cette lutte semble longtemps vouée à l'échec. Mais à la fin, la population du village, frappée par la pureté morale de cette femme (elle s'était dressée ouvertement contre le propriétaire) la défend et c'est elle qui remporte la victoire. Ces exemples viennent prouver que dans ce film il n'y a pas cette force exaltante et mobilisatrice d'Eisenstein qui n'apparaîtra que beaucoup plus tard dans le cinéma mexicain. Le travail artistique, un peu neutre, bien réfléchi par l'opérateur Figueroa, rappelle certaines images du "Cuirassé Potemkine", mais en l'absence totale de cette flamme révolutionnaire, qui s'est manifestée dans le film "Maclovia", 1948, il reste incomplet.

Cette légende indienne se déroulant en 1917, pourrait être enfin comparée à l'oeuvre d'Eisenstein et Tissé dans tous ses aspects. J'attirerai votre attention sur deux exemples : du point de vue style - les scènes magnifiques qui présentent évidemment le fondement de tout le film. A la veille de l'arrivée des soldats sur l'île nous avons l'impression de voir se répéter la scène du brouillard du "Cuirassé Potemkine", les chalands des pêcheurs se balancent sur la surface du lac, les pêcheurs travaillent et le matin ils accosteront à l'endroit où l'Indien pauvre (Pedro Armandes) rencontre sa bien-aimée (Maria Felix) ; nous apercevrons à travers les filets des pêcheurs, le sergent qui commande le débarquement des

soldats sur l'île, pour poursuivre la jeune fille. A la fin du film, les habitants du village, les indiens se préparent à lyncher la jeune fille qu'ils croient violée, ils descendent des collines, ils affluent tout comme la foule de l'escalier d'Odessa pour punir la fille, suivant leur éthique et leur morale. Mais dans ce film l'histoire d'amour n'est pas un but en soi. Parmi ces indiens pauvres, misérables, méprisés complètement par les blancs, il y a même des types différents, comme par exemple ce pêcheur sans barque personnelle qui ne peut pas épouser sa bien-aimée à cause de cela. Pourtant les habitants du village sont tous sans protection devant les oppresseurs blancs, ils n'ont qu'à s'unir pour vaincre. La dialectique de l'individu et du collectif qui apparaît dans ce film, ainsi que l'emphase et la cruauté, sont incontestablement un progrès aussi bien dans l'oeuvre de Fernandez, que dans le cinéma mexicain en général, sans que cette dialectique ait pu s'établir définitivement dans l'art cinématographique du Mexique de cette époque-là.

Ce n'est pas par hasard, bien sûr, qu'après la rupture avec les USA en 1952, le cinéma nettement anti-américain de Fernandez fait son apparition. Il s'agit de l'adaptation du roman de Traven "La rose blanche" (La rosa blanca, 1954). Un film encore plus important, le film de Benito Alazraki "Les racines" (Raices, 1954), se composant de quatre nouvelles. Pour nous, c'est surtout la troisième nouvelle qui présente de l'intérêt, son titre est "Le borgne". Au centre de la narration c'est le petit garçon borgne que tout le monde raille sans pitié, que ses camarades battent ; l'action se déroule le jour de la fête de San Diego. On conseille à la mère du garçon qu'il passe avec la procession en honneur de San Diego, car des miracles doivent s'y produire. Cette partie du film reproduit presque littéralement l'ambiance de l'épisode des "dieux" du film d'Eisenstein "Octobre", avec ses contrastes très forts et le montage tout à fait inattendu, les oppositions et surtout cette tendance de provoquer, d'attiser l'attention, de faire de la propagande. A la fête le garçon perd son unique oeil et quand il veut mourir, sa mère le rappelle à la vie, lui expliquant que l'on bat le borgne, mais on plaint l'aveugle. (Etant donné l'intonation et l'ambiance triste du film, à certains moments on peut deviner les rapprochements avec le musicien aveugle du film de Bunuel "Los Olvidados", 1950, que les enfants abandonnés torturent sans pitié). La nouvelle d'Alazraki est, dans un certain sens, la preuve que le montage intellectuel d'Eisenstein peut être présenté dans le cinéma parlant et même y jouer un rôle important. De ce point de vue c'est intéressant de signaler que dans le cinéma mexicain des dernières années, ainsi que dans l'art cinématographique de l'Amérique Latine en général, l'intellectualisme de ce type devient de plus en plus important ; il y en a qui le traitent de surréalisme, d'après nous c'est faux, d'autres essaient d'une façon éclectique de le définir en tant qu'un ensemble hétérogène se basant sur des réflexions un peu vagues. Dans les articles de certaines revues de cinéma renommées, on écrit que le cinéma contemporain de l'Amérique Latine s'inspire à la fois de Bunuel et d'Eisenstein et du néo-réalisme en tenant compte du fait qu' "à l'époque contemporaine on ne saurait tourner des films sans recourir à eux". C'est vrai, en partie, mais en général c'est une démarche erronée. Nous allons encore reparler de l'influence théorique des metteurs en acène que nous avons choisis, maintenant nous n'allons donner que quelques exemples.

A notre avis, le montage intellectuel et le montage des attractions d'Eisenstein exerce une influence simultanée sur ces films. La fable simplifiée cède la place aux émotions qui doivent, d'une façon physiologique et intellectuelle "bombarder" sans repos le spectateur, car c'est la seule voie à suivre pour provoquer une réaction active. Le film du metteur en scène d'Argentine - Fernando Ezequiel Solanas "Les heures du feu" (La hora de los hornos, 1968) dure quatre heures et demi et abondent en des comparaisons provocatrices et brutales (des effets élémentaires qui prétendent rappeler à la réflexion continuelle). Voilà pourquoi il se réfère dans certaines séquences au film d'Eisenstein "Octobre". Le metteur en scène a très bien exprimé ses intentions dans une interview : "Autant qu'il est facile dans la littérature de revenir sur le passé en refeuilletant les pages antérieures, d'autant plus indispensable est que le cinéma soit plus clair et plus précis". Comment réaliser une telle culture et un tel art cinématographique qui auraient mis en valeur leurs qualités, immédiatement la séance terminée et les premières impressions esthétiques effacées, c.à.d. au moment où le public intéressé et non celui qui passivement aurait suivi l'histoire à l'écran, continue à développer cette même culture et cet art cinématographique ou bien le rejète complètement.

Le désir de faire de la propagande apparaît à cette époque-là ; de temps à autre, dans le cinéma d'Amérique Latine et cela correspond à une dérogation à l'image cinématographique traditionnelle. Ce courant peut être lié au nom d'Eisenstein, car ces films aspirent d'une part absolument à l'art pur, et, (cela va de soi), ils emploient des méthodes appelées "surréalistes" de l'autre.

En parlant de son film "La chanson de Chili" (Cantata de Chile, 1975), le metteur en scène cubain Umberto Solas, suggère d'une façon bien naturelle les méthodes d'Eisenstein, ayant aidé à montrer la violence dans "Le cuirassé Potemkine", car la démonstration de cette violence poursuit des buts humains (chez les deux cinéastes à la fois), car l'histoire de l'Amérique Latine s'est toujours déroulée de façon à faire de la violence une forme de vie, un mode de vie latino-américain. Mais je répète, nous n'avons nullement montré la violence pour la violence elle-même, nous voulions tout simplement donner un tableau réel des événements ayant constitué l'histoire. Du point de vue de notre thème, l'harmonie dialectique des attractions (y compris la cruauté), s'avère d'une importance exclusive et l'intellectualisme, qui pourrait aider les peuples à mieux comprendre le développement social. (Ce n'est peut-être pas par hasard que très peu de ces films ont passé à l'écran en Hongrie et ceux qui sont passés disparaissent tranquillement dans les archives).

Le film du metteur en scène mexicain Serdjo Olhovitch "La maison au Sud" (Sergio Olhovitch, La casa del Sud), tourné sur les méthodes qui rappellent celles de Solas, réussit pourtant à développer davantage la manière d'Eisenstein de créer les images. C'est vrai que souvent il est très symbolique, le film d'Olhovitch, mais le thème historique est lié tout à fait aux temps modernes, les autobus de notre époque sont suivis par des soldats tantôt habillés comme s'ils venaient du passé, tantôt comme s'ils venaient du présent ; c'est sa manière à lui de prouver qu'il y a un lien fort étroit entre les problèmes sociaux du passé et du présent. Ici le metteur en scène dépasse déjà la limite des associations intellectuelles entre des phénomènes réels concrets, et en utilisant quelques-unes des "ligatures", il fait revivre la méthodologie de Dovjenko dans "Zvénigora".

Le but d'Olhovitch de rallier le passé au présent a un autre aspect aussi, il suit l'exemple du cinéma mexicain, mais à la seule différence que dans ses films on y voit déjà les traces du surréalisme dans le sens de la terminologie, en vigueur aujourd'hui. Dans la deuxième partie de notre travail, nous nous attachons à prouver

théoriquement, qu'il est peut-être question d'une autre chose, mais arrêtons-nous tout d'abord à deux films avant d'en tirer les conclusions : "La taupe" d'Alexándro Jodorowsky (El topo, 1971) et "Avandar Anapu" de son opérateur Rafael Corkidi (Avandar Anapu, 1974). Les deux films font le témoignage de l'approche mythologique du passé et du présent, englobant l'histoire de l'humanité ; la différence est que Jodorowski commence son histoire dès le Vieux Testament sous forme d'une rétrospective historique, tandis que Corkidi s'adresse à l'époque du Nouveau Testament, présentée dans le film d'une façon fictive.

Le caractère poético-stylistique du film de Jodorowski témoigne, en fin de compte, de la parenté avec les moyens formels de la démarche attractive-intellectuelle d'Eisenstein, mais son idéologie met l'accent non sur la transformation révolutionnaire collective de l'individu et de la société à la fois, mais sur l'acceptation des souffrances par l'individu isolé, ce qui crée un certain irrationnalisme suggestif marquant le film. Le symbolisme de ces oeuvres découle souvent ou provoque l'emploi des plans différents, rappelant Salvador Dali, mais le but à atteindre ne change pas d'optique - établir une idéologie intellective, même si ses fondements sont discutables.

A la différence de "La taupe", le personnage principal du film de Corkidi est le prolétaire, qui lentement à travers la religion chrétienne de l'amour et de la foi, à travers les idées du communisme primitif, accepte les dix ordres prolétariens et participe au dîner secret avec la participation de différents représentants de la classe ouvrière ; il disparaît à jamais, bien que le metteur en scène insinue sa réapparition éventuelle. Dans le film "Avandar Anapu", la pensée de Solas mentionnée ci-dessus a trouvé sa réalisation ; il faut profiter des traits caractéristiques de l'histoire et de la culture de l'Amérique Latine et s'appuyer à la mythologie de l'Antiquité et des temps modernes, du fait même que le film est créé pour les masses. (Il paraît que le langage cinématographique de ce film contredit cette thèse, mais il suffit pourtant de rappeler les disputes sur les méthodes cinématographiques d'Eisenstein). Il est beaucoup plus difficile de constater l'influence de Poudovkine sur l'art cinématographique des pays en voie de développement et non seulement dans ces pays. C'est compréhensible, étant donné que son héritage si précieux dans la théorie cinématographique est devenu connu très tard. Et encore ses films n'ont pas été et ne sont toujours pas bien analysés.

On peut lire dans le livre d'Anatolii Golovnya une remarque très curieuse : Poudovkine et lui aimaient beaucoup les ballades de Nicolas Tihonov, écrites au début des années vingt sur "la beauté et l'austérité de la révolution". Plus que cela, Poudovkine a cité le rythme de la "Ballade du paquet bleu" comme un rythme parfaitement adaptable à l'art cinématographique, comme le rythme même du montage. (Citer toute la ballade ici est malheureusement impossible). Bref, ce sont des vers dont le rythme aurait été appliqué à presque chaque film de Poudovkine. Pourtant, pour nous le fait le plus important c'est que les caractéristiques de la ballade pourraient nous rapprocher des films de Vsevolod Ilarionovitch et aux films inspirés par son oeuvre, mais faits dans d'autres pays.

Tous ses trois films, plutôt les quatre films, comprennent des séquences assez longues, dont ils racontent le contenu avec de longs silences - suivant les exigences de la ballade. Ces silences peuvent créer une tension supplémentaire.

La structure elliptique, la brièveté de la ballade forment un style permettant une narration relativement rapide par des métaphores et des métonymies ou d'autres figures stylistiques de liaison, marquant la répétition. (La métonymie a acquis enfin son importance après qu'Efim Dobine l'ait analysée dans son magnifique livre). Dans le film "La mère", le coq apparaît deux ou trois fois, puis la sirène de la fabrique réveille les ouvriers, et ensuite il y a les toits et les cheminées de cette même fabrique qui sont ornés d'une façon constructiviste. Il ne s'agit plus de métaphore, mais de métonymie, évoquant l'espace, le temps et la matière - trait caractéristique d'ailleurs des oeuvres du poète hongrois Attila Johef.

Les motifs se répétant incessamment jouent également un rôle stylistique important, comme dans le film "La mère", la boue et l'eau. L'institutrice vient voir Pavel dans la boue et plus tard les arrêtés sont emmenés aussi dans la boue. L'eau tombe avec une mélancolie triste sur le cercueil du père, mais dans la scène de la débâcle, citée si souvent, l'eau a une tout autre signification, c.à.d. ces éléments ne sont point symboliques, ils se détachent dans l'espace comme des objets existant dans un ensemble et entrent en rapport avec les autres objets dans des positions différentes. Voilà pourquoi dans le film "Un cas simple", les paysages, la nature sont magnifiquement tournés, le tremblement de terre, l'inondation, la grêle, la pluie, l'odeur de la terre, les gouttes d'eau sur les feuilles des plantes, de vrais symboles déjà, qui devraient signifier la joie, la peine, etc.

Du point de vue de la poétique caractérisant la ballade, on reconnaît un seul personnage principal qui organise l'action et les événements dramatiques et lyriques autour de lui ; il traverse différentes péripéties, dont le dénouement intéresse uniquement son destin. C'est valable pour les trois films muets de Poudovkine.

Les traits stylistiques et poétiques mentionnés ci-dessus peuvent apparaître d'une vigueur inhabituelle pendant des périodes révolutionnaires différentes, quand l'héroïsme crée des personnages. (Dans les trois films muets de Poudovkine on voit les personnages typiques et caractéristiques de son oeuvre, descendants du peuple et qui deviennent des révolutionnaires. Au cours des périodes révolutionnaires beaucoup de facteurs jouent un rôle considérable et l'influence d'un certain art cinématographique pourrait s'y ajouter même d'une façon médiatrice).

Par exemple, à la fin des années 60, on parlait souvent du cinéma brésilien "cinema novo". Ce courant cinématographique est très étroitement lié à cette littérature brésilienne tout à fait remarquable, des années vingt-trente, quand on éditait les romans soviétiques, tels que "Une semaine" de Libedinskii, "L'afflux de métal" de Serafimovitch, "Ciment" de Gladkov etc. D'après l'opinion des critiques littéraires, l'oeuvre de Jorge Amado, étudiant les processus sociaux (surtout dans son roman "Cacao"), est largement influencée par les oeuvres citées ci-dessus ainsi que par la littérature des faits.

Un autre écrivain "du Nord", Graciliano Ramos (Vidas secas, 1938) employant les silences légendaires des ballades, déjà mentionnées, raconte l'histoire d'une famille errant à travers le monde, s'engageant dans une nouvelle vie ; il a centré son attention sur un couple : un homme et une femme. Le film, réalisé par le metteur en scène Nelson Pereira dos Santos, tourné en 1963, suit de près le roman et de cette façon, il s'avère être un "néo-réaliste".

Dans le film de Glauber Rocha "La terre en transe", 1966, le destin du personnage principal emporte sur tout le reste ; autour de lui il y a d'autres personnages qui apparaissent, mais lui, il poursuit les buts qu'il s'est proposé, d'une façon presque maniaque. (Rappelons-nous au moins "Le descendant de Tchinggis Khan"). Il y a des solutions artistiques au niveau des méthodes poétiques, mais qui découlent avant tout de l'environnement réel.

Le film du metteur en scène péruvien Armando Robles Godoy "Il n'y a pas d'étoiles aux jungles" (En la selva no hay estrellas, 1967) servira mieux d'exemple soutenant nos raisonnements. Le personnage principal apprend quelque part que dans les jungles habite une vieille femme indienne qui a beaucoup d'or, mais elle ne le dépense pas, elle l'a mis dans des bouteilles et n'y touche jamais. Le personnage part à la recherche de cet or, surmontant des obstacles affreux, il est amené même à tuer, et enfin il sera perdu à cause de ce maudit or. L'histoire est racontée à l'aide de la rétrospection : le spectateur connaîtra certains épisodes de la vie du personnage, à commencer par l'enfance et, de cette façon, nous deviendrons familiers de la société latino-américaine, accordant la richesse à certains (les Européens pourront trouver les scènes de l'enfance trop mélodramatiques) et l'injustice et la pauvreté à d'autres. (Nous voudrions rappeler à cet égard le récit de l'écrivain péruvien Vargas Llosa "Les gars"). Le film dont l'action s'étend dans une longue période temporelle, réalise ses liens dans l'espace toujours à travers l'environnement : comme c'est le cas du petit garçon qui apporte de l'eau à l'homme mourant de soif, perdu dans la jungle. Le rôle de l'eau, les souvenirs d'enfance, les baignades, les jeux avec une planche dans la rivière, plus les promenades en barque, ne sont pas des symboles, comme dans le cas de "La mère" ; ces souvenirs découlent des exigences impératives mêmes de la vie dans les conditions sociales existantes. En ce qui concerne les méthodes dans les films de Rocha et de Godoy, elles diffèrent complètement de celles des films de Poudovkine, leurs personnages sont voués à la déchéance morale, ils ne deviendront jamais vainqueurs.

Le film bolivien de Jorge Sangines "Le sang du condor" (Sangre de condor, 1968) donne également la possibilité aux Européens d'en tirer certaines conclusions, y compris le spectateur hongrois. Le nouveau personnage principal est opposé au colonisateur blanc, pourtant sa lutte ne vise pas uniquement sa propre vengeance, mais il s'acharne à aider tout le peuple indien, à obtenir tous les droits qui lui sont dus. Il y a trois sous-titres dans le film, une sorte d'introduction, qui pourraient être attribués à l'influence du montage, dit intellectuel, d'Eisenstein, pourtant ce ne sont pas des procédés justifiés par le contenu. Au reste, le film est purement "réaliste". Un critique de cinéma hongrois le caractérise de la façon suivante : "Le film est dans l'esprit d'une tradition sympathique, mais déjà vieillie, celle d'une dramaturgie directe, simple, unie de propagande, qui, malgré tout notre respect, reste oubliée dans un passé lointain, n'évoquant que des influences médiocres." Mais la simplicité est parfois inhérente à la ballade, il y a même un genre populaire utilisant rarement les ellipses. Le film bolivien dont nous venons de parler fait penser le critique hongrois aux films "Les hommes au sommet couvert de neige", "Le bruit de la terre" (Emberek a havason, Talpalatny föld).

A mon avis, Dovjenko et son influence sur le cinéma des pays en voie de développement soulève des problèmes vraiment difficiles à résoudre. Dans une intervention du metteur en scène péruvien, cité plus haut, Armando Robles Godoy, on lit que les années 1950 et 1951 lui ont permis de voir des films soviétiques au Pérou et il aima particulièrement "Le cuirassé Potemkine", "La mère" et "La terre", quant au dernier il dit que c'est "un film diablement fort" ; un peu plus loin il ajoute que le film de Dovjenko touche très directement le paysan péruvien qui arrive à peine à gagner son pain.

Il est difficile de conserver les traditions de Dovjenko, car le monde dans lequel il vivait disparaît de jour en jour, cette ambiance dans laquelle il est né, a vécu et était élevé. Qu'est-ce que nous avançons au juste ? Les scénarios et les articles de Dovjenko prouvent son attachement extrêmement rigoureux au folklore et à la poésie populaire. Le grand écrivain hongrois, toujours en vie, Gula Ieche traite dans un de ses brillants articles cette poétique de surréalisme populaire (Illyés Gyula "Hattyudal ébreswt vagy lehet-e a napnek müvészete"

- Le chant du cygne appelle à la vie ou est-il possible l'art populaire). Il s'agit de la poésie qui ne craint guère l'illogique quand elle aide à exprimer les émotions et les sentiments, car pour elle la beauté c'est tout ce qui lui convient. Dans "La terre", deux hommes vieux, deux condisciples, s'entendent que celui qui mourra le premier racontera à l'autre son destin ultérieur - le paradis et l'enfer. Après la mort de l'un d'eux, l'autre effectivement va à sa tombe et, la tête penchée, s'apprête à écouter la réponse de son camarade sous les regards et les moqueries des gars du village, sans le maltraiter, bien sûr, ce comportement étant justifié par leur ignorance qui fait naître une situation comique. Ici, on est témoin d'un autre trait caractéristique de la poésie populaire, un trait de la poétique de Dovjenko : le comique et le tragique, le dramatique et le grotesque co-existent tout naturellement. Rappelons la scène si souvent citée de la mort. Après la séparation heureuse, Vassilii se lance dans la danse, il aimerait tellement danser. Cette danse justifie d'une certaine manière la narration un peu ralentie. Dovjenko montre à maintes reprises les chevaux au bord de la rivière : "Mais à quoi bon revenir sans cesse à cette image ? Le spectateur comprend déjà le ciel, les étoiles, la terre, la rosée, tout est à lui maintenant, tout lui appartient. A quoi bon y attacher une telle attention. Vassili sera tué. On le pleure. Ce sont les derniers pas de Vassilii. Voilà pourquoi nous ne nous pressons pas de montrer l'assassinat". En même temps la danse motive pour Dovjenko - pour les spectateurs également - un autre détail. Vassilii danse déjà dans une troisième rue. C'est ainsi que naissent les danses folkloriques. Ces gestes solennels ne s'apprennent point à l'école des danses et ses salles austères, c'est l'émotivité intérieure de l'individu qui le guide et non les sons du violon ou du clairon ; la vie et son dynamisme le font vivre et ces passions, cette force innée lancent le corps dans l'enîvrement de la danse, emporté par la joie. C'est le moment où l'individu isolé et son âme se confondent avec l'âme du peuple. Nous pouvons donner encore plusieurs exemples, écrits de la plume de Dovjenko, bien que ceux cités ci-dessus jettent assez de lumière sur la méthode metonymique dans l'art cinématographique et la vie simple qu'elle y suit. Une pareille méthode pourrait exister dans l'oeuvre des cinéastes des pays en voie de développement, puisant dans le folklore. Le film le plus célèbre de ceux que nous

connaissons "La chronique des années de braise" de Mohamed Lakhdar Hamina, malgré son caractère épique, car il profite des éléments du folklore, sans aucune emphase, sans poursuivre des buts uniquement spectaculaires, mais pour établir des liens avec l'espace, le temps et la matière qui auraient permis au spectateur de participer à l'action, car le personnage s'engage enfin dans la lutte libératrice et en fait son destin.

Malgré tout cela, ou justement à cause de cela, parmi les films et les cinéastes des pays socialistes de l'Europe de l'Est, il y a des oeuvres et des artistes, ayant adopté cette démarche poético-stylistique. Nous ne visons pas la folklorisation, mais des films hongrois, comme "Les 100 jours" de Ferenz Cocha et en partie son "La chute de neige" ou "Le ruisseau vert", "Le baptême" et "Le pays mort" d'Istvan Gaal (Kosa Ferenc : Tizezer nap, Hoszakadas, Gaal Istvan : Zoldar, Kereszteló, Holt videk). Sans vous paraître étrange la tendance reflétant cette approche metonymique de la réalité dans le cinéma est le mieux présentée dans le film de Zoltan Huszarik "Sinbad" (Szinbad). C'est ici encore qu'apparaît le leitmotif de son célèbre court-métrage "Honneur aux vieilles femmes" (Tisztelet az öregasszonyoknak). Le vieux Sinbad va voir le cortège funèbre et, là au cimetière, il regarde les vieilles paysannes à l'église, les mains croisées, et il a l'impression de revenir dans sa maison natale, de revoir les siens et sa grand-mère qui ressemblait peut-être à celles devant ses yeux. (Il est à souligner qu'au début du siècle des milliers de hongrois étaient d'origine paysanne). Tenant compte de ce fait, nous pouvons comprendre l'importance du cinéma aux méthodes métonymiques.

2.

En ce qui concerne les possibilités théoriques d'application, citées ci-dessus, nous sommes obligés de nous limiter uniquement à des esquisses, car autrement il faudrait nous lancer dans des discussions sur les différentes tendances. Commençons par le fait que tout ce que nous venons d'avancer comme thèse, rend problématiques les théories du cinéma soviétique des années vingt sur la prose et la poésie. Cette conception assez contestable, apparaît également dans le livre de Dobine, dont les thèses sont intéressantes à plusieurs points de vue. Au cinéma, on peut parler d'un certain caractère prosaïque ou poétique, mais cela n'a rien à voir avec le cinématographe prosaïque ou poétique. Il s'agit de toute autre chose. Revenons à la première partie de notre travail et sur Eisenstein, c.à.d. aux films muets de Sergei Michaïlovitch vus à travers ses propres théories. En Hongrie, par exemple, on a édité trois fois un recueil de ses oeuvres choisies, mais un de ses articles "programmatiques" - "Le montage des attractions" n'est toujours pas édité. Mais c'est la moindre des choses. Il est plus grave que, par exemple, Barthélemy Amengual qui, de plusieurs points de vue, connaît bien le cinéma soviétique, suppose une affinité assez profonde entre les raisonnements d'Eisenstein exposés dans cet article et ceux d'Antonin Artaud dans "Le théâtre de la cruauté". Bien que l'article d'Eisenstein précède chronologiquement les intentions d'Artaud. Un seul point commun pourrait les unir à la rigueur, car Eisenstein, et ses écrits le prouvent, estimait hautement le grand guignol. Mais dans les conditions de cette époque, ce n'est pas étonnant, car on reconnaît que l'art né de la Grande Révolution d'Octobre est largement influencé par le cirque, les music-halls, le théâtre de variétés, tous ceux aspirant à l'effet immédiat sur le spectateur. Mais chez Eisenstein la différence réside dans le but qu'il se propose quant à la domination du public ; l'objectif principal du théâtre est le spectateur ; le former selon ses exigences propres est le but de tout théâtre (de propagande, de publicité). Les moyens pour atteindre ce but - ce sont tous les procédés dont le théâtre dispose, écrit-il ; ensuite suit sa définition de l'"attraction". "L'attraction, à l'opposé du théâtre - tout élément agressif du théâtre qui provoque chez le spectateur un effet sentimental et psychologique, est basé sur des calculs mathématiques, résultat de longues expériences dans le domaine de la sensibilité émotionnelle du spectateur". Il souligne la différence entre le trucage et l'attraction, car le montage des attractions aspire en fin de compte à un effet thématique final. Sans avoir l'intention de nous approfondir dans la théorie du montage d'Eisenstein dans son intégralité, nous voudrions simplement souligner les éléments et les solutions proposés par le montage des "attractions" qui se réfèrent toujours à quelque chose d'autre qui les remplace. Ces références contiennent en elles les moyens artistiques employés par la méthode symbolique. (Et il faut tout de suite ajouter que cela n'a rien à voir avec le symbolisme). Les oeuvres célèbres à travers l'histoire de l'humanité et dans la mythologie en général sont conditionnées par des formes d'expressions symboliques, à commencer par le genre épique de Gilgames et la Bible et en aboutissant à la "Divine comédie". Ainsi, par exemple, le modèle que nous avons donné avec "Avandara Anapu" devient mieux compréhensible ; nous y assistons à un changement symbolique d'objets, de situations et de destinées humaines. Mais la méthode d'expression symbolique est étroitement liée au problème de l'allégorie, car l'allégorie exprime les phénomènes abstraits fondamentaux de la vie, médiatisés bien sûr, les rendant facilement concevables (la religion, l'amour, la justice, la guerre, la cruauté, les saisons). L'art cinématographique étant spécifique, a été exprimé par la même méthode allégorique. Parfois les méthodes allégoriques et symboliques peuvent se compléter, comme par exemple dans le film cubain de Manuel Octavio Gomez "La femme prévoyante" (Los dias del aqua, 1971). L'eau qui figure dans le titre original du film, dans les mains de cette femme miraculeuse, devient le symbole de la purification de l'âme, dans l'esprit du christianisme et de la méditation "précolombienne", pourtant cette purification est en même temps une allégorie de la révolution ascendante.

Poudovkine s'était orienté vers la méthode métaphorique dans le cinéma non seulement dans ses films muets, mais aussi dans ses travaux théoriques, où il fait des références ignorées jusqu'à présent. Dans les oeuvres littéraires sur l'esthétique et la théorie du cinéma, on écrit souvent que Poudovkine considérait la cohésion le moment le plus important dans le montage, tandis qu'Eisenstein - la collision. Pourtant c'est une constatation très simplifiée, car dans son livre "Scénarios cinématographiques" (1926), Poudovkine parle d'un montage "constructif" et "de cohésion" et le but de ce dernier c'est "l'effet sur la sensibilité du spectateur". Il fait ressortir cinq moyens de cohésion en soulignant qu'il ne prétend pas être exclusifs. Ces cinq moyens sont : "le contraste", "le parallélisme", "la comparaison", "l'unité d'action", "le leitmotif". Cette terminologie, sauf l'unité d'action, relève de la stylistique, mais c'est la comparaison qui soulève le plus grand nombre de problèmes. Dans un autre livre, Poudovkine établit la différence entre l'identification et la comparaison, prouvant que les deux procédés sont en vigueur au cinéma depuis sa naissance. Malheureusement il n'y donne pas d'exemples, mais nous pouvons recourir à

l'oeuvre de Chikmevitch. Le grand critique littéraire conteste la théorie de Potebnyq sur l'image, au centre de laquelle il situe la comparaison. D'après Chikmevitch, l'identification doit être déterminée du point de vue du mouvement du sujet de la fable, dominée presque entièrement par l'image. (Il donne en exemple le film allemand "Gleichnis", qui veut dire "allégorie", "parabole"). Tenant compte de ce qui est dit plus haut, nous pouvons accepter que la terminologie de la "comparaison" nous amène tout naturellement à la métaphore, employée dans les films de Poudovkine.

Dans la théorie du cinéma, ainsi que dans l'art cinématographique, de temps à autre, apparaît la possibilité d'une expression métaphorique et métonymique, qui disparaît ensuite pour un certain temps. Dans son oeuvre magnifique, Jean Mitry parle à plusieurs reprises de ces concepts. Il arrive même à accepter l'existence de la métaphore dans des cas isolés, mais en conclusion il souligne que l'art cinématographique ne connaît pas la métaphore dans un sens littéraire. C'est à la fois vrai et faux, car pour la littérature la métaphore n'est pas une métaphysique, une entité constante, mais elle change tout en suivant l'imagination humaine et les rapports sociaux de l'homme. Il faut nous mettre d'accord surtout sur le fait suivant : si la métonymie et les moyens métonymiques permettent la création d'une poétique bien déterminée, sans être stagnante, se développant sans cesse et caractérisant le cinéma métonymique de l'avenir.

Remarques

1. Dmitrii Moldavski + Mayakovski dans le théâtre et à l'écran. Le livre sur Sergei Utkevitch, Moscou 1975.
2. Jorge Ayala Blanco parle du rythe religieux d'Eisenstein dans son livre "La busqueda del cine mexicano 1968-1972", volume I, Mexique 1974, p. 56.
3. Ember Marianne : Del Amerika-40 fok, Pesaroi jegyzetek, Filmkultura 1972, nº 5, p. 85.
4. La scène du massacre dans "Grève" a été coupée en Crimée, car à cette époque c'était inadmissible, même dans les pays de l'Europe de l'Ouest.
5. Godard por Solanas, Solanas por Godard (1969) in Alberto Hijar : Hacia un tercer cine, Mexico, 1972, p. 133.
6. Filmkultura 1970, nº 4, p. 73-74. Cinema 1969, déc., 1970, févr.
7. Rencontre avec Umberto Solas. L'art cinématographique 1976, nº 12, p. 178-179.
8. Ce ne serait pas une analogie forcée que de rappeler qu'après la victoire de la révolution d'Octobre dans la poésie dite cosmique et les peintres de la période bourgeoise (Blok "Les douze", Belii "Le ressuscité". La vierge de Petersbourg du peintre Petrov-Vodkine etc.), et ainsi que les poètes prolétariens donnèrent des oeuvres se basant sur la Bible comme une source d'inspiration de caractère culturel mobilisant.
9. Anatolii Golovnia : Ecran - ma palette, Moscou 1971, p. 7
10. E. Dobin. La poétique de l'art cinématographique, Moscou 1961.
11. Certains critiques n'admirent pas le héros principal individuel de Poudovkine, à travers lequel il montre parfois le monde environnant, comme c'est le cas du garçon sans nom du film "La fin de Saint-Petersbourg" Les objections sont réunies dans les oeuvres de Tamara Seleznova. Pensée cinématographique des années 20. Isskoustvo-Leningrad, 1972, p.160-164-168.
12. Inna Terterian. Le roman brésilien du XXème siècle. Nauka, Moscou, 1965, p. 162-163.
13. Lazar Istvan. A keselyu vere. Filmvilag 1971, nº 9, p. 25. Le critique écrit sur l'influence d'Eisenstein dans son article. Le film du metteur en scène qui le tourna au Pérou n'a plus de chance ("El enemigo principal, 1973 - L'ennemi principal). D'abord on parle de l'influence d'Eisenstein, après on le compare au film de Visconti "La terre tremble". Ember Marianne : Karlovy Vary, Filmkultura 1974, nº 4 pp. 66-67.
14. Isskoustvo Kino, 1968, nº 3, p. 151-153.
15. Alekszandr Dovzsenko : A fond / Nemeskurty Istvan forditasa / in Kolto vayok Gondalat Budapest, 1968, pp. 234, 236.
16. Ecran 1973 IX, X, en hongrois, Filmkultura 1973, nº 6 p. 90-92.
17. Sergei Eisenstein. Le montage des attractions ; oeuvres choisies en six volumes, v.2, Moscou 1964, p. 270-271.
18. V.I. Poudovkine. A filmrendezo es a filmszinesz muveszete. Gondolat BP. p. 78. En hongrois identification et comparaison ne s'expriment qu'en un terme.
19. V.I. Poudovkine. Le metteur en scène et le matériel cinématographique. Moscou, 1926, p. 40.
20. K. Chimkevitch. Le rôle de la comparaison et la structure du thème lyrique. Dans "Poétique", Léningrade, 1927, p. 45.
21. Jean Mitry. A film esztetkaja es pszichologiaja. Masodik resz : A formak. Magyar Filmtudomanyi Intezet Budapest 1976, p. 455-459.

REFLECTION OF SILENT SOVIET CINEMA IN THE CZECH FILM CRITIC OF THE TWENTIES

Eva Struskova - Czechoslovakia

When speaking, at this symposium, about the influence of Soviet silent films on world cinema, we have to recall that it was not limited to the pictures themselves, but also included film theory and criticism in their making. In Czechoslovakia in the Twenties, for instance, this influence was of basic importance.

To understand how great was this importance, we have to take into account the general social and cultural situation of pre-war Czechoslovakia whose further development depended on the political struggle which was to decide about the character of the young State. In this struggle, an important part of the cultural and artistic world took sides with the opposition against the ruling bourgeoisie. The size of this opposition and its meaning for national culture were a specific feature of pre-war Czechoslovakia. The struggle which socialist and Marxist orientated avant-garde artistic groups and personalities waged for a revolution in the arts had, from the beginning, been connected with the demand for a social revolution. Therefore, the existence of the first socialist State, the Soviet Union, and the development of its art and cinema was especially meaningful for the crystallization of the thoughts of the whole cultural Left and for the first film critiques published in Czechoslovakia.

Yet we also have to take into account that the Czech public saw the new Soviet films belatedly, practically not until the late Twenties while the Czechoslovak censorship did not permit the showing of as many as 25% of all Soviet films. Many of them, for instance Pudovkin's "Mother" and Eisenstein's "General Line" were not released at all whereas many others, "The Cruiser Potemkin", for example, could be seen in censored form only. Czechoslovak critics gave information about them only because they had seen them in Moscow, Berlin or Paris, or, even worse, they had to rely only on foreign press and books. But, in spite of this, we can say that, already from the beginning of the Twenties, Soviet cinema was steadily influencing the value orientation of emerging Czech film criticism and film theory in general.

Until the mid-Twenties, this influence was mostly exerted by indirect information about what was happening in Soviet cinema ; these bits of information were either taken from the German press or included in the first testimonies written by the "Columbuses trespassing frontiers", as Julius Fucik was to characterize the first visitors to the young Soviet State. The authors of the first news on Soviet Russia, such as politician Bohumil Smeral, writer Ivan Olbracht or journalist Jiri Weil, were not professional film critics, but, in their reports on what was happening in Soviet life, culture and arts, they nevertheless paid attention to cinema and characterized its new features : they drew attention to the importance of nationalizing cinema and to the new place it was taking in socialist society. This realization also led them to the direct confrontation of the Soviet situation and the situation at home, which made them criticize Czech cinema. "They do not underestimate cinema, as is the case among Czech writers" wrote Ivan Olbracht, drawing attention to the Soviet use of literary heritage, to the role of documentaries and tc the use of films in propaganda trains. This first information on new trends in Soviet cinema aroused great interest in Czechoslovakia, because it helped the Left to formulate its new conception of proletarian culture and proletarian cinema. This programme, which was taking shape in a controversy between two generations, was also reflected in articles published by left-wing cultural magazines and by "Rudé Pravo", the daily of the newly founded Communist Party of Czechoslovakia which, in the years 1921-1923 was paying special attention to the problems of cinema.

In the mid-Twenties, a new wave of interest for Soviet cinema appeared i.a. in connection with the growing activities of the Czechoslovak "Society for new Russia". At that time, the first group of people working in Czechoslovak culture visited the Soviet Union. Among them was Karel Teige, one of the leading personalities of the "Devetsil" avant-garde group of artists. Within the artistic programme of a Czech movement called "poetism", Teige defined the aesthetics of "pure cinema". His orientation, originally based - to put it very simply - on French avant-garde films and American crazy comedies, later changed when he came to see new Soviet films. In the late Twenties, he corrected some of his former categorical judgments, as, for instance, his rejection of the fiction film, and, on the other hand, included some other elements into his conception, for example film montage. We mention the "poetism" movement not only because Karel Teige was also a film critic and, after his visit to the USSR, a faithful propagator of Soviet art and cinema, but also because he shared this evolution of views with other members of the "Devetsil" generation, writers and journalists, who were participating in the promotion of Czech film criticism.

We have to add that it was the "poetism" film-aesthetics which became one of the fundamentals of the activities of a new generation of film critics, as were C. Haluza or Lubomir Linhart, who published their first articles around 1927. At that time, the first critiques on films began to be published regularly in the daily press - at first in Rudé Pravo and, later, in the liberal bourgeois press too. The ideas expressed by this group synthesized up to a point, the arguments of proletarian cinema, formulated in the early Twenties, and some theses of the "poetism" film-aesthetics of the Twenties. This synthesis was made at a qualitatively higher level given by the knowledge of Soviet films and of the artistic programme of Soviet avant-garde cinema. It was not by chance, therefore, that this Czech generation began to propagate Soviet films as its programme, because they embodied its ideas on film art most fully.

Yet Soviet cinema did not influence only the cultural Left in Czechoslovakia, but other political forces too. Three quotations from the "Cesky filmovy zpravodaj" may serve as an example of this : In 1922, this paper foresees the inevitable end of Russian cinema whereas, four years later, on the occasion of the premiere of "The Cruiser Potemkin", it appreciates the artistic originality of this picture, but also states that "Soviet films are a disturbing element which is completely dissimilar to the other works of international cinema, frightens the censors in all other countries, makes a stir among cinema-goers and even arouses storms of protests in theatres". Two years later, the same paper admits that this cinema has artistic as well as intellectual qualities, because the Soviet film director "knows how to use something which others consider to be a very difficult matter, namely the idea".

Soviet cinema also influenced the formulation of thoughts on film criticism indirectly : the fight of left-wing critics against censorship and for the release of Soviet films in cinemas as well as the controversy on how Soviet film-art should be interpreted were proving to be good training for film critics. From this struggle, Marxist film-criticism emerged, which disagreed with unilateral avant-garde judgments, although they were enthusiastic, and, on the other hand, polemized with the attempts of the bourgeois press to distort the importance of thoughts expressed in Soviet pictures.

Although the limited length of this paper allows us to draw attention only to a few aspects of the subject and excludes longer quotations from writings of that period, we may conclude by resuming the problem as follows : In Czechoslovakia, Soviet cinema influenced the making of thoughts on film criticism and contributed to the establishment of criteria and to a realistic view of the function cinema has in society and of the importance films have for national culture. Facts about Soviet cinema served as arguments when demands regarding Czechoslovak film production were being formulated. The effort of the progressive Left to propagate Soviet films positively influenced its own writing of articles and books as well as its organizing and publishing activities.

In this way, Soviet cinema, together with all Soviet art, became the link connecting the whole cultural Left, because, as poet Vitezslav Nezval, an important member of avant-garde artistic groups, put it in his memoirs, "the Soviet Union was an inviolable country for us, the country of our dreams, and, in Soviet revolutionary art, we saw a great fighter announcing an international socialistic front".

30mai 30may

L'influence du style du cinéma soviétique muet.

Responsable de la journée : Ted Perry

9h...12h — Projections

Extraits de films soviétiques, 1917-1977.
Slavko Vorkapich : Montage d'extraits de films d'Hollywood, 1932-1938
The River (extrait), Pare Lorentz, 1937, USA.
Extraits de documentaires britanniques des années 30.
Sole (extrait), Alessandro Blasetti, 1929, Italie
Acciaio (extrait), Walter Ruttman, 1933, Italie
Extraits de dessins animés soviétiques et autres.

14h...16h

S.V.D. (La ligue de la grande affaire), Grigori Kozintsev et Leonid Trauberg, 1927, URSS

16h...19h — Symposium

Rapporteurs
Noel Burch : « Les premiers cinéastes soviétiques face au mode de représentation dominant »
Kirill Razlogov : « Innovation artistique dans le cinéma soviétique/Bases idéologiques et sphères d'influence »
Guido Aristarco : « L'influence du style du cinéma soviétique muet sur le cinéma des pays occidentaux »
Daniel Leab : « L'influence du style du cinéma soviétique muet sur les écrits traitant de théories et critique cinématographiques : Amérique 1926-1941 ».

Discutants
Ranko Munitič : « L'influence des films d'animation soviétiques muets »
Alexander Jackiewicz : « Sergej Ejzenstejn et son apport à la théorie du cinéma »
Nedeltcho Milev : « Les concepts théoriques tardifs d'Ejzenstejn et de Vertov et l'art cinématographique contemporain »
Karol Nemes : « L'influence de la théorie du cinéma soviétique muet sur le langage esthétique cinématographique »

21h...24h — Projections

Our daily bread, King Vidor, 1934, USA
Podranki (Les orphelins), Nicolai Gubenko, 1977, URSS

The stylistic influence of silent Soviet cinema

Chairman : Ted Perry

9.00...12.00a.m. — Films

Excerpts from Soviet films : 1917-1977
Slavko Vorkapich : Montage sequences from Hollywood films, 1932-1938
The river (excerpt), Pare Lorentz, 1937, USA
Night mail (excerpt), Basil Wright and Harry Watt, 1936, Great-Britain
North sea (excerpt), Harry Watt, 1938, Great-Britain
Sole (excerpt), Alessandro Blasetti, 1929, Italy
Acciaio (excerpt), Walter Ruttman, 1933, Italy
Excerpts from Soviet and other animation

2.00...4.00p.m.

S.V.D. (The Club of the Big Deed), Grigori Kozintzev and Leonid Trauberg, 1927, USSR

4.00...7.00p.m. — Symposium

Rapporteurs
Noel Burch : "Soviet reaction to the dominant mode of representation in capitalistic cinema"
Kirill Razlogov : "The influence of Soviet silent film upon filmmaking in the East"
Guido Aristarco : "The influence of Soviet silent film upon filmmaking in the West"
Daniel Leab : "The influence of Soviet silent film stylistics upon the literature of film theory and criticism : America, 1926-1941"

Discussants
Ranko Munitič : "The influence of silent Soviet animated films"
Alexander Jackiewicz : « The international importance of the stylistic of Ejzenstejn"
Nedeltcho Milev : "Ejzenstejn and the contemporary film theory"
Karol Nemes : "The influence of silent Soviet film theory on film language and aesthetics"

9.00...12.00p.m. — Films

Our daily bread, King Vidor, 1934, USA
Podranki (The Orphans), Nicolaï Gubenko, 1977, USSR

THE INFLUENCE OF SOVIET SILENT FILM STYLISTICS UPON THE LITERATURE OF FILM THEORY AND CRITICISM : AMERICA, 1926-1941

Daniel J. Leab - USA

"The Soviet film aims not to please but to persuade" - this incisive judgement was made by the perceptive and toughminded American critic Harry Alan Potamkin in July, 1930 (1). Potamkin's comment accurately reflects the then common American critical approach to Soviet silent films. Critical judgements about these films in the main coincided with the political beliefs of those doing the judging. Thus, critics like Potamkin, who praised these films for their innovative artistry and political acumen, or like Dwight Macdonald, who lauded them for being the equivalent of the "drama of the Greeks", usually (as might be expected) concurred with the political, social, and cultural mores set forth by the Soviet silent films (2). Conversely (as might also be expected) those who critically disapproved of these films often did so as much for their ideological content as for their cinematic style ; the bulk of those writing film criticism in the years prior to World War II during which Soviet silent films were distributed in the United States fell into the anti-Soviet camp.

There were some notable exceptions to this politically motivated two tier response to Soviet silent films. Despite the generally hostile American attitude in the mid-1920s toward everything Soviet, Sergei Eisenstein's Battleship Potemkin received an almost overwhelmingly favorable critical response. It was not just the critics for left-of-center publications who acclaimed Eisenstein's film as a "cinematic masterpiece" ; the then culturally quite staid and politically conservative New York Times selected Potemkin as one of the year's "Ten Best" (3). And when Vsevolod Pudovkin's 1926 film Mother finally in 1934 officially found its way to American screens (in part due to the lessenning of tensions occassioned by United States diplomatic recognition of Soviet Russia in 1933), even the critic for that respectably Republican newspaper, the conservative New York Herald-Tribune, characterized the film as a "great screen work" (4).

In dealing with the influence of Potemkin and Mother, as well as other Soviet silent films, upon American film theoreticians and upon movie criticism in the United States, I have limited myself to the 1920s and 1930s. In a presentation of this length it is just not possible to do justice to more than a few key figures and certain major developments (5). Moreover, it was in those years that the impact of these films was most immediate and dynamic - like a shrill bugle call to action in the wee hours of the morning. No one fails to respond to such a call, but the response obviously varies. The stylistics of the Soviet silent film occassioned a whole slew of critical reactions among Americans interested in the movies. Some of these reactions have proved seminal ; many were didactic ; most have been reinterpreted and modified since then ; almost all remain of interest even if - as in the case of some writers such as those employed by William Randolph Hearst only for their negative qualities. The publisher detested and feared every aspect of the U.S.S.R., including its film production, and his employees showed neither subtlety of style or argument in dealing with Soviet films :

> Those successors of the sadistic and lunatic tsars should not be permitted to shout their ravings and parade their innanities before 50,000,000 Americans a year on the screen... How long, O America, are you going to allow these baby-starvers, decadent fanatics, and Jack-the-Rippers to spit in your complacent and good natured face ? (6)

This kind of pugnacious if unsophisticated political hostility obviously was not without effect. The distribution of Soviet silent films in the United States would probably have been relatively limited under any circumstances ; opposition from sources such as the Hearst press further reduced the chance of these films receiving theatrical bookings. But it was not just political hostility and limited distribution that circumscribed the aesthetic influence of the Soviet silent film in the United States. There were also few, very few, American professional reviewers prepared to come to grips with these films, or able to interpret for their readers the artistic principles underlying the Soviet silent cinema. Potemkin, for example, perplexed the reviewer for the National Board of Review Magazine. Although the Board (in the words of one commentator) was "a prominent organization in the motion picture world" and although the reviewer had in the past dealt with literally scores of films, he proved unable in two reviews to come to grips with Potemkin even though he understood it was "a definite advance" (7).

American film criticsm in the 1920s and 1930s (and even in the early 1940s), except for a few notable exceptions, was at best immature and at worst slovenly and ill-informed. Years later the Italian film director Ermanno Olmi in discussing film criticism in his own country declared that "with the exception of a number that you could count on one hand, people who write about film are journalists who went into this field because they didn't know what else to do". Olmi's angry charge has particular relevance when applied to the American film critics of the 1920s and 1930s (8). Pare Lorentz was one of those exceptions referred to by Olmi. At the end of the 1920s Lorentz, who would later become a noted documentary film-maker, began a peripatetic career as a critic ; at the time he expressed shock "at the lack of intelligent, informed writing about motion pictures in the United States". He found his fellow film reviewers "notoriously illiterate and lazy" and declared that to dignify these persons by calling them critics "in the strict sense of the word, is as misnomial as calling a Chicago hog butcher a surgeon" (9). Potamkin in 1931 dismissed out of hand the bulk of American Film criticism, which he rather accurately characterized as "platitudes,... threadbare redundancies, the stagnation of ideas,... truncated ideas, shallowness..." (10).

Notwithstanding many film reviewers' personal political biases, as well as the ideologically motivated opposition and the critical ingorance and indifference, the stylistics of Soviet silent film did have a significant and lasting impact on film theory and criticism in the United States. Admittedly, at the time those influenced by these films were few in number, and these writers reached only a limited audience. Their outlets were the so-called "little magazines" and some others - the various art, cultural, intellectual, and literary journals of the day such as Theatre Arts, Nation, New

Masses, and Hound and Horn, as well as the occasional specialized film periodical such as Close Up (a non-American English language publication produced in Switzerland), or Experimental Cinema (probably the first American publication completely devoted to film aesthetics, and which in the words of one of its founders took the U.S.S.R. as the "point of reference") (11). None of these publications, however, had a large circulation ; indeed their combined circulation was probably less than the daily readership of a newspaper in even a medium-sized American city such as Cleveland or St.Louis (12). And more often than not these publications had financial problems which limited their life and availability - Experimental Cinema's publication record was so spotty that over a period of years only five issues were published.

These journals may have been limited in circulation ; they may often have been fugitive, obscure, neglected. But they also in the late 1920s and during the 1930s contained writing on film which was vigorous, perceptive, enthusiastic, thoughtful, polemical. And this writing was overwhelmingly influenced by the stylistics of the Soviet silent film - of which various outstanding productions were released in the United States in 1928, 1929 and 1930 (13). During those years movies like Arsenal, End of St. Petersburg, Fragment of an Empire, Man with a movie camera, October and Turksib had their first American showings, and during the 1930s they were shown again and again. In some instances these films had lost part of their footage because of censorship, but for a particular group of writers, as Myron Lounsbury points out in his analytical history of the origins of American film criticism "by 1930... the Russian cinema... had become the model for a responsible film art..." (14).

These writers, although enormously impressed and influenced by the Soviet silent film, did not agree aesthetically with everything they saw. Whatever their ideological committment, moreover, they were not monolithic in their response to these films. Some felt that a Soviet director could do no wrong. Others felt different. Even as ideologically committed a critic as Potamkin - who called Eisenstein's Potemkin "the perfect film" - criticized the director. Eisenstein's theoretical speculations, asserted Potamkin

> issued as despotisms, are fascinating explanations of a fact which neither explains the fact, nor provide exact precepts for others to follow. In that sense, his 'theoretical reasoning has a negative significance'". (15)

Whatever the response, then or now, to Eisenstein's theoretical speculations, one must not forget as Isabel Quigly - an intelligent erstwhile English critic - recently pointed out that "all film theory has grown up within living memory" (16). The writers influenced by the stylistics of the Soviet silent film had relatively few other theoretical touchstones ; in effect they worked with a "tabula rasa". And for writers like Potamkin - caught up in a first flush of enormous enthusiasm for these films and writing in the almost complete absence of any American theoretical or aesthetic tradition in the cinema - the Soviet silent films were a catalyst that resulted in an outpouring of ideas, constantly being honed and refined. And as the theoretical writings of Russian directors such as Pudovkin and Eisenstein became known and became available in translation, these ideas were further reworked and reworded. Dwight Macdonald years later recalled the missionary zeal with which this constant revision was undertaken. An avowed Marxist in the late 1920s and early 1930s Macdonald like others influenced by the stylistics of the Soviet silent film was not only in ardent sympathy with their world view but a vociferous and eager proselytizer for the artistic values he saw underlying their production. Indeed at the end of the 1960s he marvelled at "that innocent missionary enthusiasm in which we early cineasts lived and had our critical being - so little yet written ! so many yet to be converted !" (17).

This missionary spirit may have been zealous, but as I indicated earlier it was not monolithic - even in its admiration for the Soviet silent films. Those who were influenced by them admired them in different ways.

Potamkin, whose strong-minded intellectually vigorous criticism, alas, is known by all too few (a situation which undoubtedly will be rectified when the collection of his film writings edited by Lewis Jacobs appears shortly), began as a poet who in his mid-twenties became interested in the then relatively new art of the film. This was in the mid-1920s. Soon that interest had become a compulsion. Before Potamkin died tragically young at the age of 33 in 1933, his compulsion had resulted in writings about film which, if somewhat dated today, at the time showed unusual vigor, panache, and intelligence as well as what Jacobs has described as an "encyclopedic overview of motion picture progress and influence" (18). To these qualities Potamkin also added the intellectual approach of a dedicated Marxist, especially in his more mature work - written during the last three years of his life (1930-1933).

Potamkin began his career as a film critic expressly interested in the structure of a film rather than in its effect upon a viewer. For him the artistic validity of a film lay in its technical resources, its internal discipline, its cinematic functions - not just in whether it could make an audience laugh or cry. He was concerned with the film as an independent work of art, separate from that credited to the other nine Muses ; and the resulting criticism at its best (to use Jacobs' words) "enabled Potamkin to probe the aesthetic implications of the still evolving art with an awareness that illuminated the differing qualities of film expression and introduced a line of critical inquiry of intensive formal analysis..." (19). Under the spur of economic upheaval and social crisis which resulted from the Wall Street Crash and the ensuing collapse of the American economy, Potamkin turned Left with a vengeance. He re-examined his aesthetic beliefs and his writing took on an ever increasing radical conciousness which subordinated aesthetic values to political ones, and the aesthetic qualities of a film for him became subservient to other considerations.

Yet already before he became so politically committed - in reality and in print - Potamkin had found in the Soviet silent film various admirable qualities ; in his words it was "vital", "influential", "mobile" and "generative". From it he maintained "we may hope for much" (20). Soviet Russia, asserted Potamkin in 1929, "promises to a kino where at last thought and poetry and philosophic meaning are active" (21). At one point Potamkin was very much taken with the Soviet filmmakers use of montage, which he defined as the "arranging of images into a unified organic relationship" (22). He was especially impressed by Dziga Vertov's The man with a movie camera because of its "amazing fluidity with successive images which do not always connect directly with each other" (23). His point of view would change in time but in 1930 he felt that montage (as he then defined

its use in the Soviet silent film) offerred "fundamental, manifold, and independent opportunities" (24).

Death removed Potamkin from the American critical scene before he had a chance to fashion a coherent, structured framework for his aesthetic theories. However, during the last year of his life he wrote four sweeping essays for the "little magazine" Hound and Horn analyzing the films of René Clair, G.W. Pabst, Pudovkin and Eisenstein, and in these essays are to be found Potamkin's final and probably most realized articulation of his concept of the nature of the film medium (25). Whether we accept Lounsbury's assessment that Potamkin before his death had simply become a "doctrinaire Communist" or Jacobs' that these essays represent "the immense intelligence and sensibility of a mind that could rise to ... dazzling explications", there is no question that the stylistics of the Soviet silent film influenced the critical judgements set forth in these essays by Potamkin (26).

Nowhere is this more in evidence than in his essays on Pudovkin and Eisenstein. He endorsed the revolutionary fervor of their films. He complimented them for their "staunch directness" and for their "progressive conciousness". And he condemned their respective concepts of montage as "dogmatic absolutes" which were leading the Soviet directors into "a byroad", a political and artistic dead end. Pudovkin, asserted Potamkin, had deteriorated into "meaningless metaphors" and "sentimental characterizations". Eisenstein, wrote Potamkin, was confronting audiences with constructions that had no meaning, and the director was charged with being too dependent on "absolutisms" and "abstractions". Potamkin, however, remained convinced of the efficacy and import of the Soviet silent film : in his essay on Pabst he expressed certainty that the German director "had been stimullted by Soviet pictures". Unfortunately for all of Potamkin's verbal brilliance in these essays there are also overtones of Stalin's condemnation in the 1930s of the (to my mind very exciting) Soviet artistic experimentation of the 1920s. There is something harsh and vaguely unpleasant, for example, about Potamkin's uncompromising statement vis-a-vis Pudovkin's films : "Truth is concrete ; character cannot be created in the abstract" (27).

Whatever else Dwight Macdonald may have been called in his long career as a public gadfly, he was never charged with being a Stalinist. Macdonald came from a far different social milieu than Potamkin (with his working class Jewish immigrant background), though both men were for a while committed Marxists. Macdonald in the 1920s had attended the posh Phillips Exeter Academy before going on to Yale University from which he graduated at the end of the decade. A waspish, highly literate, extraordinarily articulate man, Macdonald has only intermittantly been involved with film criticism, although always interested in the medium. Very much engagé, in a wide variety of causes, his beliefs have ranged from anarchism to Trotskyism and he has been involved with such dispirate publications as Fortune, the Partisan Review, Politics, Encounter, Esquire, and the New Yorker.

In 1929 he and three fellow enthusiasts founded what Macdonald later with some accuracy described as a "little 'little magazine'" ; the circulation of The Miscellany was about 600 (28). For it and for other equally limited circulation journals he wrote about film, among other things. Macdonald was very influenced by the stylistics of the Soviet silent film - which very much helped shape his cinematic perceptions at the time. (It should be noted, though, that years later he in effect repudiated much of this early writing on film as being "wrong"). But at the beginning of the 1930s Macdonald was still much taken with the "new techniques" of the Soviet directors, especially Eisenstein and Pudovkin, about whom he wrote quite lyrically. Macdonald was fascinated by their techniques, "whose backbone is montage" he declared. Macdonald was also much impressed with "the pictoral scope of the Russian cinema...". Soviet directors, not just Eisenstein and Pudovkin, had demonstrated - according to Macdonald - "the extensive power of the camera". And in the best traditions of a recent Ivy League graduate showing off his recently acquired erudition Macdonald went on to compare the realism of the Soviet film with the realism of Emile Zola (29).

Macdonald did not find Eisenstein and Pudovkin without faults, although his critique of these directors was nowhere near as harsh as Potamkin's. Macdonald found October, for example, confusing : "if one follows 'the story'..., one gets a headache" ; yet he also found the film had strong "dramatic" effects and that "if one follows the dramatic interplay of the various episodes, one begins to understand..." (30). Overall, however, Macdonald was enormously impressed by the stylistics of the Soviet silent film and was at the time certain that its obvious superiority over Hollywood productions lay in "the superiority of the Russian approach" (31). Thus, said Macdonald, both Eisenstein and Pudovkin had "radically affected the status of the actor in Russian films" and through the use of new techniques had "obliterated the distinction between the performer and the setting in which he performed" (32). Macdonald felt that the Soviet directors perceived the world cinematically, and that therefore their films must serve as a yardstick against which to measure American movies.

At the end of the 1930s, although Macdonald had become politically quite disenchanted with Stalinist Soviet Russia he still retained respect and admiration for the Soviet silent film. In attacking the trend toward "socialist realism" then prevalent in the Russian cinema, Macdonald presented an elaborate defense of the silent films. He noted approvingly in a series of articles the aesthetic style of these films, a style which had resulted in a significant break away from the old forms and in the achievement of pictorial symbols equal in complexity to the revolutionary musical themes of Richard Wagner (33). The Soviet silent films, declared Macdonald were "a unique contribution to modern art, vitally in contact with the most important ideas of the twentieth century" (34).

Vladamir Petric in his detailed study of the influence of the Soviet revolutionary film among American film-makers and theoreticians has contended, and not without reason, that these articles by Potamkin and Macdonald are "the most profound theoretical pieces" by Americans on the Soviet silent film ; that "though differing in aesthetic conceptions concerning the medium, they analyzed Soviet films with a keen appreciation for cinematic expression, and therefore were able to discern basic characteristics of cinematic structure..."(35). Certainly these men differed in their view of the medium. Potamkin found the significance of the Soviet silent film - whatever his appreciation of its aesthetics - ultimately in its ideological content and political relevance. Macdonald, even though as I indicated earlier, a Marxist and then a Trotskyite at the time that he was writing, found more of concern to him in the technique which he judged superior.

The attitudes and ideas which governed Potamkin and Macdonald also found expression in the theoretical writing and criticism of other progressive film enthusiasts, although in their enthusiastic approach there were different emphases. Experimental Cinema, whose first issue was published at the beginning of 1930 and which (to repeat in part my earlier comment) probably was the first American journal devoted completely to film

aesthetics and theory, represented the fullest American recognition (in an ostensibly non-ideologically oriented journal) of the artistic and theoretical principles on which the production of the Soviet silent films had been based. The contributors to a radical journal such as the New Masses may have been more fervent in their support of the Soviet film, but those who wrote for Experimental Cinema took the Soviet silent film as the primary basis for an analysis of what was termed "the film art" (36).

Many of the articles in the five issues that were published paid tribute to the work of the directors of these silent films. Seymour Stern, then an avowed partisan of Eisenstein and not yet the intransigent foe of the Soviet Union (which he became after World War II), wrote of "that inborn artistic character which makes the Slav at once superior to the Anglo-Saxon". But for Stern the Soviet film had yet still another (theoretical) dimension to add to this racial superiority, and thus, for example, he paid particular homage to Pudovkin's writing (and filmmaking) which the critic found as necessarily basic to film technique as "Euclid to geometry" (37). Lewis Jacobs, one of the founders of Experimental Cinema and who was then just beginning his long career as a notable film historian, critic, and theorist, applauded Dovzhenko's films because they embodied Marxist theory and because the director's protagonists were not merely individuals, but "heroic figures representative of social groups" (38). Alexander Bakshy, a veteran and profound commentator on all the arts - well-described in 1927 by an admiring Potamkin as a man whose "work... indicated what movie critics should be doing", discoursed perceptively in Experimental Cinema on the stylistics of the Soviet silent film, and on the ability of these films to achieve "dynamic composition" through the intelligent use and juxtaposition of unusual close ups and provocative camera angles (39).

Bakshy was not blind to the faults of the Soviet silent film nor unwilling to comment on them. In the pages of the liberal journal The Nation, for which he wrote intermittantly on film in the mid-1920s and whose first regular film reviewer he became at the end of that decade (a post he held until 1933), Bakshy was sometimes less than complimentary to the Soviet silent films. He found The end of St. Petersburg interesting for its technique but "less impressive as a drama... with perhaps more... literary symbolism than the picture can hold" (40). Even though he found much to praise in October, he also found it "sometimes even boring" and "excessively repetitious" (41). As for the Old and New he took is director Eisenstein to task for being self-concious ; notwithstanding the many virtues of the film "Eisenstein's preoccupation with conveying ideas by means of a specially developed 'cinematic language' is inevitably leading him into a blind alley, for it excludes the purely sensual and emotional appeal... of the motion picture - its rythmic and dramatic progression" (42). The New Babylon of Grigori Kozintsev and Leonid Trauberg, argued Bakshy, although a powerful and moving film had sacrificed dramatic impact for the careful recreation of artistic renderings by Manet, Degas and Renoir of what they saw as taking place before, during, and after the Paris Commune (43). But whatever defects Bakshy found in these and other Soviet silent films, they served him - as Petric has rightly pointed out - as "the standard for what he deemed the specific cinematic expression" (44). For Bakshy the Soviet silent films had evolved a cinematic style against which the films of all other nations had to be judged ; the Soviet directors were not just ignoring the conventions and studio formulas of Hollywood (and of the German filmmakers), they were creating a new "language of cinematic images" (45).

This language certainly influenced at least some other critics and theorists at the time, and later. Otis Ferguson, for example, who was the intelligent and discerning movie reviewer for the liberal journal the New Republic (from 1933 until 1942), in various reviews expressed judgements based on the achievements of the Soviet silent film. Thus in 1939 while discussing a revival of Pabst's Kameradschaft, Ferguson compared it to the early Pudovkin films "rising above time or language to hold any audience by its command of theater illusion" (46). And in 1936 while discussing The general died at dawn, Ferguson alluded to "the tremendous finale to Storm over Asia" in discussing the American film's weaknesses (47).

The usage made by Ferguson and a few others of their knowledge of the stylistics of the Soviet silent film sadly illustrates all too well the limited impact these films had in the United States before 1941. It may well be as Petric has gone to considerable length to demonstrate that these films had some "indirect" influence on commercial American filmmakers of the late 1920s and the 1930s, as well as a "direct" influence on the non-Hollywood avant-garde (48). But the latter unfortunately never really found much of an audience ; indeed the audience was probably then even more limited for the filmmakers than it was for the critics and theoreticians. As the film artist Malcolm Le Grice succinctly points out, if the avant-garde "had found it difficult to get access... to pursue their aesthetic impulses" before the advent of sound, thereafter "it became almost impossible", and with a few notable exceptions remained so in the United States until after World War II (49).

The impact of the Soviet silent film in the United States did not take place in a vacum. But the theory and criticism that resulted from that impact, in the late 1920s and in the 1930s, while it may have resulted in an aesthetic language had about as much effect in America as Esperanto. The not unsympathetic Ferguson recalled in 1942 that "there was a great rush for words like montage ... and almost no appreciation of the movies..." (50). The word montage (even if used erroneously) did find its way into the Hollywood vocabulary ; at least one studio did prove to have the courage and wit to bring Eisenstein to the United States (although thereafter he was hamstrung both by the studio and the Hollywood establishement in every conceivable way) ; a significant if miniscule body of perceptive critics did understand and write about the importance and meaning of the aesthetic and theoretical breakthrough achieved by the stylistics of the Soviet silent film. But having itemized these effects there is almost nothing else left to enumerate. The stylistics of the Soviet silent film had almost no effect on the making of commercial American movies, or on their general critical reception, and these were the movies millions of American went to see twice and three times a week.

Bakshy, Macdonald, Potamkin, et al, did not think they were talking to themselves. But in effect at the time given the extremely limited impact of their work, they might just as well have done so. There was - in the jargon of our day - no ripple effect. The critical boulders they threw sank without making any waves. No matter what they learned from the stylistics of the Soviet silent film ; no matter how astute the judgements that resulted ; no matter how insightful the critiques and articles that were written ; no matter how perceptive the theories set forth - no dent was made in Hollywood's hold over the people's cinematic imagination. It is only now with the recent explosion of interest in cinema studies among the student population in the United

States, and the resurgent interest in these almost forgotten critics that their ideas are reaching a wider audience. The reprinting of their writings allows them at last to reach the audience they wanted, needed, and should have had - an audience which I hope will take advantage of the exciting ideas set forth a half-century ago under the impact of the stylistics of the Soviet silent film, and which in the main have been allowed to lie fallow since then.

Footnotes

(1) The Compound Cinema : the Film Writings of Harry Alan Potamkin, selected, arranged, and introduced by Lewis Jacobs (New York : Teachers College Press, forthcoming), p. 315.

(2) Dwight Macdonald, "Imaginative Art in Some New Fields", Outsider, May, 1929, p. 84, quoted in V. Petric, "Soviet Revolutionary Films in America : 1926-1935" (unpublished Ph.D. diss., New York University, 1973), p. 169.

(3) Evelyn Gerstein, The New Republic, October 20, 1926, reprinted in American Film Criticism From the Beginnings to Citizen Kane, edited by Stanley Kaufman with Bruce Henstell (New York : Liveright, 1972), p. 180 ; Petric, pp. 30-31.

(4) Howard Barnes, The New York Herald-Tribune, June 3, 1934, reprinted in American Film Criticism, p. 301.

(5) An extensive, detailed, and somewhat wrongheaded investigation of the multi-faceted influence of the Soviet silent film on theory and filmmaking in the United States is the massive two volume, nearly 550 pp. Ph.D. dissertation by V. Petric. Although I found its research most helpful and quite interesting, I take issue with its conclusions, especially with reference to the extent of that influence. And his dissertation includes some unfortunate factual errors. But anyone concerned with the subject should consult Petric's work. For the complete citation please see footnote two.

(6) The New York American, March 6, 1935, p. 11.

(7) Garth Jowett, Media Power and Social Control : the Motion Picture in America, 1894-1936 (unpublished Ph. D. diss., University of Pennsylvania, 1972), p. 202 ; Wilton Barrett, National Board of Review Magazine, November, 1926, p. 5, December, 1926, p. 11.

(8) quoted in Edward Murray, Nine American Film Critics : A Study of Theory and Practice (New York : Frederick Ungar Publishing Co., 1975), p. 235.

(9) Pare Lorentz, Lorentz on Film : Movies, 1927-1941 (New York : Hopkinson and Blake, 1975), pp. 79, 80.5.

(10) The Compound Cinema, p. 50.

(11) David Platt, Experimental Cinema, February, 1930, p. 1.

(12) Appendix V of Petric's diss. is a bibliography (by no means complete but quite useful) of "Pertinent Articles on Soviet Cinema and Reviews of Soviet Silent Films, Published Through 1936". From this list it is quite clear what kind of journals concerned themselves with the stylistics of the Soviet silent film (Petric, pp. 527-535).

(13) For a complete record please see "Filmography of Soviet Silent Films Released in the United States through 1935" (Petric, pp. 501-526).

(14) Myron O. Lounsbury, The Origins of American Film Criticism : 1909-1939 (New York : Arno Press, 1973), p. 227.

(15) The Compound Cinema, pp. 436, 439.

(16) Isabel Quigly, "The American As Movie Critic", Encounter, January, 1974, p. 40.

(17) quoted in Ibid., p. 43.

(18) The Compound Cinema, p. x.

(19) Ibid., p. xviii.

(20) Ibid., p. 96.

(21) Ibid., p. 456.

(22) Ibid., p. 70.

(23) Ibid., p. 71.

(24) Ibid., p. 73.

(25) Ibid., pp. 401-446.

(26) Lounsbury, p. 296 ; The Compound Cinema, p. xxiv.

(27) The Compound Cinema, pp. 423, 434, 424, 438, 418, 432.

(28) quoted in Murray, pp. 205-206.

(29) Dwight Macdonald, On Movies (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, Inc., 1969), p. 83.

(30) Dwight Macdonald, "Eisenstein and Pudovkin in the Twenties", The Miscellany, March, 1931, pp. 21, 25, quoted in Petric, p. 184.

(31) Ibid., p. 33, quoted in Petric, p. 186.

(32) Ibid., p. 40, quoted in Petric, p. 191.

(33) Dwight Macdonald, "Soviet Cinema, 1930-1938", Partisan Review, July, 1938, p. 37.

(34) Dwight Macdonald, "Soviet Society and Its Cinema", Partisan Review, Winter, 1939, p. 93.

(35) Petric, p. 198.

(36) The complete run of Experimental Cinema (all five issues, 1930-1934) has been reprinted (New York : Arno Press, 1969).

(37) Seymour Stern, "Principles of the New World-Cinema" Experimental Cinema, February, 1930, p. 15.

(38) Lewis Jacobs, "Dovzhenko", Experimental Cinema, No. 3, 1931, p. 26.

(39) The Compound Cinema, p. 546 ; Alexander Bakshy, "Dynamic Composition", Experimental Cinema, February, 1930, pp. 2-3.

(40) Alexander Bakshy, "The Russian Contribution", The Nation, July 25, 1928, p. 96.

(41) Alexander Bakshy, "The Language of Images", The Nation, December 26, 1928, p. 721.

(42) Alexander Bakshy, "Eisenstein's Latest", The Nation May 29, 1930, p. 578.

(43) Alexander Bakshy, "The Eye and the Heart", The Nation, December 11, 1929, p. 729.

(44) Petric, p. 186.

(45) Alexander Bakshy, "The Language of Images", p. 721.

(46) The Film Criticism of Otis Ferguson, edited and with a preface by Robert Wilson (Philadelphia : Temple University Press, 1971), p. 263.

(47) Ibid., p. 152.

(48) Petric, pp. 491-492.

(49) Malcolm Le Grice, Abstract Film and Beyond (London : Studio Vista, 1977), pp. 52-53.

(50) The Film Criticism of Otis Ferguson, p. 412.

L'INFLUENCE DES FILMS D'ANIMATION MUETS SOVIETIQUES

Ranko Munitic - Yougoslavie

Une explication d'abord ; en préparant ce que je vais vous lire, j'étais sûr (on m'avait promis) d'avoir assez de films à montrer. J'aurais aimé vous présenter les films animés de l'URSS et vous faire tirer vos propres conclusions et me borner à certaines remarques. Malheureusement, ce matin on m'a dit que j'ai un seul film à ma disposition, c'est-à-dire certaines de mes réflexions paraîtront peut-être trop condensées sans ces explications. C'est pourquoi, je vous prie, si c'était le cas, de me demander des explications.

Je vais parler de l'influence des films d'animation muets soviétiques.

Dans les années vingt, l'animation cinématographique se trouve dans une situation "à double face" : deux tendances générales (et opposées) en forment l'évolution mondiale de l'époque.

D'une part, il y a la tendance de la caricature figurative, fondée par Emile Reynaud, purifiée par Cohl, monumentalisée par McCay (entre 1892 et 1918), une orientation qui a adopté la morphologie de l'imagerie populaire, de la caricature de journaux, du dessin d'enfants et de la bande dessinée, les sujets des contes de fées, de la fantaisie et des rêves, les personnages merveilleux, féériques, surtout comiques et pleins d'attraction.

D'autre part, il y a la tendance de l'abstraction non-figurative, fondée par les frères Corradini, avancée par Richter et Eggeling (entre 1910 et 1922), une orientation qui fait part du mouvement d'avant-garde européenne et assemble les cinéastes, peintres, poètes et autres adeptes de l'expérience et de la recherche : rejetant l'anecdote et toute sorte de la narration ainsi que les personnages et autres éléments de la morphologie figurative - cette tendance fait grande attention à l'harmonie et au rythme de la structure abstraite - nommée aussi "musique visuelle".

La première orientation présentera en 1919 sa vedette mondiale - "Felix le chat" de Sullivan, et après avoir initié la production de nombreuses séries (écranisations de personnages et de sujets de la bande dessinée) donnera naissance aux chefs-d'oeuvre des frères Fleischer et à l'expansion de l'empire disneyen.

Les animateurs non-figuratifs après 1922 (Ruttmann, Fischinger et toujours Richter et Eggeling) ouvriront la porte pour les triomphes de Bartosch et Alexeieff, plus tard de Len Lye et McLaren, et ainsi participeront à la formation de la base de l'animation moderne.

En deux mots, c'est le sens de l'évolution du cinéma d'animation jusqu'au commencement de la deuxième guerre mondiale. D'une part - la figuration onirique, d'autre part - l'abstraction expérimentale et visualisation d'idées en symboles.

Ce qui pratiquement n'existe pas entre ces deux tendances - ce sont les sujets de la vie contemporaine, ce sont les dessins animés inspirés de la réalité contemporaine.

Cette règle n'est confirmée que par deux exceptions : en Angleterre, en 1914, un certain nombre d'animateurs s'attachent à la propagande politique et parlent du commencement de la première guerre mondiale, en 1918 McCay termine "The sinking of the Lusitania" s'inspirant d'un événement réel, du naufrage du transatlantique anglais "Lusitania", détruit par un sous-marin allemand en 1915.

Et c'est juste ce manque de la réalité quotidienne dans l'animation que rempliront les cinéastes de l'URSS à l'époque de 1924 à 1932.

Dans l'explosion créative du cinéma révolutionnaire soviétique, le dessin animé trouve une place importante et significative : on y voit une possibilité spéciale et précieuse d'exprimer des idées actuelles d'une manière directe, claire et attractive, plaisante aux masses de spectateurs. Satire politique, l'ironisation des coutumes et tendances jugées décadentes et anti-progressistes et une explication vivement engagée des valeurs de la nouvelle société socialiste en marche c'est, en général, le contenu et l'orientation de ces films.

Les exemples caractéristiques de ces "actualités animées" sont nombreux et très intéressants, malheureusement très peu connus hors d'un cercle de connaisseurs. Citons les plus connus : "Les jeux soviétiques" (Sovetskie igruski) et "Humoresque" (Jumoreska) de Dziga Vertov, "Les affaires et petites affaires allemandes" (Germanskie dela i deliski) d'Aleksandr Buskin, "L'histoire d'une désillusion" (Istorija odnogo razocarovanija) d'Ivan Beljakov et Buskin (1924), "Chine en flammes" (Kitaj v ogne) de Zenon Komisarenko et Jurij Merkulov, "La carrière de Macdonald" (Kar'era Makdonal'da) de Buskin (1925), "Patinage" (Katok) d'Ivanov-Vano et Daniel Cerkes, "La grande blatte" (Tarakanisce) d'Aleksandr Ivanov et Voinov, "Soyons attentifs" (Budem zorkij) de Nikolaj Hodataev, "Notre réponse à Chamberlain" (Nas otvet Cemberlenu) de Jurij Merkulov (1927), "L'incident sur un stade" (Slucaj na stadione) d'Aleksandr Ptusko (1928), "Poste" (Pocta) de Mihail Cehanovskij (1929 - puis sonorisé en 1930), "Attention aux racines" (Smotri v koren') de B. Antonovskij, "Fortifie la défense" (Krepi oboronu) de Ptusko (1930), "Eux et nous" (Oni i my) d'Antonovskij (1931) et autres.

D'une morphologie simple et légère, certaines de ces oeuvres possèdent un caractère nettement moderne - et cela malgré tous les défauts de la technologie et de l'élaboration du dessin en mouvement, caractérisant en grande partie l'animation en Europe en ce moment.

Cette "escalation de la réalité" dans l'animation reste sans pendant et précédent en son temps : l'information de la vie quotidienne, des moeurs et idées actuelles - s'y trouve en quantité surprenante. Dans certains cas ("Patinage", "Poste") on peut parler même d'un "dessin animé documentaire"... Et aussi, on y trouve l'apogée d'une tendance tout à fait nouvelle : le dessin animé devient un moyen d'expression et de propagation des idées générales et progressistes, l'animation s'engage directement et profondément dans la vie sociale et politique de son pays.

Ainsi, entre deux tendances déjà connues, avant les années 20 (la figuration narrative en Amérique et l'abstraction expérimentale en Europe) se forme une troisième : l'animation engagée, l'animation directe en URSS.

L'influence de cette nouvelle formation sera double : immédiate, et à plus long terme.

Tout d'abord, en 1929, on trouve en Autriche un dessin animé de 280 mètres, nommé "Les aventures de Monsieur Antimarx" (Die Abenteur des Herrn Antimarx), réalisé sur commande pour la campagne électorale du Parti social-démocrate autrichien, une caricature animée dont la pointe critique vise la bourgeoisie locale et ses partis politiques, un film spécialement influencé par le style du film "Patinage".

La même année, 1929, on trouve en Yougoslavie aussi un dessin animé de 300 mètres, ayant pour titre "Martine au paradis" (Martin u nebo), destiné aux populations illettrées des villages, une démonstration (en forme d'anecdote humoristique) de la ferme idéale et parfaitement entretenue. Le film est malheureusement perdu, mais il y a quelques années, j'ai pu découvrir un certain nombre de photos de ce film qui prouvent une influence très nette de la morphologie de l'animation soviétique, et l'auteur de ce film, Al. Guerassimov est un artiste émigré de l'Union Soviétique.

Propagande politique et instructive - voilà deux éléments complètement nouveaux introduits dans l'animation mondiale - c'est l'influence immédiate.

Et puis, après la seconde guerre mondiale, l'animation moderne à ses débuts se tournera toute entière vers les sujets actuels, vers la réalité contemporaine de l'homme et de la société. Dans cette "nouvelle vague", après trente ans de réalisme socialiste, de la "disneyfication" de ses formes et d'autres malentendus, l'animation soviétique trouvera de nouveau la fraîcheur de ses pionniers, la possibilité et le pouvoir de parler de la vie quotidienne : en seront les preuves "L'histoire d'un crime" (Istorija odnogo prestuplenija - 1962) et "L'homme dans l'encadrement" (Celovek v ramke - 1966) de Fedor Hitruk, "Il était une fois un Kozjavin" (Zil-byl Kozjavin - 1966), "L'armoire" (Skaf - 1971) et "Papillon" (Babocka - 1972) d'Andrej Hrzanovskij, "Et maman me pardonnera" (I mama menja prostit - 1975) d'Anatolij Petrov et autres chefs-d'oeuvre d'animateurs soviétiques contemporains. L'animation après avoir influencé le cinéma mondial, s'est influencée elle-même.

L'INFLUSSO DELLO STILE DEL CINEMA MUTO SOVIETICO SUL CINEMA DEI PAESI OCCIDENTALI

Guido Aristarco - Italia

Mosco 1939. Ventesimo anniversario del cinema sovietico. Sergej M. Ejzenstejn, nell'occasione, sottolinea : "Un nuovo contenuto intellettuale, nuove forme per presentare questo contenuto, nuovi metodi di comprensione teorica : ecco gli aspetti del cinema sovietico che colpirono i pubblici stranieri. Benché non sempre completi nelle soluzioni tematiche, nè perfetti nella realizzazione formale, e tutt'altro che conclusivi quanto a conoscenza e comprensione teorica (tutti difetti che noi stessi criticamente scorgevamo), i nostri film furono una rivelazione per i paesi capitalisti. Un vero e inatteso trauma intellettuale fu per l'America e l'Europa la visione di opere cinematografiche in cui i problemi sociali erano presentati di colpo, con tutti i puntini sugli i, a pubblici che prima d'allora avevano visto sui loro schermi soltanto rari e vaghi accenni ad i senza puntino".

Nati da esigenze intellettuali nuove e dal desiderio di venire incontro e di adeguarsi a queste esigenze, i film sovietici - continua Ejzenstejn - colpivano i pubblici stranieri per le singolarità formali non meno che per i temi e le idee. "Prima ancora che il nostro paese avesse avuto un riconoscimento ufficiale e diplomatico, i film sovietici varcarono spesso le frontiere, nonostante gli ostacoli posti dalla censura, e con le loro qualità artistiche conquistarono amici anche tra quelli che non potevano allora comprendere i nostri ideali. Fu quindi il nostro cinema - il più giovane di anni, ma il più vigoroso, vitale e ricco di emozioni e d'idee - a porsi ben presto all'avanguardia delle arti sorelle più anziane, al di là delle barriere che ci circondavano. E immensa fu la sua influenza all'estero".

Questa influenza, aggiunge Ejzenstejn, fu multiforme : "e innumerevoli sono gli esempi "indiretti e diretti". "Si rivela talvolta nel tentativo di trattare temi più ampi dell'eterno triangolo ; o in più audace rappresentazione della realtà, caratteristica del nostro rispetto della verità ; o nel semplice desiderio di servirsi di quei metodi formali che sono il frutto d'un nuovo contenuto intellettuale". Quanto alle teorie - ricorda Ejzenstejn - non esistono che alcuni sforzi individuali in questo campo fuori dell'Unione Sovietica, perchè soltanto nell' URSS i registi tentano con sistematica intensità di compiere un lavoro di ricerca e di analisi sulla "più meravigliosa delle arti". Come "arte veramente superiore il cinema appare unico in quanto è, nel senso più compiuto del termine, figlio del socialismo. Le altre arti hanno dietro di sè secoli di tradizione. Il numero degli anni che comprende l'intera storia del cinema è minore di quello dei secoli in cui si svilupparono le altre arti. Ma la cosa più importante è che il cinema come arte in genere e, più avanti, come arte non solo uguale ma sotto molti aspetti superiore alle altre, incominciò ad essere preso sul serio soltanto quando ebbe inizio la cinematografia socialista".

Sebbene bastassero pochi anni perchè il cinema sovietico maturasse pienamente e alcune menti superiori lo definissero "la più importante delle arti" e quella di maggior potenza di massa, dovette sorgere una brillante costellazione di film sovietici - incalza Ejzenstejn - prima che si incominciasse a parlare, di là dalle frontiere dell'URSS, del cinema come arte, degno di seria attenzione non meno del teatro, della letteratura, della pittura. "Soltanto allora il cinema si elevò al di sopra del livello del music-hall, del luna park, del giardino zoologico e del museo degli errori, per trovare posto nella famiglia delle grandi arti". Il cinema sovietico - continua Ejzenstejn - è una maniera inesauribile per la definizione delle leggi generali e del valore specifico dell'arte come uno dei riflessi più caratteristici dell'attività spirituale dell'uomo. "Il metodo del cinema, quando sia veramente ben compreso, ci permetterà di conoscere il metodo dell'arte in generale". "Abbiamo ragione di essere orgogliosi in questo ventesimo anniversario del nostro cinema", conclude Ejzenstejn. "Nel nostro paese. E anche oltre i suoi confini. Nell'arte del cinema stesso : e molto al di là dei suoi limiti, nell'arte in genere. Sì, abbiamo ragione di essere orgogliosi ; e questo devo esserci di sprone per il lavoro futuro".

Ragioni di orgoglio assai giuste, queste sostenute da Ejzenstejn nel 1939. Il quale non manca di sottolineare: "Se agli inizi dovemmo non poco ai registi americani, possiamo dire che il debito venne poi ripagato con gli interessi". Non c'è dubbio, ormai, che Ejzenstejn sia stato il più grande teorico del cinema e uno dei maggiori registi : pochi, assai pochi, raggono al confronto con lui. A ragione Sklovskij lo ritiene il massimo teorico dell'arte sovietica, non soltanto del cinema ; di uguale parere è lo storico italiano dell'arte Giulio Carlo Argan. E rilevante fu il suo influsso, e del film sovietico in generale, in oriente come in occidente. Il cinema muto dell'URSS (e non soltanto quello "muto", ma anche degli inizi del sonoro) fu davvero una rivelazione per i paesi capitalistici, e fenomeno del tutto nuovo, unico, in quanto "figlio del socialismo".

"La dottrina del materialismo storico diventa nel film russo un principio formale", osserva lo storico sociale dell'arte Arnold Hauser nel 1951. "In ogni modo non si deve scordare quanto ad essa si attagli il cinematografo, specialmente con la tecnica del primo piano, che senz'altro favorisce la descrizione delle esigenze materiali, dando ad esse valore di moventi". Non è certo ingiustificato domandarsi, per Hauser, se tutta questa tecnica che porta alla ribalta la necessità materiale non sia anch'essa un prodotto del materialismo. "Poichè non sarà pura coincidenza che il film sia creatura di quello stesso periodo storico che ha svelato le basi ideologiche del pensiero, e che proprio i russi siano diventati i primi classici di quest'arte". Nel Potemkin di Ejzenstejn come in La fine di San Pietroburgo di Pudovkin, e ancor prima in Sciopero, ci sono "cose che svelano la natura ideologica delle idee. Mai una situazione storico-sociale ha trovato espressione artistica più diretta di quella che la crisi del capitalismo e la filosofia marxistica della storia ha trovato" nella tecnica del montaggio elaborata dai sovietici. "L'affinità fra il giovane stato comunista e la nuova forma espressiva è evidente. Sono entrambi fenomeni rivoluzionari, che percorrono strade nuove, che non hanno alcun passato storico, nè tradizioni che li vincolino o inceppino con gli schemi della cultura e dell'abitudine".

A differenza dei registi tedeschi, gli uomini che realizzavano i film sovietici - annota Lewis Jacobs - non si erano formati nell'ambiente commerciale dei teatri di posa, ma erano chimici, ingegneri, operai di fabbrica ; alcuni provenivano dal teatro. "Si erano accostati al cinema con serietà scientifica e programmi di ampio respiro. Consideravano i problemi della loro professione con l'attenzione entusiasta di studiosi, indagando, teorizzando, sperimentando per scoprire i valori basilari del nuovo mezzo espressivo : erano artisti, non affaristi /.../ La cosa più importante era il montaggio : la macchina da presa era uno strumento senza dubbio essenziale, ma sempre subordinato al montaggio", ai vari tipi di montaggio. I classici del cinema sovietico della seconda metà degli anni venti - commenta John Howard Lawson - costituiscono un complesso di opere rimasto insuperato per originalità, profondità di indagine dei sentimenti e della sensibilità, per capacità di suggerire nuove future possibilità.

Nikolàj Lébedev, oltre a sottolineare che i novatori del suo cinema per primi portarono nel mondo temi come la lotta di classe, la rivoluzione proletaria e i movimenti di liberazione nazionale dei popoli coloniali - ricorda che "grazie all'opera di Vertov con l'operatore Kaufman, di Kulesov con Levitskij e Kuznetsov, di Kozintsov e Trauberg con Moskvin e Michajlov, di Ejzenstejn con Tissé di Pudovkin con Golovnjà, si assimilo tutto l'arsenale di mezzi espressivi della macchina da presa : i diversi piani e le diverse angolazioni di ripresa, le particolarità ottiche dei vari obiettivi, la divisione semantica dell'inquadratura, la combinazione delle linee e del chiaroscuro, l'utilizzazione dei vari metodi di illuminazione /.../ I novatori scoprirono e verificarono nella pratica le leggi, i procedimanti e i metodi del montaggio delle inquadrature in tutte le combinazioni immaginabili, dalla costruzione di una singola frase, di una sequenza, di un episodio, fino alla costruzione dell'intero film".

Immenso, come dice Ejzenstejn, l'influsso del cinema sovietico all'estero. E qual è questo influsso, stilistico, formale, nel cinema dei paesi occidentali ? In Ragioni di orgoglio lo stesso Ejzenstejn ricorda che quando nel 1930 giunse a Hollywood, fu "letteralmente sommerso da ritagli di stampa che parlavano del film di Milestone All'ovest niente di nuovo (All quiet on the western front, 1930), da poco proiettato al pubblico. Non ce n'era uno in cui non si parlasse della nostra influenza sulla sua composizione ! Se Rajzman fosse per caso arrivato nel momento in cui si stava proiettando Nostro pane quotidiano (Our daily bread, 1934) di King Vidor, avrebbe senza dubbio trovato analogie con La terra ha sete (Zemlja zazdet, 1929). Shanghai Express di Sternberg s'ispirà a L'espresso azzurro (Goluboj ekspress, 1929) di Ilja Trauberg e tutti riconoscono il debito di Ragazzacci di strada (Wild boys of the road) verso Il cammino verso la vita (Putevka na zizn, 1931). L'industria cinematografica tedesca considero Unser Emden come una risposta diretta al Potemkin, mentre si puo dire che in Viva Villa ! venne a riflettersi l'influenza di tutti i film sovietici, tra cui Ottobre, per non parlare del nostro film messicano non terminato : Que viva Mexico ! Il primo film di Mamoulian, Applauso (Applause) era completamente dominato da quel'simbolismo degli oggetti tipico dei nostri film del 1920".

Il complesso delle opere del cinema muto sovietico, all'avanguardia dell'evoluzione del film, richiama l'attenzione degli Stati Uniti d'America sull'importanza del montaggio, di diversi tipi di montaggio, per la forma e la struttura del film - osserva Jacobs. "La forza enorme di quelle opere, nonostante le loro molte deficienze tecniche, dimostro a Hollywood che immaginazione, e vicende che offrissero un vero interesse potevano far passare inosservate alcune altre manchevolezze, e che i virtuosismi con la macchina da presa non erano tutto". I sovietici - aggiunge Jacobs rivelarono agli americani anche un nuovo aspetto della recitazione cinematografica : "dimostrarono che, per i film muti, essendo il cinema una forma d'espressione affatto diversa dalle altre, non era indispensabile ricorrere all'attore di teatro. Realizzati con una formula altamente realistica, in essi, gli attori, presi dalla vita reale, erano posti in situazioni che facevano parte delle loro esistenza quotidiana, e raggiungevano la verosimiglianza grazie all'uso sapiente delle composizioni figurative, del dettaglio significativo, di un intelligente montaggio, dalla ricca caratterizzazione quasi tridimensionale del personaggio e dalla spontaneità della recitazione". Influenzati dagli esempi russi, i produttori di Hollywood - sottolinea Jacobs - cominciarono a scegliere con cura maggiore gli attori, e tentarono di costruire la psicologia dei personaggi usando con più immaginazione il particolare e il materiale plastico /.../ I registi dimostrarono di possedere una più profonda coscienza del cinema, una più avvertita consapelolezza del valore del montaggio e delle possibilità della macchina da presa, e un desiderio di far forma a tutto cio che la maggiore conoscenza degli specifici cinematografici rendeva attuale. I film europei visti in America (tra i quali appunto quelli sovietici) ribadirono l'importanza di raccontare una vicenda visivamente e ritmicamente".

Il conflitto tra registi interessati all'arte e gli uomini d'affari desiderosi di trarre vasti profitti dai loro investimenti - annota Lawson - andava progressivamente approfondendosi. La corazzata Potemkin, fornendo agli artisti nuove prospettive, acui il contrasto tra le finalità dei registi seri e impegnati e le richieste dei capi d'industria. Nell'ambito di questi contrasti si inseriscono appunto i film ricordati da Ejzenstejn e anche altri. L'influsso del cinema sovietico è evidente nell'opera di Lewis Milestone, sia sul piano della protesta sociale, tematico, che su quello stilistico. "Nel film fu anche evidente" - osserva Jacobs - "un particolare discernimento per il montaggio (che egli avrebbe in seguito sfruttato sempre più abilmente), specie nell'episodio della mitragliatrice. Qui Milestone intercalo inquadrature in movimento (prese dall'alto) di soldati colpiti e abbattuti mentre corrono attraverso un campo, con inquadrature ferme di mitragliatrici. La ripetizione delle inquadrature in movimento e di quelle ferme creava un senso ritmico che, combinato con il ritmico sgranare della mitragliatrice, risultava in una intensificazione dell'effetto".

Sia Jacobs che Lawson ravvisano la presenza di Turksib (1929) di Victor Turin nel montaggio ritmico della sequenza dell'irrigazione in Nostro pane quotidiano. Già il precedente film di King Vidor, La folla (The crowd, 1928) aveva legami stilistici, rimandi al cinema sovietico. E così pure il primo film americano di Murnau, Aurora (Sunrise, 1927) "abile miscuglio di tre stili", e secondo Lawson : "identificazione sentimentale con la natura, tipico del film svedese, erotismo e violenza ispirati al naturalismo tedesco, montaggio drammatico e dettagli simbolici derivati dalla scuola sovietica". Sempre per Lawson la forza delle scene in massa, in Marco il ribelle (Blockade, 1938), è in gran parte merito del regista, William Dieterle, il quale segue qui l'esempio sovietico nel modo di riprendere la folla, ricorrendo agli stacchi per conferire un costante senso di movimento e di ritmo. Lo studioso americano sottolinea inoltre che il film di montaggio This is America (1933), prodotto da Frederic Ullman, jr. con un commento di Gilbert Seldes, si ispirava in gran parte al documentario di Esther Sub proiettato in America con il titolo Cannons or tractors sugli avvenimenti contemporanei e sui progressi compiuti nell'URSS.

"I documentari e i film sperimentali erano entro certi limiti meno soggetti alle leggi dello sfruttamento commerciale e risentirono dunque immediatamente dell'influenza sovietica". Efficace fu la conoscenza del cinema sovietico muto in gruppi di sinistra, progressisti, come Nykino e il suo prolungamento, la Frontier Films e registi quali Pare Lorentz, Paul Strand, Leo Hurwitz. Di questi due ultimi sono Heart of Spain (1937) e Native land (1942) sulla lotta di classe negli Stati Uniti ; di Lorentz The river (1937). Nel decennio 1921-1931, allorchè i film stavano raggiungendo nell'espressione un'altezza nuova - ricorda Jacobs - innovazioni nelle forme tecniche, di contenuto e strutturali furono introdotte in America attraverso film tedeschi, francesi e russi. "A misura che gli sperimentatori americani acquistavano familiarità con il loro mezzo, e con il mutare dello spirito del tempo, vennero più allontanandosi dall'espressionismo tedesco e dal naturalismo francese per volgersi all'elevato realismo dei sovietici". La struttura del loro cinema (di film come il Potemkin, La fine di San Pietroburgo, Ottobre, L'uomo con la macchina da presa, Arsenale e La terra) e il loro credo artistico riassunto nella parola "montaggio" - continua Jacobs - "era così sconvolgente da spazzar via i modelli estetici precedenti, introducendo criteri nuovi".

"Il principio del montaggio rivelato nell'opera e negli scritti di Ejzenstejn, di Pudovkin e specialmente di Vertov, divenne nel 1931 il fine estetico a cui tendevano gli sperimentatori cinematografici degli Stati Uniti". Tra i primi che rivelarono in costoro l'influsso di quella tecnica, Jacobs cita il cortometraggio The spy (La spia, 1931-32) di Charles Vidor, che si fondava interamente sull'energico taglio nell'elaborazione del materiale e su attori non professionisti. "Altri film sperimentali s'ispiravano in quegli anni alle teorie di Dziga Vertov e al suo Kino-Glaz. L'idea vertoviana, di realizzare film senza attori professionisti, senza intreccio e senza scenografie artificiali, esercitò una grande attrattiva su molti artisti indipendenti che non avevano esperienza nè d'attori nè d'intreccio. Questi sperimentatori si affrettarono ad accettare il manifesto del russo che diceva : "Il documentario d'attualità è la base dell'arte cinematografica". La macchina da presa deve cogliere la vita di sorpresa. Il film non dovrebbero seguire un ordine cronologico o drammatico, ma semplicemente un tema, come il lavoro, il gioco, lo sport e altre manifestazioni della vita quotidiana". L'ossequio ai dettati di Vertov - continua Jacobs - creò una sciame di "poeti cinematografici" e di "sinfonie cittadine", tra i quali Bronx morning (Mattino al Bronx) di Jay Leyda - il grande studioso del cinema sovietico, allievo di Ejzenstejn - e Footnote to fact (Appunti su un fatto) dello stesso Jacobs.

Anche in Inghilterra il documentario, che sarebbe giunto a interessanti risultati negli anni trenta, si ricollega direttamente - afferma Lawson - al lavoro di Vertov e dei suoi colleghi. In Drifters, uno dei primi lavori di John Grierson, la presenza di Flaherty "è evidente, ma sia la tecnica, della ripresa e del montaggio, sia la materia (il ritmo e il significato delle fatiche umane) si ispirano al cinema sovietico". Lo stesso "manifesto" di Grierson è una diretta emanazione delle teorie dell'autore del "kinoki".

"Cineocchio", "sinfonie cittadine" anche in Germania. Sinfonia di una grande città (Berlin, Symphonie einer Grosstadt, 1927) e Melodie del mondo (Melodie der Welt, 1929) entrambi di Walter Ruttmann si rifanno a Vertov. Nel primo "le sequenze sono spesso composte per analogia: folle e armenti, tema delle gambe, etc.", scrive Georges Sadoul. "In un'epoca in cui la censura non dava il visto ai film troppo impegnati di Vertov, l'ottima opera di Ruttmann diffuse le sue teorie in tutto il mondo ed esercitò ovunque, dal Giappone al Brasile, un'eccezionale influenza". Per il secondo film, il regista tedesco prese l'idea dal film chiave di Vertov La sesta parte del mondo (Sestaja cast' mira). Al pari di Grierson per Drifters, Robert Siodmak ed Edgar G. Ulmer, per il loro "semi-documentario Uomini di domenica (Mennschen am Sontag, 1929) si ispirarono, sia pure in questo caso "indirettamente", da una parte a Flaherty e, dall'altra, al "cineocchio". Anche uno dei maestri della scuola naturalistica tedesca, G.W. Pabst, fu profondamente impressionato dai film di Ejzenstejn e Pudovkin, afferma Lawson. "Il mutamento del metodo e nella prospettiva è evidente se si considerano La via senza gioia (Die freudlose Gasse), realizzato nel 1925, e Giglio nelle tenebre (Die Liebe der Jeanne Ney), un adattamento del romanzo di Iljà Ehrenburg nel 1927". E certo in gran parte del "cinema di Weimar" ebbe peso la "scuola sovietica" : una particolare testimonianza l'offre Kuhle Wampe (1923) di Slatan Dudow, su soggetto di Brecht ed Ernst Ottwald.

In Francia, Dreyer e Renoir risentono dell'ascendenza del cinema sovietico. La passione di Giovanna d'Arco (La passion de Jeanne d'Arc, 1928), strutturato soprattutto con primi piani e movimenti di macchina, denuncia una composizione e un ritmo derivate dalle "tecniche russe a scopi diversi" ; "l'influenza russa si risente in particolare nella fotografia di Rudolph Maté, che coglie in modo rivelatore l'interiorità di quei volti senza trucco", osserva Lawson. E Renoir - continua Lawson - si era ispirato al Potemkin ; ne aveva preso quel che gli serviva per sviluppare la sua capacità creativa, "come è riscontrabile nell'evoluzione da Toni a La règle du jeu, in ispecie in La vie est à nous (1936) realizzato nel 1936 per conto del partito comunista francese in occasione delle elezioni in quell'anno. Probabilmente influenzato dal montaggio di pezzi brevi, alla sovietica, fu anche Coeur fidèle di Jean Epstein nella scena della fiera, "in cui il turbino della giostra e i gesti dei suoi automi fanno da contrappunto a una rissa tra due uomini". (Sadoul).

Pure Joris Ivens, l'"olandese volante" si era ispirato tra l'altro al Potemkin, ne aveva preso quel che gli serviva per sviluppare la sua capacità creativa. Il ponte (De brug, 1928) è "una specie di breve sinfonia, in cui si sente l'influenza di Vertov e di Ruttmann, sulle forme metalliche d'un grande ponte mobile di Rotterdam, su cui passano i binari della ferrovia". Molte scene di Borinage (realizzato in Belgio nel 1933-34) ricorda ancora Sadoul - vennero fatte in presa diretta, nel corso di un'inchiesta del tipo "cinemaverità". Ivens, come altri giovani cineasti, a contatto con i film sovieticifu "indotto a tralasciare il suo pessimismo 'oggettivo' in favore di una identificazione più positiva con le lotte e le aspirazioni della classe operaia", scrive Lawson : "Studiando il montaggio ci si accorse che, secondo di come si tagliava e inseriva il materiale girato, il senso poteva mutare sostanzialmente. Fu in questo periodo che Joris Ivens e i suoi amici della Film Liga olandese presero l'abitudine di farsi prestare il sabato sera i cinegiornali che si proiettavano nei cinematografi ; passavano tutta la notte a tagliare e a ricucire vari pezzi di pellicola per mutarne il carattere di classe".

Persino autori come lo svedese Gustav Molander e il cecoslovacco Gustav Machaty, così lontani per sensibilità, cultura e ideologia dai sovietici, a questi debbono qualcosa. Una notte (En natt, 1931) del primo e Estasi (Extase, 1932) del secondo lo dimostrano chiaramente, e nel montaggio e nelle metafore filmiche. "In Estasi, annota Sadoul, si sente l'influsso del cinema sovietico, in certe scene, come la sequenza del lavoro, dal montaggio molto ejzenstejniano".

E l'Italia ? Da noi l'ascendenza del cinema sovietico fu anzitutto riscontrabile sul piano teorico che su quello pratico, e grazie alle traduzioni, da parte di uno studioso e teorico come Umberto Barbaro, dei testi fondamentali di Pudovkin, Ejzenstejn, Timosenko, ecc. "L'influenza della cinematografia sovietica sulla cinematografia italiana" - egli ricordava nel 1958 - "è stata particolarmente forte, fin dai suoi primi anni, nonostante le grandi difficoltà che si sono avute sempre da noi, e che si hanno tuttora, al diretto contatto con le opere ; nonostante che la visione dei film sovietici sia sempre discontinua, sempre ostacolata da mille difficoltà, così da costituire un'operazione spesso addirittura clandestina. Eppure quest'influenza c'è stata ed è stata così forte da costituire l'elemento essenziale, se non l'unico, alla rinascita e alla grande fioritura del film italiano, nel dopoguerra. Per sintetizzare il senso di questa influenza si deve dire, anzitutto, che è stata la teoria del film elaborata dai cineasti sovietici quella che ha determinato il nascere ed ha orientato l'indirizzo della cultura cinematografica italiana".

Influsso dunque prima teorico che pratico, e ovviamente - sottolinea Barbaro - : perchè, al tempo del fascismo, una produzione di film realisti era impossibile. "Ciò, assieme al suo lato fortemente limitativo, ha avuto un lato assai positivo che è stato quello del maturare lentamente e del rafforzarsi di certe convinzioni e di certe aspirazioni, nella coscienza dei cineasti di allora e soprattutto di quelli che sorgevano, dei cineasti della generazione successiva, che sono quelli, appunto, a cui si deve il nascere del neo-realismo italiano, cioè di uno dei più alti punti di arrivo della cinematografia mondiale". Le traduzioni del Barbaro escono a cavallo del 1930, e suscitano subito grande interesse in un giovane regista come Alessandro Blasetti. Egli stesso aveva pubblicato su Cinematografo - una rivista da lui diretta - uno studio di Libero Solaroli (ricorda Barbaro) sul film sovietico e una inchiesta "per stabilire che gli esterni vanno fatti dal vero e non a studio".

L'interesse "che nelle più diverse sfere ha ridestato attorno alla Russia il cinema russo" - ricorderà - "è certamente dovuto prima d'altro a quel suo essere non solo sinceramente, ma accanitamente, polemicamente russo" ; e, parimenti, si accorge "di tutte le scoperte di montaggio che la cinematografia mondiale deve ai russi".

Fresco di quelle letture e di quell'esperienza teorica, esordisce nella regia con entusiasmo e gli stivaloni. Vuole far "rinascere" il cinema italiano. Sole (1929) "è più che altro un atto di fede. Il cinematografo italiano", scriverà, "doveva rinnovarsi per risorgere. Bisognava dimostrare che elementi completamente nuovi al cinema potessero rivelare concrete capacità a fare. Un senso allora non comune, la plasticità dell'immagine, riscaldato anche dalla nobiltà del tema, giustificarono in tutti coloro che avrebbero voluto vedere risorgere le nostra industria, il grande desiderio di dirne bene. La pellicola fu tutta un prodotto d'entusiasmo, di fede e di istinto". Sole era "il primo film italiano che si ispirasse al fascismo", annota Francesco Pasinetti. "Fu presentato in prima visione al Duce il quale, l'anno successivo, diede il via ad una produzione cinematografica sonora".

Il tema sviluppato da Blasetti era la bonifica pontina, che gli permettevano molti esterni dal vero. Scelse anche attori non professionisti. "Un film di propaganda" dunque ; "ma, tra le acque morte della palude", osserva il Barbaro, "e i miasmi della retorica fascista si vide subito aggallare qualche bel pezzo di terra ferma e solida, di sicura ascendenza sovietica".

Sole è fondamentale per capire questo giovane di allora, afferma Ettore M. Margadonna : "il punto di partenza del film è un'evasione : Blasetti spezza violentemente ogni legame con il teatro borghese, con la smidollata letteratura di bassa imitazione francese, con tutto quel mondo di cartapesta e di tramagnini dal quale sono usciti i grandi spettacoli d'anteguerra. E' così freneticamente ansioso di liberarsi dall'ammuffita convenzione che ha intossicato il nostro vecchio cinema, che la sua non è una ricerca, ma una fuga. Fugge non per viltà, ma per paura di cantaminarsi. Se la moralità del soggetto (la vittoria dei bonificatori sulla gente di palude, prima restia e poi nettamente ostile al risanamento della terra) non fosse diventato. L'elemento preponderante e troppo appariscente del dramma, avremmo potuto porre Sole accanto ai migliori film stranieri, specie a quelli dei russi". Il richiamo non è arbitrario, spiega Margadonna, "perchè non solo il Blasetti ha sentito la loro influenza (influenza puramente stilistica, s'intende), ma perchè la predilezione a far delle folle moderne i protagonisti corali delle sue visioni è evidente nei suoi film". E Margadonna evidenzia in Sole la potenza descrittiva del paesaggio e degli uomini, la tecnica nel movimento delle masse durante la rivolta, il passaggio dei bufali, "visti e resi con sicurissimo senso del cinema".

Così come avrebbe fatto in America Vidor con Nostre pane quotidiano, Blasetti con Terre madre (1931), dopo le bonifiche, propone il tema, al servizio dell'ideologia fascista, del "ritorno alla terra" : è la via di uscita - come annota Carlo Lizzani - con la quale la mentalità piccolo borghese ricorre, e non soltanto in Italia, per sottrarsi a tutte le contraddizioni del mondo moderno. Blasetti, con i soliti entusiasmo e buona fede, considera il suo film come un "tentativo di riprendere il tema di Sole con una maggiore coscienza e conoscenza del cinema". In verità, come avverti Margadonna, in Terra madre "rivivono la stessa allegoria e lo stesso errore di Sole, mentre il paesaggio, gli attori, l'intreccio, il movimento delle masse hanno perduta la loro primitiva, cruda ma schietta bellezza e tendono a diventare piatte oleografie".

L'ascendenza sovietico, per quanto riguarda lo stile è ancora evidente in 1860 (1933), realizzato da Blasetti in gran parte in ambienti naturali e recitato da "tipi", da attori non professionisti, ad eccezione di un paio (Gianfranco Giachetti, Mario Ferrari). Scrive Corrado Alvaro : "Un film senza protagonista, come questo, di cui è protagonista la massa, si deve reggere su ritmi d'avvenimenti. Il suo schema è in quei tipici prodotti russi come La corazzata Potemkin, Il figlio di Gingis Khan, L'espresso blu. In questi lavori l'incentivo al fatto collettivo è dato da incidenti personali e di biografia minuta /.../ Tecnica interessante in quanto lega a un'esperienza personale e a un fatto singolo un evento collettivo, e il personaggio d'una vicenda diviene capo d'un movimento, ingigantisce con le stesse dimensioni della folla, e il corso d'une avventura si trasforma materialmente in una corrente rovinosa d'uomini e d'idee, come in 1860". Il film, rivalutato nel dopoguerra, come un precursore del neorealismo (anche per l'impiego in esso, del dialetto, dei dialetti), va ridimensionato, e non solo per il finale, oggi del resto tolto (le camicie nere che salutano romanamente le camicie rosse di Garibaldi, a indicare una continuità ideale che non ci fu affatto), ma anche e soprattutto per la visione di un Risorgimento dato come unitario, popolare, mentre popolare non fu, ma conquista regia.

Più sconcertante appare Vecchia guardia (1935), forse il capolavoro di Blasetti, anche questo realizzato tenendo presente, per quanto riguarda la struttura formale, il cinema sovietico. Se da una parte il film "segna certo il massimo punto di colluttazione di Blasetti con il fascismo" (narra un episodio, protagonista un ragazzo, alla vigilia della cosidetta marcia su Roma), dall'altra "un certo tono dimesso di sentimenti sembra sfuggire al rigoroso imperativo degli squilli 'imperiali'" (Lizzani). Pasinetti sottolinea l'interesse offerto dal rapporto "tra il ritmo incalzante della sequenza finale - la partenza dei **camion** per la marcia su Roma - e la stasi ambientale **dopo la morte** del bambino : la stanza di lui, i suoi mobili, i suoi giocattoli, l'aeroplano che era il suo giocattolo preferito e che si muove lentamente, appeso a un filo, quasi sospinto dalla mano invisibile del fanciullo". Vecchia guardia rimane "l'unico film sinceramente fascista che sia stato realizzato durante il'ventennio'. Blasetti, aggiunge Callisto Cosulich, "descriveva con disarmante convinzione le gesta dei suoi eroi neri, ne prendeva le parti, li accettava per quel che erano, senza abbellirli, o deformarne lo spirito che li guidava".

Sole, Terra madre, 1860, Vecchia guardia : riprese dal vero, spesso con attori non professionisti, primi e primissimi piani di volti caratteristici, montaggio a stacchi. Lo scrittore Cecchi, che aveva operato alla Cines negli anni di 1860, punta soprattutto sulla rivendicazione del "cinema puro", su Acciaio (1933). A scrivere il soggetto chiama Pirandello, affida la partitura musicale a Malipiero ; egli stesso con Mario Soldati, redige la sceneggiatura. Per realizzarla, chiama Walter Ruttmann, fresco del successo ottenuto con Berlino, sinfonia di una grande città. E di Ruttmann, del suo debito al cinema sovietico, si è detto. Acciaio è una "sinfonia delle macchine" in una acciaieria di Terni ; le macchine, il documentario, non si fondano mai con l'elemento umano, e tutto decade nei compiacimenti formali, nella composizione calligrafica dell'inquadratura, nel vuoto intellettualismo di un montaggio per analogia e di metafore visivo-sonore.

Ribaltando nella sostanza la dichiarazione leninista "di tutte le arti, il cinema è per noi la più importante", Mussolini lancia lo slogan "Il cinema è l'arma più forte" Di questo slogan risentono anche film come Uomini sul fondo, del comandante Francesco De Robertis, e La nave bianca di Roberto Rossellini, entrambi del 1941. Anche per essi si è parlato e si puo parlare di influssi del cinema sovietico. "Ognuno di noi sente di non poter dimenticare l'equipaggio del sottomarino di Uomini sul fondo tutto teso", scrive Luigi Chiarini nel 1943, "in uno sforzo e una volontà di vita, i miti e doloriso peoni di Lampi sul Messico o i 'picciotti' di 1860. Uomini sul fondo e La nave bianca sono interpretati da marinai, ufficiali, borghesi presi dalla vita quotidiana e dal loro ambiente ; prevalenza di esterni e interni naturali. Uomini sul fondo è la riprova più completa della validità, almeno in certi casi, della teoria di Pudovkin sul "film senza attori", scrivono in quegli anni due giovanissimi critici : Ugo Casiraghi e Glauco Viazzi. "Attori non professionisti, s'intende, perchè questi autentici ufficiali e uomini di mare non solo materiale plastico ma attori sono, che hanno studiata e penetrata la loro parte ; mai falsi ed eccessivi pero, ma sempre costretti nei limiti funzionali del loro dramma". I due giovani critici citano i sovietici anche a proposito del montaggio e delle didascalie. "Puo darsi che nel montaggio uno possa avvertire una certa analogia con il cinema russo (con Dovzenko o Turin più che Ejzenstejn e Pudovkin /.../)". "E' bene dire qualcosa /.../ a proposito delle didascalie. Sappiamo che già si era intravista la possibilità di considerare le didascalie 'non più soltanto come dialogo essenziale, ma addirittura come elementi visivi del racconto, nè più nè meno come 'inquadratura' /.../ Di questo fatto ci avevano dato pregevoli esempi Ejzenstejn e Dreyer : il primo includendi nel montaggio della Linea generale numeri crescenti in valore e grandezza sullo schermo, alternati a punti esclamativi, per esprimere e simboleggiare la gioia e l'esaltazione di primitivi contadini alla vista del funzionamento d'una scrematrice meccanica /.../".

Dalla America all'Inghilterra, dalla Germania alla Francia, dalla Cecoslovacchia all'Italia, grande fu il campo d'influsso del cinema sovietico muto anche in tutto l'Occidente, più o meno manifesti e operanti i principi estetici, teorici e pratici, di quel cinema in registi quali Milestone e Vidor, Murnau e Dieterle, Grierson e Siodmak, Pabst e Dudow, Dreyer e Renoir, Ivens e Molander, Machaty e Blasetti, De Robertis, Rossellini sino al neorealismo e anche oltre. Qui abbiamo dato soltanto alcuni esempi nella sfera d'influsso occidentale, scegliendo tra quelli che noi ricordiamo e tra quelli ricordati da storici e studiosi (una indagine più scientifica, originale, di prima mano, fatta direttamente cioè suoi testi, i film, avrebbe presupposto un tempo considerevole per il reperimento delle opere, non sempre facile quando non impossibile). Ma copiosi altri esempi sarebbe facile offrire. Barbaro ebbe occasione di rilevare che, addirittura, "tra i molti giràgogoli" di un film come Un colpo di pistola (1941) di Renato Castellani, "spuntava folgorante e inatteso l'incauto ricalco di una celeberrima inquadratura di Pudovkin". Nè del resto si deve dimenticare, come qui si è visto, che il cinema muto sovietico ha dato molto, o suggerito non poco, anche al fonofilm occidentale ; e che, tra l'altro, la "fotografia in profondità", "il panfocus" - così importante e fondamentale nel Citizen Kane di Orson Welles - lo troviamo già in Ejzenstejn : "come molte altre conquiste dell'arte cinematografica" - sostiene Lawson - "anche questa risale a Ejzenstejn e a Tissè che la usarono sperimentalmente in Ottobre e in Il vecchio e il nuovo e poi ampiamente in Que viva Mexico ! Prima che Toland effettuasse le riprese di Kid from Spain, la sua troupe esamino attentamente il materiale

sulla corrida del film messicano di Ejzenstejn. Toland quindi era già a conoscenza del procedimento". Lo stesso Ejzenstejn - aggiunge Lawson - fece un brillante ed efficace uso di filtri rossi nel suo film sul Messico, che a sua volta influenzo notevolmente la fotografia di Figueroa. "Con gli stessi mezzi Bunuel, in collaborazione con Figueroa, ottenne effetti che fanno pensare a Goya e a El Greco", cosi attentamente studiati da Ejzenstejn. "Questa tecnica è derivata" appunto dal grande regista e teorico sovietico.

"Ragioni di orgoglio". Aveva ragione Ejzenstejn. Ed è nel vero György Lukacs quando afferma : "Non c'è dubbio che opere cinematografiche come Potemkin susciteranno sempre forti emozioni in migliaia e migliaia di uomini anche al di fuori del nostro partito" (anche se sono d'accordo con Sklovskij che questo film non è "al primo posto nell'opera complessiva del suo autore). Dunque i sovietici "riunirono i risultati delle loro ricerche e dei loro esperimenti in unico corpo di principi, che divennero in seguito la base di tutta la cinematografia moderna, e che costituirono il fondamento dei film da loro realizzati, rendendoli i più notevoli di tutto il periodo muto". In questo Jacobs, e altri, concordano con Hauser. "Tale credo era rissunto", come è ormai arcinoto nella parola "montaggio". Altra e non minore "ragione di orgoglio" fu quella sottolineata da Barbaro : il film come risarcimento marxista dell'arte. "Noi cineasti siamo felici di trovare nel pensiero di Gramsci la conferma di uno dei punti cardini del nostro lavoro : che l'artisticità del film nasce dal montaggio, cioè proprio dalla struttura". Perchè le ultime estetiche romantico-idealistiche opponevano struttura e poesia ? Perchè struttura è razionalità - rispondeva lo studioso italiano - e la razionalità è una diversa categoria spirituale, distinta da quella dell'arte. "Ma noi, del cinematografo, già da Pudovkin avevamo appreso che la 'base estetica del film è il montaggio', e avevamo appreso che il film, per sua natura, necessità di una tesi. Il cinematografo ci permette di risarcire il fatto artistico di quello che gli era stato indebitamente tolto. Poichè la razionalità, la discorsività, è strettamente connessa con la pratica, anche questa rientra ora, con pieno diritto, nell'arte". Se la forza pratica, se la forza diazione e di trasformazione della realtà non si oppongono - conclude Barbaro - ma sono a buon diritto elementi dell'arte, chi confesterà al potentissimo cinematografo il posto che gli aspetta : quello della "più importante delle arti" ?

Lukàcs si sofferma a lungo sulla differenza tra rispecchiamento scientifico e rispecchiamento artistico della realtà, e individua le ragioni per le quali il primo è "transitorio", in quanto una scoperta scientifica puo essere contradetta da una successiva scoperta, mentre l'autentica opera d'arte "dura" anche nel mutare dei tempi e delle nuove scoperte appunto scientifiche. Lukàcs porta l'esempio dell' "eterno fascino di Omero". E Hauser osserva : "Le opere di Ejzenstejn e Pudovkin sono per cosi dire l'epos eroico dell'arte cinematografica ; che, anche indipendentemente dalle condizioni sociali che ne permisero il sorgere, esse valgono come modelli, non meraviglia più del fatto che ci venga tuttora da Omero il più alto godimento estetico". I registi di tutto il mondo adottarono le formule del film sovietico - aggiunge Hauser -, indipendentemente dalle differenze nazionali e ideologiche, confermando cosi che non appena in un'arte il processo di trasformazione da materia a forma si è compiuto, la forma puo essere ripresa da altri e impiegata come una pura tecnica, staccata dal sostrato da cui è nata.

Ma non è vero, come ci ricorda Lukacs, nel distinguere tra "tecnica e forma", che esiste una "impossibilità di applicare generalmente una determinata tecnica artistica e anche soltanto di riprenderla bella e pronta, senza mutarvi nulla ? Che la forma artistica è la forma di un contenuto determinato, e percio non consente una generalizzazione al di fuori di quella particolarità che di volta in volta è stabilita in essa ? "La tecnica artistica è soltanto un mezzo per esprimere con la massima perfezione possibile quella riproduzione creativa della realtà che abbiamo riassunto nel principio della forma di un contenuto determinato, nella funzione orgànizzatrice di un livello specifico di particolarità per ogni opera d'arte. Abbiamo visto che questo medio organizzatore è diverso secondo il periodo, il genere, lo stile, della personalità, ecc. Una tecnica puo dunque essere feconda e progressiva, nel senso artistico, soltanto se favorisce il dispiegarsi proprio di questa particolarità. Le altre sue qualità devono essere incondizionatamente subordinate a questo fine : se esse lo contaddicono, qualsiasi tecnica - senza pregiudizio delle sue altre qualità positive - è di ostacolo all'arte /.../ I problemi dell'evoluzione della tecnica sono determinati dallo sviluppo sociale.

Il problema che qui si presenta, a proposito dell'influsso stilistico, formale, del cinema muto sovietico nel cinema occidentale, del "fare cinema", non consiste nel vedere l'ascendenza in genere e in generale di quello su questo, nell'adottare formule indipendentemenete dalle differenze nazionali e ideologiche, nel riprendere una "forma" da altri e impiegarla come una pura tecnica, staccandola dal contesto da cui è nata e per la quale è nata. "L'impossibilità di dare applicazione generale a una tecnica (a un'innovazione tecnica, ecc.), e ancor più di trovare in questa applicabilità generale un criterio per giudicare una tecnica, non risiede nella psicologia del processo creativo (nella sua "incoscienza") o magari in una "irrazionalità" dell'arte, bensi, al contrario, proprio nel modo specifico del suo rispecchiamento della realtà oggettiva". De qui, conclude Lukacs, la necessità che in ciascuna opera autentica la tecnica sia creata di nuovo, in vista di quella particolare prospettiva muovendo dalla quale la realtà riprodotta viene organizzata esteticamente".

E' quanto ha capito perfettamente Ejzenstejn allorchè, riconoscendo il "debito" suo e di altri colleghi a Griffith, al montaggio e al primo piano degli americani che elaborano principi teorici e pratici diversi, anzi opposti al fine di rispecchiare artisticamente una realtà specifica e diversa. E' anche in questo senso che va letta l'affermazione ejzenstejniana : "se agli inizi dovemmo non poco ai registi americani, possiamo dire che il debito poi venne ripagato con gli interessi". Fino a che punto, entro quali limiti sono manifestamente operanti nel cinema occidentale i nuovi canoni fondamentali dell'estetica cinematografica sovietica. Il Potemkin a esempio colpi il pubblico occidentale come una rivelazione. "Cio nonostante l'influenza del cinema sovietico non puo venire giudicata in base allo scalpore provocato" da quel film - osserva Lawson - "nè alle luce dei frettolosi tentativi di imitarne lo stile. La tecnica del montaggio poteva venire imitata, ma i registi non potevano ripetere l'espressione sociale, o il fervore morale, degli artisti sovietici". In alcuni casi, come per esempio in quello di Ivens, gli effetti del Potemkin e di altre opere di quella scuola, influi a poco a poco in modo determinante tanto sul piano dello stile che sul piano del "contenuto e delle implicazioni sociali". Ma spesso, troppo spesso, i valori del cinema muto sovietico e la "loro forma, sono stati travisati per servire scopi estranei e contraddittori" o addirittura opposti.

Il montaggio nelle accezioni sovietiche divenne così una nuova "moda", e "fu interpolato artificialmente" nei film americani "con la funzione di creare 'effetti'", sostiene Jacobs : "il termine venne assorbito dalla lingua di Hollywood, ma il suo significato è generalmente limitato a definire una serie impressionistica di rapide inquadrature e di rapide dissolvenze allorchè usate per passaggi di tempo e di luogo". Se Vidor, con la maggior parte degli artisti di Hollywood, fu impressionato dal cinema sovietico, la folla nei suoi film "è nemica del singolo, una massa di automi avviata verso un ignoto destino", e in Nostro pane quotidiano viene riproposto il tema, nel senso reazionario accennato, del "ritorno alla terra". Persino Lubitsch, "il cui stile è l'antitesi di quello di Ejzenstejn, parlava del Potemkin come del più grande film che fosse mai stato fatto. Eppure" - sottolinea Lawson - "l'interesse e l'amore per il popolo, propri del cinema sovietico, erano estranei alla cultura di Hollywood. Nei film di Ejzenstejn e di Pudovkin le masse sono unite da una comune aspirazione".

Se Walter Ruttmann abbandono in un certo momento l'astrazione per interessarsi al montaggio di dettagli reali nella sua "sinfonia" di strade berlinesi - avverte ancora Lawson - cio si deve in gran parte a Vertov. Comunque, sia nell'opera di Ruttmann che nell'analogo tentativo di Cavalcanti sulla vita di Parigi, (Rien que les heures, 1927), il principio del cineocchio è applicato a situazioni sociali totalmente diverse da quelle che ispirarono Vertov. Kracauer osserva che Ruttmann e Vertov 'usano principi estetici simili per rendere mondi diversi'. La macchina da presa di Vertov osserva 'la vita sovietica, una realtà fremente di energie rivoluzionarie che penetrano in ogni elemento'. Ruttmann illustra 'una realtà senza forma, svuotata di ogni energia vitale". Se dunque da "un punto di vista tecnica Ruttmann deve moltissimo a Vertov, altrettanto impressionante è la diversità del loro contenuto e dei loro punti di vista. I più importanti film di Vertov del periodo prendono lo spunto dal funerale di Lenin e dalle annuali celebrazioni della rivoluzione d'ottobre per indagare sui ricordi e le speranze di un popolo che considera l'opera di Lenin come base a tutti i propri sforzi e speranze". E in L'uomo con la macchina da presa egli, da sinistra, muove anche delle critiche, denuncia come ancora non sia eliminata nell'URSS le differenze di classe.

A poco a poco Ruttmann, pur rimanendo sul piano puramente tecnico debitore di Vertov, si allontana sempre più da questi : in Acciaio divene ancor più calligrafico, prigioniero dei "compiacimenti formali" dell'"avanguardia", e porta, come annota Barbaro, "fino all'abbiettezza della propaganda nazista la sua retriva indifferenza ai contenuti ; e le sue 'sinfonie' delle macchine e delle colate, nelle acciaierie di Terni, erano di una mostruosa astrattezza". La "sinfonia" delle macchine diventa un inno alla potenza fascista, e certo non c'era tra quelle e gli uomini quell'unisono espresso nel finale del Potemkin : "uomini in affannoso lavoro, sale macchine dell'incrociatore ; mani precipitose, ruote in movimento ; facce stravolte per lo sforzo, pressione massima dei manometri ; un torace grondante di sudore, una caldaia rovente ; un braccio, una ruota ; una ruota, un braccio ; macchina, uomo ; macchina, uomo ; macchina, uomo. Due realtà affatto diverse, una psichica e una materiale, vengono qui collegate, e non solo collegate, ma identificate, anzi l'una si sviluppa dalla altra". Un "passaggio così cosciente e premeditato da un ordine all'altro" - commenta Hauser - "presuppone tuttavia una visione del mondo che nega l'autonomia delle singole sfere della vita, come fa anche il surrealismo, e come ha fatto fin da principio il materialismo storico. Che non si tratti qui semplicemente di similitudini, ma di identificazioni, e che il confronto delle diverse sfere non sia puramente metaforico, risulta anche più chiaro quando il montaggio non mostra più due fotogrammi collegati, ma soltanto uno di essi, e non quello che logicamente ce si spetterebbe, ma il sostituto". (la lamiera di cristallo che trema = regime borghese vacillante in La fine di San Pietroburgo ; cupe statue equestri su piedistalli inclinati, tentennanti statue di budda usate come ninnoli e idoli negri fracassati = il crepuscolo degli zar in Ottobre).

Già nel 1943 Riccardo Maraini, a proposito di Acciaio, rilevava che Ruttmann tentava "l'analogia superlativa in una lunga allegoria tra i cuori e le macchine, con successo poco lusinghiero". Altra dimostrazione che essendo l'ideologia di Ruttmann opposta a quella di Vertov (e di Ejzenstejn) l' "analogie superlativa", nel citare il Potemkin, rimaneva pura e semplice tecnica, fine a se stessa : belle immagini a sé stanti, calligrafia appunto. Proprio perchè in Uomini sul fondo mancano le "virulenti notazioni anticlassiste", e così pure in La nave bianca, la "forma" del cinema sovietico rimane in essi tutta esteriore, si muta in pura tecnica : la retorica prende il sopravvento (il paternalismo degli ufficiali verso i marinai, i primi sempre forti, anche fisicamente ; i montaggi paralleli e per contasto, stacchi, metafore, la "mamma che non puo sbagliarsi mai", ecc.) Così anche le didascalie risultano visivamente e strutturalmente contrarie alle didascalie del cinema sovietico, assumono il segno di slogan fascisti, quali in effetti erano : "Sono fiero di voi" e le parole che, avanzando verso lo spettatore si fanno sempre più di dimensioni maggiori sino a occupare tutto lo schermo : "Mare nostro" (Uomini sul fondo) ; "Chi si ferma è perduto" (La nave bianca). "Uomini e macchine, un solo palpito" : è un'altra didascalia-dettaglio impiegata da Rossellini nelle sequenze del combattimento navale. Ma in entrambi i film uomini e macchine non raggiungono l'unisono, non si collegano e amalgamano, non si identificano concretamente, gli uni non si sviluppano dalle altre e viceversa : gli equipaggi, quegli equipaggi sono "tesi in uno sforzo comune e in una volontà di vita" solo nelle intenzioni degli autori. Insomma, in tutti questi e altri esempi, la tecnica sovietica non viene ricreata di nuovo, ma ripresa bella e pronta, senza tenere presente che la forma artistica di un contenuto determinato, specifico, e percio non consente una generalizzazione al di fuori di quella particolarità che di volta in volta è stabilita in essa.

Non è certo un caso che De Robertis sia finito a lavorare per la cosiddetta repubblica sociale di Salo, e che Ruttmann, dopo Acciaio, si sia messo al servizio di Goebbels, che sognava invano un Potemkin nazista. Il discorso su Rossellini, in questo ambito, è tutto diverso (non importa tanto cio che si è stati, ma cio che siamo : tragica è la coerenza nell'errore) ; e diverso, in un certo senso, quello su Blasetti, convinto delle sue idee di allora, in buona fede. Eppure anche lui avvertiva, nel 1933, che l' "essere sinceri e, nella sincerità, rivelare il bello e il nuovo, non basta" ; che "bisogna che quello bello e questo nuovo siano oltre che sentiti, visti". Anche nel suo caso tuttavia i limiti ideologici - quel "grosso ma sincero errore ideologico" che riconoscerà nel 1955 a proposito di Vecchia guardia - influivano sugli scompensi strutturali, di forma. Non è accidentale neppure che l'ascendenza del cinema sovietico conservi tracce positive e durature nel cinema italiano del dopoguerra, in certi aspetti stilistici nel neorealismo ; e che sia riconoscibile, tale ascendenza, anche oggi in autori come Paolo e Vittorio Taviani (Sotto il segno dello scorpione, a esempio).

Il cinema d'oggi non è certo quello di ieri. "Anche il vecchio Eraclito osservava che nessuno puo tuffarsi due volte nell'acqua del medesimo fiume", ci ricordava Ejzenstejn nel 1935, quando certi principi fondamentali del cinema sovietico stavano già cambiando. Immensi e sostanziali sono i mutamenti in questi ultimi anni, sia di forma che concettuali. Un film come Citizen Kane (1941) ha preso il posto di un Potemkin, esercitando "una profonda influenza sul pensiero cinematografico" ; i suoi "espedienti tecnici sono stati ammirati, studiati e imitati". Il concetto di montaggio non è più quello elaborato e messo in pratica nell'URSS. Ancora Ejzenstejn avvertiva, nel 1934 : "E' passato il tempo in cui, per fini pedagocici e didattici, bisognava compiere mosse tattiche e polemiche per affrancare il montaggio come mezzo espressivo del cinema. Ma dobbiamo affrontare il problema della correttezza linguistica nella dizione del film. E dobbiamo pretendere che la qualità di montaggio, della sintassi e del linguaggio filmico non soltanto non cadano mai al di sotto del livello del lavoro precedente, ma vadano oltre superando i risultati ottenuti : ecco perchè ci dovremmo tanto preoccupare dalla battaglia per l'alta qualità della cultura cinematografica". E concludeva : "E' ora di porre con tutta chiarezza il problema della cultura del linguaggio cinematografico. E' importante che tutti i cineasti dicano la loro opinione in proposito ; e che la dicano soprattutto attraverso il montaggio e le inquadrature dei propri film".

Molti lo hanno detto, dal 1934 a oggi : da Welles appunto a Godard - che ha reinventato, per cosi dire, il linguaggio cinematografico sino a incontrarsi con Vertov; e anche, sul piano teorico, i semiologi. Eppure, come afferma Lawson, il cinema moderno - e lo dimostra lo stesso Godard - ha molto da imparare, oltre che da Majakovskij e da Brecht, dai capolavori di Ejzenstejn, Dovzenko, Vertov, anche se i grandi film degli anni venti e trenta non offrono più una base completa per una teoria del film, ma suggeriscono semplicemente delle tecniche che possono essere rielaborate e arricchite di nuovi contenuti cosi da soddisfare le esigenze di oggi. E lo stesso Lawson osserva che un Resnais - anche se li impiega per mettere in rilievo l'alienazione e non tenta di delineare i vari aspetti del conflitto oggettivo ma piuttosto di rivelare la rottura tra coscienza interiore e mondo reale - fa uso di bruschi stacchi e del contrasto tra concetti opposti in una maniera che ricorda sotto certi aspetti il "montaggio delle attrazioni" di Ejzenstejn. E nell'impiego del colore i fratelli Taviani - che non negano l'alienazione, ma la combattono - hanno riportato sullo schermo (e non soltanto loro) il "montaggio intellettuale" rifacendosi agli scritti sul colore di Ejzenstejn e all'Ivan il terribile.

SERGEJ EJZENSTEJN ET SON APPORT A LA THEORIE DU CINEMA

Aleksander Jackiewicz - Pologne

Le texte que je vais vous lire est un extrait du livre que je suis en train de préparer sur la théorie culturelle du cinéma. L'oeuvre et l'esthétique d'Ejzenstejn en sont l'exemple excellent.

Mon intention est de montrer la valeur que les idées de Sergej Ejzenstejn sur le cinéma ont eue pour la théorie culturelle de celui-ci. Ce qui me semble avoir ici une signification particulière, ce sont les réflexions de l'auteur de "L'ancien et le nouveau" (Ligne générale) sur les liens entre l'art et la nature, ainsi que sa théorie du montage cinématographique.

Ejzenstejn considérait le montage, et par conséquent le film/puisque c'est au montage qu'il attribuait un rôle décisif, déterminant la structure de l'oeuvre/, comme un genre d'écriture en images. Il a été le premier, et jusqu'à présent le seul parmi les théoriciens du cinéma, à concevoir le film comme un moyen de voir et de méditer sur le monde, moyen aussi bien linéaire /pour emprunter le langage de McLuhan/, c'est-à-dire traditionnel, qu'en mosaïque, propre à notre époque. La théorie d'Ejzenstejn a donné au cinéma la chance de devenir non seulement un reflet de la vérité, de la nature, de la culture - ce qu'il a été depuis sa naissance - mais bien quelque chose de plus : un moyen de démonstration pictographique de la réalité et un instrument de sa transformation. L'auteur d'"Octobre" - le premier et toujours le seul jusqu'à nos temps au moins - a cherché à réaliser sa théorie dans la pratique cinématographique. Il est vrai que son oeuvre n'a pas trouvé de continuateurs directs mais - dès sa naissance aux traditions du cinéma soviétique, traitant le cinéma comme Grand Instituteur - elle ne cesse de servir ces traditions.

En 1939, Ejzenstejn avait publié un essai "Sur la structure de l'oeuvre", placé plus tard, en 1945, après quelques retouches dans son livre "La nature non-indifférente" où il est un des chapitres les plus intéressants et les plus importants /je parle de la période avancée de la vie du grand cinéaste, mais bientôt je passerai à sa principale théorie, née aux temps du Muet, qui est le thème de notre séminaire/.

L'auteur commence par dire que l'unité structurale organique d'une oeuvre d'art, ainsi que sa juste réception, ne se réalisent qu'à condition que les lois de construction de cette oeuvre correspondent aux "lois structurales des phénomènes organiques de la nature" (1). Ensuite il se penche sur un des principes connus concernant la structure de l'oeuvre, sur l'ainsi dite division d'or. C'est la répartition de l'ensemble en deux parties inégales, où la proportion entre le tout et la partie majeure est identique à celle entre la partie majeure et la partie mineure (2). Cette division encore aux temps de l'Antiquité, passait pour la plus harmonieuse. Harmonieuse, c'est-à-dire -comme Ejzenstejn le veut- organique, donc conforme aux structures naturelles. La division d'or possède selon lui de nombreux correspondants dans la nature. La spirale logarythmique se développe selon le même principe, et la courbe qu'elle trace reflète tous les processus de croissement ; la section d'un tronc d'arbre, la structure d'une conque, celle d'une corne d'animal, celle enfin de l'os humain en sont les illustrations (3). Ejzenstejn analyse son propre film "Le Cuirassé Potemkine" - exemple de l'application du principe de section d'or dans une oeuvre d'écran.

Il y a pourtant un autre aspect sous lequel, selon Ejzenstejn, le cinéma se rapproche tout spécifiquement de l'ordre naturel - c'est le montage. Dans son ouvrage "Montage 1938", Ejzenstejn affirme que, comme tout metteur en scène, en montant ensemble les prises de vue, crée la structure de l'ensemble de l'oeuvre, ainsi notre psychique, à partir des impressions, perceptions, images détachées, monte un tableau cohérent. A titre d'exemple, il cite le fragment suivant du roman "Anna Karénine" de Lev Tolstoï : "Lorsque Wronski regardait l'horloge placée sur le balcon des Karénine, il était tellement inquiet et noyé dans ses pensées, que tout en voyant les aiguilles sur le cadran, il était incapable de se rendre compte de l'heure qu'il est". Et Ejzenstejn explique "L'image du temps que crée l'horloge ne s'est pas formée dans le psychique du héros, il ne voyait que l'image géométrique du cadran et des aiguilles" (4). Un autre exemple, Ejzenstejn le puise dans ses souvenirs personnels, lorsque, arrivé à New York, il était incapable d'associer les numéros des rues à l'aspect de chacune d'elle, tout en s'efforçant d'emmagasiner dans sa mémoire les composantes du tableau. Avec le temps seulement, il a appris à voir, au signal donné par le numéro d'une rue, "une multitude d'éléments non plus comme sur une chaîne, mais comme quelque chose d'homogène, comme l'ensemble de l'aspect de la rue donnée, comme son tableau complet (5). Dans sa théorie du montage, l'auteur d'"Octobre" avait pris pour fondement l'écriture hiéroglyphique /qui est -on le sait- une forme idéographique de l'écriture pictographique/. Dans son ouvrage "Hors du cadre" de 1929, Ejzenstejn disait : "L'assemblage, disons plutôt l'accouplement de deux hiéroglyphes de forme simple, ne saurait être considéré comme la somme des deux, mais comme quelque chose d'entièrement nouveau, comme une grandeur ayant une dimension, un degré, tout à fait autre. Si chacun de ces hiéroglyphes, pris à part, répond à un objet, à un fait, les deux ensemble donnent une notion nouvelle". Et plus loin : "Une simple mise ensemble de deux ou trois éléments matériels apporte une notion accomplie, d'un rang psychologique absolument nouveau" (6). En théorie, mais aussi en pratique, les cadres d'Ejzenstejn, ses prises de vue cinématographiques (c'est-à-dire les images qui naissent sur la pellicule depuis l'ouverture jusqu'à la fermeture de l'objectif), ou encore ses suites de prises de vue, ses séquences, constituant des unités plus vastes d'images, jouent le rôle d'effigies des objets et constituent - en s'entrechoquant - des hiéroglyphes, d'où naît -Ejzenstejn le souligne avec force- une troisième valeur, indispensable dans le cadre, ni pucturale, ni moins encore objective, mais psychologique et intellectuelle.

L'assemblage de deux cadres s'opère par moyen de conflit entre eux. Voici le suivant point important de la théorie d'Ejzenstejn. Dans son ouvrage cité plus haut "Hors du cadre", nous lisons : "... Le montage - c'est le conflit.

Le conflit est toujours à la base de tout art /c'est en quelque sorte la dialectique transposée en images/.

Le cadre constitue l'unité de base du montage. Il faut donc analyser aussi au point de vue du conflit.

Conflit à l'intérieur du cadre.

Le montage en puissance qui, gagnant en intensité, brise sa cage rectangulaire et projette son conflit sous forme d'impulsions de montage entre chacune de ses phases." (7)

Ce qui importe dans les propos cités plus haut, c'est qu'Ejzenstejn insiste non seulement sur le conflit entre deux ou plusieurs prises de vue, mais aussi sur le conflit à l'intérieur d'une seule prise de vue, sur le montage à l'intérieur du cadre. Ainsi l'auteur enrichit sa théorie d'un point important : les notions découlent non seulement du choc entre plusieurs prises de vue, mais aussi du choc entre les éléments d'une seule.

Le spectateur joue dans la théorie d'Ejzenstejn un rôle prépondérant, il est élevé au rang de partenaire important de l'auteur, metteur en scène. C'est dans l'esprit du spectateur, en commençant par la perception des cadres, à travers la perception des chocs entre ceux-ci et celle enfin de l'ensemble structural de montage, que se réalise une structure parallèle dont le film n'est que la source. Ainsi, se basant sur le raisonnement d'Ejzenstejn, l'on pourrait voir la différence entre l'oeuvre cinématographique d'un ou de plusieurs auteurs et le spectacle cinématographique se réalisant lors de la projection devant un public de spectateurs, spectacle dont le spectateur et le cinéaste sont les co-auteurs. Ceci est essentiel pour la théorie d'Ejzenstejn qui montre ainsi comment l'oeuvre "se dépasse elle-même", comme elle se prolonge non seulement dans l'esprit du public, mais aussi dans une situation sociale concrète.

Le rôle du spectateur, Ejzenstejn ne se limite pas à le tracer dans ses textes de jeunesse, écrits aux temps du Muet. En introduisant, au tournant des années trente et quarante, la notion du montage vertical lequel, à la différence de l'horizontal ne consiste plus ou guère à assembler des images, mais à lier des sujets d'images aux sons enregistrés sur la piste sonore du film, l'auteur d'"Alexandre Nevski" souligne qu'encore une fois les impulsions partant d'un côté de l'image, et de l'autre côté de la piste sonore, forment dans la psychique du spectateur-auditeur une valeur nouvelle, ni plastique, ni sonore. D'ailleurs, encore avant 1929, à l'aube du Parlant il disait : "... Si le cadre est perçu par la vue, et le son par l'ouïe, le surton visuel et sonore donne un total -et c'est là son essence- une impression physiologique.(8)

Allors Ejzenstejn explique que, en parlant de la psychique du spectateur, il emploie le mot "physiologique" puisque les "éléments psychiques" de la perception ne sont qu'une manifestation "physiologique" des fonctions supérieures du système nerveux". (9) Vaut la peine de noter à cette occasion que la théorie d'Ejzenstejn laquelle, comme il a été dit au début, relie l'art à l'ordre naturel de l'univers, revient comme après avoir tracé un cercle /puisque l'auteur dessinait devant le cinéma la perspective de devenir un langage relativement abstrait/ à la question de l'ordre naturel lequel d'ailleurs se trouve -paradoxalement à la source de la réception intellectuelle de l'oeuvre. Ici la théorie d'Ejzenstejn rappelle la tendance d'Alfred L. Kroeberg (10) à rapprocher les problèmes de la nature et de la culture, à traiter la vie physiologique et psychique de l'homme, sa vie naturelle et sa vie en société, comme un tout inséparable.

A son tour, toujours dans le même esprit, Ejzenstejn analyse la fonction sociale du film. Ses idées à ce sujet il les appelle - théorie du cinéma intellectuel, considérant le film avant tout comme un moyen qu'ont les hommes à communiquer entre eux, ne délimite pas le terrain de l'art de celui de la science, que les deux domaines constituent pour lui un seul type de "facteur d'agissement social". L'art c'est le conflit. "Partout la lutte - écrivait Ejzenstejn - partout le Nouveau né de l'affrontement des contradictions" (11). Cette lutte doit entraîner le spectateur non comme individu isolé, mais comme auditoire, "jusqu'au moment où lui-même ne s'engage dans le jeu créatif". Voilà les liens mentionnés plus haut entre l'art et le discours intellectuel. "Où est la différence ? Où est l'abîme qui sépare, dit-on, la tragédie de l'exposé ? N'est-il pas vrai que le sens des deux consiste à éveiller un conflit intérieur et - à travers sa solution dialectique - à fournir au public de masse de nouvelles impulsions stimulant son activité, à lui offrir des moyens de forger sa propre existence ?" (12).

Ejzenstejn soutient qu'un art qui se veut d'agir sur l'homme d'une telle manière éducative, devrait en finir avec le dualisme : sentiment-raison, redonner à la science son émotivité, imprégner d'activité le processus abstrait de penser. Quel art en sera capable, demande-t-il. Et il répond :

"Seul et unique l'art du cinéma. Seul et unique le film intellectuel. Synthèse du film émotionnel, documentaire et absolu. Seul le film intellectuel sera capable de mettre fin aux divergences entre "le langage de la logique" et "le langage visuel". Et ceci sur la base du langage dialectique du cinéma". (13)

Le film intellectuel devrait - selon Ejzenstejn - traiter des sujets tels que : "déviations de droite", "déviations de gauche", "méthode dialectique", "tactique du bolchévisme", etc. Un tel cinéma ne saurait plus s'occuper d'épisodes, mais démontrer des thèmes et des notions. Bien sûr, il va utiliser "des matériaux connus encore que d'un genre complètement différent et montrés sous un jour nouveau".

* * *

Les films d'Ejzenstejn demeurent fidèles à sa théorie. Déjà le premier, "La grève", est une leçon sur la lutte de classe menée par les ouvriers russes aux temps du tzarisme. Sans protagoniste individuel, sans récit, le film montrait, haute en couleurs, la communauté ouvrière engagée pour la première fois dans une action politique. C'était, comme le voulait Ejzenstejn-théoricien, un tableau artistique et en même temps un manifeste politique sur la nécessité de la lutte du prolétariat, une oeuvre où d'ailleurs le manifeste prenait nettement le dessus, grâce aux associations intellectuelles de montage (voir le célèbre heurt entre la scène du massacre des ouvriers, et celle de l'abattoir, n'ayant apparemment rien à faire avec l'action du film). Les films suivants d'Ejzenstejn, "Octobre" ou "L'ancien et le nouveau", avaient davantage encore le caractère de traité (l'un sur la Révolution d'Octobre et l'autre sur la collectivisation de l'agriculture soviétique). Même les films de fiction de ce cinéaste, par exemple "Le cuirassé Potemkine" ou bien plus tard "Alexandre Nevski" et "Ivan le Terrible", portent un bagage historio-sophique important. Ce sont des récits, mais en même temps des démonstrations raisonnées sur la naissance de la révolution prolétarienne, sur le chemin menant à l'unité nationale, sur la puissance de l'Etat. "Alexandre Nevski", un film sur la lutte des Russes contre les chevaliers teutoniques au XIIIe siècle, a été réalisé en 1938, quand la menace nazie se dessinait déjà ; "Ivan le Terrible" qui devait contribuer à raffermir l'Etat autoritaire dans un pays en reconstruction postbellique, a été - notamment sa deuxième partie - stoppé, l'auteur ayant prêté au souverain certains traits trop accusés, ce qui, à l'époque, n'avait rien de fortuit.

Aussi bien dans sa théorie que dans son oeuvre, Ejzenstejn exprime à haute voix toutes les principales tendances propres au cinéma soviétique, depuis ses débuts jusqu'à l'heure actuelle. Ces tendances consistent principalement à considérer le cinéma comme un cours d'idéologie et de pratique révolutionnaire prolétarienne. Dans aucun pays, en dehors de l'Union Soviétique, la cinématographie - son côté esthétique et artistique inclus - n'a été, à un tel degré, subordonnée à des buts supérieurs. Comme Ejzenstejn le voulait, dans chaque film soviétique, l'art et le cheminement de la pensée, agissant conjointement, offrent au public "des moyens de forger leur existence".

Le phénomène devient tout à fait évident déjà dans la première décennie qui suivit la Révolution d'Octobre. Les activités de Dziga Vertov dans le domaine du documentaire - ses occupations d'organisateur, de théoricien, de réalisateur enfin - possèdent un caractère nettement politique. Il s'agit pourtant d'une politique au sens très vaste du mot, puisque l'oeuvre de l'auteur de "L'homme à la caméra" consistait à mettre devant les yeux du peuple sa vocation historique, à le persuader de la nécessité de changer sa condition, à lui apprendre une nouvelle façon de penser, et enfin - ce qui aux yeux de Vertov est non moins important - à créer une rhétorique différente de celles qui l'ont précédées, rhétorique que le documentaire incarne.

Les metteurs en scène de films de fiction de cette époque, quoique de façon moins évidente, suivaient le même chemin. A côté d'Ejzenstejn, d'autres comme Kozintsev et Trauberg, plus tard Poudovkin dans "La fin de Saint-Petersbourg" - tous ils traitaient leurs premiers films expérimentaux comme des manifestes idéologiques. Les autres films de Poudovkin "La mère", "Tempête sur l'Asie", ainsi que ceux de Dovzenko (surtout "La terre"), tout en étant des films de fiction par excellence, racontant les destinées de leurs personnages, contenaient un message politique, voire propagandiste, évident.

Dans les années trente et plus tard, le cinéma soviétique a subi sous cet égard des changements visibles. Tout au moins dans les oeuvres qui comptent, la propagande politique se fait de plus en plus rare. Le cinéma continue cependant à servir des buts sociaux. Il renseigne sur l'histoire de la Russie et des autres républiques de l'URSS, il émet à ce sujet des opinions critiques. Il consacre une vaste place au déroulement de la Révolution d'Octobre, à la Guerre Civile, à la tactique de Lénine et de ceux qui, avec lui, édifiaient l'ordre nouveau. Ces films ont pour la plupart le caractère de récits, leurs qualités artistiques sont souvent considérables, mais leur tâche demeure avant tout éducative. A titre d'exemple, on pourrait citer "Tchapayev" des frères Vassiliev, "Le député de la Baltique" de Zarchi et de Kheyfitz, "Les marins de Cronstadt" de Dzigan, "Lénine en Octobre" et "Lénine en 1918" de Romm ou bien "Trilogie de Maxim" de Kozintsev et Trauberg. Les personnages, les tableaux, les récits qu'ils contenaient, prenaient souvent le caractère de mythes, ils entraient dans le trésor de la conscience nationale, servaient de modèle de comportement. Ils finirent par avoir une vie autonome, indépendante des oeuvres qui les ont lancés. Prenons pour exemple le personnage de Maxim, de la trilogie de Kozintsev et Trauberg : garçon magnifique, vivant en l'espace des trois films qui lui ont été consacrés tout ce dont vivait son pays, participant non sans difficultés aux événements qui secouaient la Russie, il devint si proche du coeur des millions de spectateurs ayant des expériences semblables que, lors de la IIe guerre mondiale et de l'agression nazie, il réapparut sur l'écran dans un court film de propagande pour inviter les jeunes à se porter volontaires.

Les metteurs en scène soviétiques de nos temps restent fidèles aux mêmes traditions. Des films-récits, tout comme dans les années trente, gardent leurs préférences, à cette différence près qu'ils les consacrent volontiers aux problèmes contemporains et appuient davantage sur le portrait psychologique, sur le sort de l'individu et sur ses problèmes personnels. Mais ici aussi l'accent est mis sur la généralisation des expériences humaines et sur leur valeur éducative, sans parler de ce que, même dans des films traitant de sujets modernes, les metteurs en scène remontent toujours, d'une façon ou d'une autre, au passé, qu'ils laissent à ce passé une place d'honneur dans l'évolution sociale postérieure. Des films à l'ancienne mode naissent d'ailleurs aussi, encore que plus modernes, c'est-à-dire mettant l'accent non seulement sur l'approche historique, mais aussi psychologique de l'homme. Apparaissent enfin, de temps en temps, des films-traités, comme "Le fascisme ordinaire" de Romm ou bien "Neuf jours d'une année" du même auteur - variante moderne de dissertation cinématographique, film qui montre le cheminement de la pensée humaine qui apporte le progès, mais qui peut aussi se solder par une défaite. Un accent didactique léger y est donc présent.

Il serait sans nul doute erroné de traiter les films soviétiques avant tout comme oeuvres d'art. Cela arrive souvent aux critiques de cinéma, mais une telle approche ne pourrait que les appauvrir. A l'encontre de nombreuses autres cinématographies, de l'américaine par exemple, où le souci de la valeur artistique n'est pas plus fort, le cinéma soviétique - nous l'avons déjà dit - ne se limite point au rôle d'histoire en images de la société, ni à celui d'un miroir social, ni même à celui d'un facteur de programmation du comportement social. Ce cinéma - l'oeuvre d'Ejzenstejn et toute son histoire sont là pour le prouver - nourrit et réalise des ambitions à devenir une sorte de catalyseur des transformations réelles de la société. La pratique sociale, la pratique historique, l'évolution de la façon de vivre de l'individu et de la communauté, en sont les objectifs principaux. Un tel rôle empirique, jamais et nulle part le cinéma ne l'avait encore assumé.

Ejzenstejn écrivait en 1929 :

"Au cinéma nouveau qui seul est capable de se servir du conflit dialectique pour créer des notions, appartiendra d'inculquer l'idéologie communiste à des millions d'hommes.

Etant le dernier chaînon de la révolution culturelle universelle et omnipénétrante, travaillant pour un seul système moniste - depuis l'éducation collective et la méthode complexe d'enseigner, jusqu'aux formes les plus novatrices de l'art - cessant d'être un art et passant à l'étape suivante de son évolution.

Seule une telle solution du problème du film mérite réellement l'appellation du "plus important des arts". (14)

NOTES

(1) Sergej Ejzenstejn : "Nieobojetna przyroda" (La nature non-indifférente), Varsovie 1965, p. 21.

(2) Ibid., p. 27.

(3) Ibid., p. 30.

(4) S. Ejzenstejn : "Oeuvres choisies", Varsovie 1959, pp. 423-424.

(5) Ibid., p. 425.

(6) Ibid., pp. 308-309.

(7) Ibid., p. 314.

(8) Ibid., p. 326.

(9) Ibid., p. 322.

(10) Alfred L. Kroeber : "Idtota kultury" (L'essentiel de la culture), Varsovie 1973.

(11) S. Ejzenstejn : "Oeuvres choisies", éd. citée, p.301.

(12) Ibid., p. 303.

(13) Ibid., p. 304.

(14) Ibid., p. 306.

LES CONCEPTS THEORIQUES TARDIFS D'EISENSTEIN ET DE VERTOV ET L'ART CINEMATOGRAPHIQUE CONTEMPORAIN

Nedeltcho Milev – Bulgarie

Selon une tradition de longue date, une partie de la pensée cinématographique mondiale estime que l'apport essentiel de la théorie et de la pratique filmique soviétique est concentrée dans les années 20 et s'y terminent en lignes générales. Il est vrai que le cinéma soviétique s'est imposé en tant que partie intégrante de la culture mondiale contemporaine dans les années 20. Mais il ne s'y est pas arrêté ni dans le domaine de la pratique, ni dans le domaine de la théorie. Si son développement dans les années 30 et 40 est relativement moins connu – les raisons n'en sont pas d'ordre esthétique. Elles se trouvent notamment dans la mutation perpétuelle du climat social et politique de notre planète – dans la situation traumatisée des régimes autoritaires de type fasciste et dans les préparatifs à la Deuxième Guerre mondiale.

Les corrections qui pourraient présenter dans son ensemble l'apport de l'art cinématographique classique soviétique sont au nombre de deux :

premièrement – il ne s'épuise pas dans la reconnaissance la plus large et indiscutable des réalisations dans le domaine du montage...

deuxièmement – la théorie et la pratique même du montage ne reste pas enclose dans le cadre des années 20. Elle subit une évolution importante et essentielle dans les conditions du cinéma parlant.

1. On aperçoit dans le cinéma soviétique (de pair avec la cristallisation des concepts sur le montage) un développement parallèle et de l'orientation DRAMATIQUE ET PHOTOGRAPHIQUE.

Au temps du cinéma muet déjà le film d'Ermler "Débris de l'empire", les films de Protozanov et d'autres sont dans cet aspect très caractéristiques.

Dans le cinéma des années 30, on remarque en particulier cette tendance dans le "Contre-plan" d'Ermler et de Youtkevitch, "La trilogie de Maxime" de Kozintzev et de Trauberg, "Les treize" de Romm, "Le grand citoyen" et d'autres.

Pendant la guerre cette tendance apparaît nettement dans diverses oeuvres représentatives : "L'arc en ciel" de M. Donskoi, "Elle défendait la Patrie" de Kozintzev et Trauberg, "L'homme No 217" de M. Romm... (Ce n'est pas par hasard que les néoréalistes italiens expriment d'une manière catégorique leur admiration envers le style de création de Donskoi). Cette orientation se développe largement et en toute plénitude dans les oeuvres cinématographiques soviétiques les plus récentes : "L'obier rouge" de Choukchine, "La prime" de Michaelian, et d'autres.

2. Lors du développement même des concepts sur le montage on aperçoit nettement dans le cinéma soviétique non seulement leur évolution, mais aussi leur INTERACTION DIALECTIQUE continue avec l'orientation photographique. Ce ne sont pas les exemples concrets qui manqueraient en l'occurence. De pair avec ses expériences en montage, Kouléchov crée la théorie du ciné-modèle où l'on trouve développés les principes de la PRESENCE DRAMATIQUE DE L'ARTISTE dans son expressivité cinématographique... De pair avec ses engoûements envers la construction plus ou moins extrémistes qui perçaient dans ses manifestes sur la toute-puissance du montage, Vertov lui-même s'emballait aussi parfois – a élaboré sa conception de "l'oeil-cinéma" fondée sur la capacité qui n'appartient qu'à la caméra cinématographique d'INTERPRETER PHOTOGRAPHIQUEMENT la réalité... Poudovkine est connu autant pour ses remarquables constructions de montage que par son étude théorique approfondie des principes concernant l'attitude éloquemment vitale de l'acteur devant la caméra... Eisenstein a parcouru un long chemin de recherches, en commençant par ses précoces théories de montage, passant par le ("Montage 1937") et le "Montage vertical" pour aboutir à la "Nature amoureuse", où il exprime nettement son point de vue sur l'INTERPRETATION dialectique entre l'essence photographique et le montage. Déjà dans les années 30 Youtkévitch souligne ce moment essentiel :

"Le mérite d'Eisenstein réside dans le fait que le concept proprement technologique du montage, élargi empiriquement par certains réalisateurs européens et américains, il l'a théoriquement conçu et fondé comme un nouveau système de la DRAMATURGIE" (V. "L'homme à l'écran", p. 101, en italique S.Y.)

Dans son article "Derrière le cadre" Eisenstein donnait le bien-fondé d'une telle conception, traitant le montage de forme de conflit (Oeuvres choisies, M. 1964, p. 113, v.2), et le conflit à l'intérieur du fragment – de montage potentiel. C'est sur cette base qu'il affirme que la suppression du dualisme "fragment-montage" permet d'appliquer directement l'expérience du montage à la théorie du fragment (de même – p. 114). Ces concepts sont développés d'une manière encore plus nette dans son intervention lors de la Conférence des travailleurs du cinéma (1935) et dans "Montage 1937".

La conception dialectique sur l'unité et l'interprétation du photographique et du montage a permis aux cinéastes soviétiques de déployer leurs recherches théoriques et pratiques à un niveau qualitativement nouveau. La révolution esthétique au cinéma liée à l'apparition du son incita à expérimenter avec plus de courage. Ce qui posa le début de la forme monologue et polyphonique au cinéma. Les plus remarquables et les plus essentielles à cet égard sont les généralisations théoriques d'Eisenstein et de Vertov. Déjà "L'homme à la caméra" (1929) est édifié en structure monologue. Ce qui est extrêmement cohérant du point de vue théorique, c'est que dans ce film l'auteur (Vertov) s'identifie sans équivoque au caméraman (M. Kaufmann) par la STRUCTURE, ce que feront plusieurs décennies plus tard – Bergman par l'artiste Sjöström dans "Les fraises sauvages" et Fellini par Mastroianni dans "Huit et demi"... Cette identification se produit dans le cadre d'un contenu documentaire à l'intérieur du fragment. L'homme à la caméra est une image artistique COLLECTIVE. Le cameraman est saisi dans le processus de sa présence créatrice unique dans le monde du film. C'est un "protagoniste". C'est ainsi que Vertov lui-même a défini son oeuvre.

Le film "L'homme à la caméra" – c'est une dissertation sur thème 100% ciné-langage (...) C'est en même temps une expression théorique et pratique dans le cadre des annales filmiques documentaires (V. Archives de E.I. Vertova-Svilova, arch. No 223).

En 1958 – de la distance dans le temps – Vertov généralise : "En fait, c'était un essai courageux, voire même insolent, de prendre d'assaut toutes les approches visant la prise de vue de l' "homme vivant" en action, qui ne soumet à aucun scénario" (V. "L'art cinématographique" 1958/6).

La première formulation théorique concernant les possibilités de la forme monologue au cinéma appartient à

Eisenstein. Dans son article "Servez-vous !" (1932), en analysant l'écranisation non réalisée de la "Tragédie américaine", il souligne :

"Il va de soi que le monologue est le vrai matériel pour un film sonorisé !".

Dans le texte biffé par l'auteur nous lisons que cette expérience "aurait avancé la culture du film sonorisé de 180°", c'est-à-dire - la forme monologue réalisera un tournant complet et un progrès qualitatif.

Donc non sans raison Vertov et Eisenstein sont de plein droit les pionniers de la forme monologue au cinéma. Les concepts d'Eisenstein sur l'importance de la forme monologue ne s'épuisent pas par l'article précité. Ils sont connus. Son apport à l'étude théorique des principes qui servent de base à l'application de cette structure filmique est unique : dans les études ("Montage 1937") et "Nature amoureuse". Les concepts de Vertov ne sont pas si largement connus, par exemple sa propre caractéristique sur les "Trois chansons pour Lénine".

"Troisièmement - c'est un monologue intérieur, venant de l'ancien vers le nouveau, du passé vers l'avenir, de l'esclavage vers la libre vie culturelle de l'homme à qui la Révolution a enlevé les chaînes" (Articles, journal, réflexions, p. 133).

Eisenstein écrit maintes fois à propos de ses recherches dans le domaine de la polyphonie filmique. Ce qui représente un intérêt sur ce plan, c'est l'utilisation du montage polyphonique dans "Ivan Grozni" et le bien-fondé théorique des principes sur lesquels s'édifie cette pratique dans la "Nature amoureuse". Quoiqu'il étudie la naissance historique de la structure polyphonique et trouve sa genèse dans "Le cuirassé Potemkine" Eisenstein estime malgré tout que son vrai début est dans le "Citoyen Kane" (de même - p. 302) où il découvre non seulement la naissance d'un nouveau procédé pour EXPOSER, mais également un STYLE INDIVIDUEL DE FORMATION SUR LE PLAN DU MONTAGE ET DE LA PRISE DE VUE. C'est déjà en sa qualité de réalisateur pratiquant qu'il met l'accent sur le style individuel de la "formation sur le plan du montage et de la prise de vue" dans sa trilogie inachevée "Ivan Grozni".

C'est là que se réalise la fusion totale entre la théorie et la pratique.

Dans la "Nature amoureuse" ses analyses concernant l'épisode près du cercueil ("Lamentations sur le corps d'Anasthasie") témoignent d'une étude théorique réfléchie de la forme polyphonique dans le cadre de cet épisode. Je ne m'arrêterai pas là-dessus ; il n'y a rien à ajouter après Eisenstein lui-même... Il ne me reste qu'à relever que l'auteur lui-même montre le lien régulier entre la structure de cet épisode-clef et l'édification totale de l'oeuvre cinématographique :

"Telle est la composition polyphonique, tissée de différentes sphères d'influence, dans le genre duquel elle se dévoile à nous dans un épisode donné du film".

Et ensuite :

"Les particularités de composition de ces scènes en général portent en soi la concentration qui souligne les particularités du film dans son ensemble" (de même - p. 356-357).

La pratique historique de l'art cinématographique connaît bien des erreurs. Par exemple, la structure photographique a été déclarée sphère essentielle où se manifeste uniquement le réalisme. Quant à la structure monologue, elle fut déclarée conformément sphère esthétique qui mène vers le subjectivisme et l'idéalisme dans l'art. Telles étaient les passions polémiques extrémistes du cinéma soviétique vers le milieu des années 30. En 1950 Bazin ressuscita avec non moins de passion l'opposition entre le photographique et le montage.

Et enfin les ultra-gauchistes des années 60 et la première moitié des années 70 déclarèrent sans aucun compromis que le cinéma photographique est un cinéma "bourgeois" et "réactionnaire" tandis que le montage dans sa compréhension la plus unilatérale et avantgardiste - l'unique forme révolutionnaire et voire même "marxiste" du cinéma.

A l'échelle historique et théorique, la futilité de telles affirmation est évidente.

On pourrait même estimer que le problème est épuisé.

Mais - vu que les discussions non seulement continuent, mais réapparaissent dans la pratique actuelle du cinéma contemporain, du cinéma le plus nouveau, il est extrêmement utile d'expliquer l'essence théorique et les modifications des différentes structures de l'art cinématographique. Sur ce plan, l'apport d'Eisenstein et de Vertov est énorme et indiscutable. La définition concrète et analytique de l'importance de la forme monologue et de la forme polyphonique dans la théorie et la pratique du cinéma contemporain est, sans doute, l'objet d'une autre étude indépendante. Cette importance est générale et durable irréversiblement dans le domaine de l'expression filmique.

LA PART DU CINEMA SOVIETIQUE MUET DANS LE DEVELOPPEMENT DE L'EXPRESSION CINEMATOGRAPHIQUE ET SON INFLUENCE SUR L'ESTHETIQUE CINEMATOGRAPHIQUE

Karoly Nemes - Hongrie

Point de départ

Si nous considérons l'oeuvre de Louis Lumière comme point de départ du cinéma, tel que nous le concevons aujourd'hui, il tient sans doute ses débuts de la réalité et de son interprétation directe. Pourtant cette période de transition n'a été que très brève dans le développement du cinéma. Etant donné que le spectateur ne se contentait ni de la sensation des mouvements des phénomènes et objets sous leur forme naturelle, ni de l'exotique de la géographie, ni des événements sociaux intéressants, le cinéma n'avait qu'à changer d'orientation. Et cette orientation par l'action et le sujet - amena au film de fiction. Le changement décrit n'était pas une simple négation du début, mais un point de départ nécessaire à ce développement, au cours duquel le cinéma devint art, c.à.d. la base d'un art particulier et spécifique.

Quant au sujet à traiter, le jeune art cinématographique se basait sur la littérature et le théâtre, peut-être plus qu'il ne le fallait. Il était presqu'une interprétation rude et simplifiée des oeuvres littéraires, plus qu'une photographie d'un spectacle théâtral. Du primitivisme et de la rudesse découlaient le mutisme, sans oublier le rôle de la copie mécanique, limitant également le déploiement de l'art cinématographique.

De cette manière, ce n'était pas le film lui-même, mais l'adaptation pour l'écran de l'oeuvre littéraire ou la copie du spectacle théâtral qui présentaient le sujet, l'intrigue. Cela contredisait non seulement le mutisme et la copie mécanique mais le fait même que le cinéma interprétait la réalité sous sa forme naturelle, son mouvement habituel devenant une simple photo de la réalité. Cette authenticité n'allait pas de paire avec la conventionnalité théâtrale et littéraire. Par suite de la présence des acteurs, l'adaptation de l'oeuvre littéraire devint un spectacle théâtral. L'art cinématographique essaya de résoudre ces contradictions en appliquant mieux encore ses méthodes propres. Lors de ce processus il détériorait d'un côté le système de signes caractéristique pour le théâtre et la littérature, qui servait à présenter le sujet, et d'un autre côté il établissait progressivement de nouveaux rapports dans ce même système. Cela fut la nouvelle base pour une présentation différente du sujet, autre que celle du théâtre et de la littérature. L'action comme texte se transformait de plus en plus en texte cinématographique, conditionnant l'expression cinématographique.

Lindsay, l'un des premiers, sinon le tout premier théoricien du cinéma, dans son livre édité en 1916 ("The Art of the Moving Picture", New York 1916) parlait déjà d'expression cinématographique et en rapport avec cela, des hiéroglyphes. D'après lui, en ce qui concerne certains objets en particulier, les associations peuvent jouer le rôle des hiéroglyphes. Par exemple, la cuisine pourrait symboliser la maison, l'assiette - la nourriture le lion - l'héroïsme, etc... Pourtant la mimique des acteurs est également hiéroglyphe. Bien que ces méthodes aient été naïves, elles aspiraient à apporter au cinéma sa propre importance par ses moyens photogéniques, non pas uniquement à travers le théâtre et la littérature. Urban Gad, un autre représentant des premiers théoriciens de cinéma, dans son oeuvre éditée en 1919 (Filmem. Dens midleg og maal, Kobenhavn 1919) souligne qu'un film est créé de l'intrigue et de l'image. Il considérait que le lien entre ces deux bases était l'adaptation du matériel nécessaire au cinéma, qui permettrait non seulement une présentation du sujet mais également son authenticité. Et, pour y arriver; il faut tenir compte de ces moments de la réalité qui, dans la vie, ne pourraient pas être aperçus. Ainsi, la nécessité de présentation de la réalité apparut-elle très tôt, à l'époque de la création de films théâtraux. Cependant ces aspirations précoces ne purent pas et, en fait, n'apportèrent pas de changement trop marqué. Non seulement l'arsenal artistique spécifique du cinéma mais la pratique accumulée dans la création d'une dramaturgie, ainsi que le développement structural de l'intrigue, servaient à la négation décisive du film théâtral et à sa modification. Les conceptions de Lindsay et Gad ne concernaient pas tous les aspects du rapport cinéma-réalité, mais uniquement certaines nuances de l'expression. Le premier courant théorique, véritablement marquant, amenant le changement complet du cinéma, fut l'avant-garde pendant la deuxième moitié des années vingt. Cela ne voudrait pas dire pourtant que l'avant-garde allemande ou française, celle de David W. Griffith, Friedrich Murnau, Erich von Stroheim, Charles Chaplin et les autres était moins importante. En ce qui concerne l'expression cinématographique, le courant soviétique lui-même avait sans doute une grande, profonde et universelle importance englobant aussi bien la pratique artistique que la théorie en généralisant ses propres résultats et ceux des autres. C'est facile à expliquer car les cinéastes soviétiques voulaient et pouvaient dire quelque chose de tout différent sur la réalité et ce thème nouveau exigeait une expression nouvelle ou tout simplement une expression.

Dziga Vertov

Dziga Vertov était un vrai représentant du renouveau dans le rapport cinéma-réalité, à ce point qu'il arrivait à nier le cinéma artistique traditionnel et en général le cinéma comme art. Il rejeta d'une façon absolue le drame psychologique, plus que tout le reste lié à la scène. Il s'abstint, en partie, en ce qui concerne les films d'aventure américains, qui étaient le moins liés au théâtre.

Sans prétendre expliquer toute la théorie de Dziga Vertov, nous soulignons deux faits méritant une attention particulière. Le premier c'est que le fait cinématographique, séparé de la vie, sans aucune mise en scène, est amené au niveau de document cinématographique à l'aide de l'art cinématographique. Le second, dépendant du premier, c'est le fait que la caméra (avec tout l'arsenal cinématographique et surtout le montage), joue le rôle d'un oeil cinématographique, percevant l'essentiel intime des choses. Ainsi d'un côté les faits réels devaient faire part de l'expression artistique et d'autre part ils n'étaient pas les seuls à donner l'effet, car la cinématographie ne s'arrête pas à l'expression passive, mais sert à l'expression de l'essentiel.

Ayant en vue qu'il s'agissait de cette expression de l'essentiel, de l'expression de l'essentiel complexe de la nouvelle réalité, Vertov ne pouvait naturellement pas se contenter de ces symboles : cuisine-maison,

lion-héroïsme, etc. Il va plus loin même dans l'expression de phénomènes beaucoup moins importants. Dans un des numéros de la revue "Kinopravda" de 1922, sous le titre "L'enterrement des héros et l'hommage qu'on leur rend", il montra : le moment de descendre les cercueils, la terre qui les couvre, le salut, les chapeaux bas. Le lieu et le temps de ces images : Astrahan (1918), Kronstadt (1921), Petrograd (1920), Moscou (1922). C.à.d. Vertov décelait les rapports existant entre ces faits en les mettant en rapport nouveau, les localisant. Comme résultat, il obtint un enterrement et un hommage qu'on leur rend dont les moments principaux se détachèrent et apparurent de toute force. Le texte créé se base sur différents détails que nous pouvons appeler des éléments d'expression. Ces éléments avaient une signification plus ou moins marquée et leur montage, rappelant la formation de la phrase, n'aligna pas tout simplement ces significations (dans la phrase il est de même avec les mots), mais leur fit avoir une signification nouvelle. C'est évident surtout dans le film "L'histoire de la guerre civile" (1922). Ce n'est pas une simple chronique des événements, au sens concret du terme, mais des faits comme : explosions, diversions, émeutes contrerévolutionnaires. Après l'attaque commune de trois forces principales - l'Armée rouge, les partisans et la population - contre les Tchèques contre-révolutionnaires. A la fin c'est le chef des partisans Mironov qui est appelé devant le tribunal à répondre de cette attaque entreprise malgré l'ordre. De cette façon le spectateur assiste à la révélation de l'essentiel : les attaques criminelles de la contre-révolution, le rôle des étrangers dans la contre-révolution, l'unité absolue se dressant contre eux, la nécessité de discipline, c.à.d. la création d'une armée bien organisée pour la défense de la Patrie. Les événements sont de nouveau séparés l'un de l'autre dans le temps et dans l'espace, et grâce à cette séparation, ils obtinrent une signification particulière ; leur ensemble est destiné à révéler l'essentiel - le sens de la guerre civile.

Naturellement, Vertov ne s'arrêta pas à l'union logique simple des éléments importants : dans son film "Oeil cinématographique" (Kinoglas, 1924), il nous contraint à faire l'allusion à partir de la viande jusqu'à la vache, du village à l'union entre paysans et ouvriers. La logique est claire : l'approvisionnement en viande est lié aux paysans, car elle vient du village. C'est une révélation de l'essentiel, non pas une révélation logique simple, découlant uniquement des objets différents, mais le résultat de la mobilisation d'un grand nombre de conceptions. Alors, de ce grand nombre de significations s'en détache particulièrement une, qui plus tard se transformera en un anneau dans l'enchaînement avançant de l'action. Ainsi on y décèle non seulement la ressemblance mais aussi la différence entre les mots et les images. En particulier, la détermination élargie et surtout inconstante de la signification, l'image amène finalement un autre comportement entre les équivalents cinématographiques - mots et phrases, c.à.d. entre l'expression cinématographique et le texte. Pourtant, ce rapport devint évident uniquement chez Eisenstein, qui dans un certain sens, niant les conceptions de Vertov, dépassa les limites de l'image, révélant l'essentiel à l'aide des faits.

L'expression poétique

Avant de passer à un aperçu détaillé des réussites artistiques et théoriques d'Eisenstein, nous devons nous arrêter à une conception esthétique ayant largement influencé la littérature et l'art des années vingt.

Tant qu'ils ne voyaient pas dans l'expression poétique une fonction de base - l'évincement des émotions, on devait se débarrasser de la mécanisation, caractérisant la langue de tous les jours, censée être comprise le plus vite possible. L'expression poétique acquiert la signification poétique correspondante de la manière suivante. D'un côté, à l'aide de l'aliénation et la mise des différents éléments dans de nouveaux rapports, d'un autre côté par le rythme. Bien que le cinéma aspirait à montrer des faits, rien que des faits, cette aspiration même ne pouvait pas libérer l'image créée sous l'influence de son arsenal. Le choix des plans et des raccourcis, l'emploi de la force propre aux effets de lumière et la composition (dans la profondeur de l'image) font un objet différent de la vie quotidienne en le transformant en une image - telle que seuls les arts artistiques peuvent présenter. Ces méthodes vont également influencer le rythme, n'est-ce pas que le gros plan est beaucoup plus dynamique que le plan d'ensemble, comme c'est le cas de l'objet tourné sous un raccourci aigu, qui est plus dynamique que l'objet présenté d'une façon ordinaire. Et enfin, tout cela est complété par l'effet aliénant et rythmant du montage, c.à.d. la mise en pratique de nouveaux rapports.

L'expression poétique et en particulier l'expression poétique cinématographique, apparaît de cette façon-ci, en même temps une négation et une confirmation de la langue de tous les jours, de la vie quotidienne, avec son côté spectaculaire, contenant les singifications et les allusions ordinaires. Une négation, car cette langue ne sert pas à donner de l'information, elle n'est pas non plus un moyen de communication directe. En même temps, c'est une confirmation, car elle est basée sur la langue quotidienne et ne peut pas s'en passer. L'expression "moreau" qui signifie un cheval noir, semblerait plutôt déplacée qu'adéquate dans la langue quotidienne. Sans connaître la notion de cheval noir, cette expression ne saurait pas exister. Si le cinéma avait complètement détruit les objets comme supports des notions, l'image cinématographique elle-même deviendrait impossible, car elle se base sur la photographie. Mais la simple présentation des objets et leurs associations souvent élémentaires et triviales, ne saurait pas faire appel aux sentiments, et amener à la tendance, non habituelle, née de l'union des associations qui révélerait de nouveaux moments. La capacité de base du cinéma c'est de partir de l'unique pour arriver au général - le conserver en le détruisant, ainsi qu'émouvoir et évincer des allusions qui bien guidées, révéleraient véritablement la grande signification humaine.
C.à.d. parlant de l'expression cinématographique et du rôle de l'avant-garde soviétique dans son développement, il faut renoncer à toute vulgarisation. Pas un seul cinéaste soviétique n'aspirait pas et ne pouvais pas aspirer au développement de l'expression cinématographique, lié à la langue quotidienne, car on ne saurait pas détacher l'expression cinématographique de la langue de tous les jours comme nous ne devons pas oublier l'existence de la poésie portant en soi-même son contenu. C'est cette même poésie qui avait une importance particulière dans l'oeuvre d'Eisenstein.

Serge Eisenstein

Serge Eisenstein critiquait non pas tellement la pratique l'oeuvre artistique de Vertov que sa théorie pour les raisons suivantes :

D'après lui, quand Vertov choisissait les objets, il partait de son opinion personnelle ainsi que de leur effet sur sa propre personne alors que le point de vue devrait être l'influence qu'ils auraient sur le spectateur. Ce qui caractérise l'oeuvre de Vertov c'est

son approche de l'essentiel (sa connaissance de l'essentiel). L'organisation du matériel de la vie ne doit servir que l'organisation (la transformation consciente, la mobilisation) du spectateur. Pour y arriver, il faut appeler les passions et non seulement exciter l'intérêt et révéler l'essentiel. "Nous n'avons pas besoin de l'oeil cinématographique mais du poing du cinéma". Plus loin Eisenstein insistait sur le fait que le cinéma replaçait (et Vertov le premier) les faits à la place du sujet et changeait les illusions par la vie même. L'innovation devrait aller plus loin : au lieu de placer la vie et les faits au sein du film, il faut en tirer les conclusions. C'est possible car ce n'est plus le matériel qui porte les notions mais les notions mêmes en sont l'objectivité.

Tout cela pourrait sembler exagéré, si l'oeuvre d'Eisenstein n'avait témoigné par ses résultats pratiques quant à la réalisation de ces concepts. Certainement, il se peut que l'on se heurte à des extrémités, lors des expérimentations, pourtant il ne faut absolument pas penser que c'est uniquement un rêve stérile. On peut le prouver en faisant une analyse détaillée englobant les recherches ultérieures d'Eisenstein.

Le raisonnement là-dessus : c'est la confirmation des phénomènes et leurs rapports à l'aide de l'union des conceptions ; la conclusion - c'est l'introduction d'un raisonnement nouveau découlant logiquement d'un ou de plusieurs raisonnements. De cette référence à la logique il devient clair que dans les textes sur la vie, les raisonnements et les conclusions jouent un rôle plus important que les faits. Non pas uniquement dans le sens que l'information, d'habitude n'est pas une remise des faits, mais également les gestes qui marquent les rapports des moments différents, reflétés dans le comportement humain global. Plusieurs des films de Vertov sont faits à la base d'images montrant des faits isolés, mais la factologie (certainement d'une façon particulière) n'existait plus dans l'oeuvre, même dans la séquence, et le fait donné devint preuve-document (politique et économique) de la conception ayant nourri l'oeuvre. C'est uniquement une façon de montrer l'essentiel des phénomènes. C.à.d. le lien entre le fait et la thèse (comme interprétation de l'essentiel au même niveau) était très étroit dès le début même. Tandis que la négation du cinéma artistique et le triomphe de la réalité firent passer encore davantage la factologie au premier rang. Pourtant même cette abstention et réserve ne purent pas libérer l'image de Vertov des raisonnements et des conclusions. Les méthodes artistiques du cinéma contre-agissent. L'image faite sur la suite des faits est véridique chez Vertov lors de la négation de l'intrigue dans les films artistiques, mais elle ne l'est qu'en partie pour les autres (oppositions). Ce qui permit la présentation des raisonnements et des conclusions. De cette façon, donnant les significations du raisonnement et de la conclusion strictement logique, le cinéaste arriva à leur modification et leur introduction dans l'image, par un chemin compliqué. L'image est justement une image et non l'objet même, on pourrait tout de suite dire quelque chose sur cet objet, mais ce n'est pas un raisonnement dans le sens propre du terme, et moins encore une conclusion. Dans les films d'Eisenstein, nous nous heurtons à de tels exemples.

Déjà dans le film "Grève" (1924), des images se succédaient, qui ne sauraient être opposées comme associations ni sur le plan de l'espace, ni celui du temps de leur véritable existence, ni d'après la logique élémentaire. Elles étaient au niveau du nouveau type de présentation : l'image des détectives et des bêtes en même temps (il ne s'agit pas des bêtes à côté des détectives). L'attaque déployée contre les ouvriers et l'abattage du taureau ne s'effectuent pas toujours à un même endroit. Il est possible bien sûr de construire des allusions même avec de telles images, l'imagination pourrait les créer - c'est pourtant nécessaire au niveau des conceptions, mais il ne faut pas tout expliquer par les allusions qui, en fin de compte, découlent toujours de la vie (même si elles sont libres). Pour donner une caractéristique précise au niveau des conceptions, il est nécessaire d'avoir une idéologie - sans aucune restriction et même en augmentant l'effet émotionnel. Dans ces détails nous détachons le raisonnement le plus vrai comme dans plusieurs séquences d' "Octobre" (1927).

Au lieu des discours des mencheviks et des essers on voit des harpes et des balalaïkas - le caractère faux et type éloquent "péroraison" des personnages cités ci-dessus. Au même rang que la position de Kerenski au Palais d'hiver on a situé la statuette de Napoléon d'un air hautain (c'est incroyable combien les rois russes avaient la statuette de Napoléon dans leur palais). La religion était présentée par les églises et les symboles religieux. L'élan révolutionnaire est représenté par l'étendue d'élévateurs énormes et après par les roues de vélos et de motos roulant à toute vitesse.

Si l'on veut, ce sont les mots, renfermant des conceptions précises en eux-mêmes, dans leur solitude. Mais ce ne sont pas des conceptions simples, mais des raisonnements, car dans le texte cinématographique présent ils n'éclairent que les phénomènes et leurs rapports. Il ne faut prendre en considération rien que des exemples extrêmes. Dans le film "L'ancien et le nouveau" (1929), il y a un grand nombre de détails porteurs de signification bien déterminée - presque au niveau des conceptions, bien que l'environnement ne fait pas défaut. L'image de la charrue, tirée par l'homme représente la pauvreté (la misère). Après les gros plans des bêtes dans la cour du koulak, nous voyons son visage gras et crasseux, beaucoup plus semblable à une bête que les bêtes elles-mêmes. La machine énorme et brillante - le séparateur et les flots de lait symbolisent la mécanisation. Le "Cuirassé Potemkine" profitait des mêmes symboles déjà et contenait des images similaires (1925), le drapeau rouge, la fumée montante du Cuirassé, etc.

Après viennent les éléments de la séquence avec l'escalier dans "Potemkine" - les sabots des soldats, les baïonnettes, les visages apeurés, etc. - le montage de la fumée montante et ensuite les trois sculptures (le lion dormant, le lion réveillé et le lion rugissant) qui est plus qu'un raisonnement car elles-mêmes prises à part, elles représentent des raisonnements séparés. L'héroïne du film "L'ancien et le nouveau", Marpha, laissant la tête basse, regardans sa silhouette dans la boue au moment où elle va vers la maison du koulak (on la reçoit) la caméra s'arrête d'abord sur les sculptures en bois de la maison, puis sur les bêtes et, à la fin, sur le visage crasseux du koulak. Les différents raisonnements ici se succèdent de près, ayant un contenu profond et appelant un effet émotionnel bien prononcé. Ce n'est pas par hasard, qu'à la fin, Eisenstein arriva à la solution de la supprématie du dualisme-sémantique et émotionnel- et envisage même comme possible l'adaptation du "Capital" de Marx.

Le langage même se développait de la façon suivante : au début il y avait le texte, quel qu'il soit, une première possibilité d'information et de communication en sons et en gestes, ensuite c'était le langage qui apparaissait, à partir de ce moment commençait-il son développement - suivant la signification ou même pour réaliser l'information ou la consommation, dans l'intérêt de l'auto-sensation. Dans ce processus, l'articulation joua

un rôle important en même temps que la naissance des unités de langage ainsi que la pratique de leur liaison. Les unités de langage quittèrent peu à peu la signification de l'objet et devinrent schématiques et conventionnelles. Cela servait non seulement la stabilisation d'un vocabulaire accessible et réel, mais permettait également la genèse des conceptions qui n'avaient pas d'équivalents concrets. Des liaisons des unités de langag",créées de cette façon-ci, différaient et pouvaient différer bien des liaisons naturelles du texte, étant toujours des interprétations suffisamment vulgaires du monde environnant.

Le développement de l'expression cinématographique implique des propriétés semblables. A la seule différence que celle-ci, étant un langage poétique, n'arrivait pas à la schématisation et au conventionnalisme absolus, restant dans un rapport plus étroit avec la vie réelle. Pourtant, dans un certain sens, il s'éloignait de cette vie, surtout en rapport avec les unités cinématographiques dans le texte nées après l'articulation.

C'est Eisenstein lui-même qui soulignait que l'image n'est pas un élément de base simple, mais une cellule de "l'organisme cinématographique" - à la différence de Kouléchov et Poudovkine, qui, eux, présentaient les unités de l'image comme des simples briques du montage. De cette façon, Eisenstein souligna le rôle complexe de l'image dans le montage et dans l'oeuvre toute entière. Dans un film tout agit comme faisant partie du montage. Dans llimage, comme dans la cellule est présenté le conflit menant vers le montage. Le montage c'est le mouvement. Et la source du mouvement c'est toujours un conflit quelconque, une contradiction quelconque. Voilà pourquoi Eisenstein déclare que l'image du mouvement pourrait être créée artificiellement - en présentant les conflits et les tensions. Mais l'essentiel c'est qu'au cinéma, d'après lui, tout mouvement est à la fois montage car le montage c'est le mouvement. Les conflits menant vers le montage pourraient être graphiques, des conflits de plans, la lumière, etc., et tout cela donne le sentiment du mouvement. En conséquence l'appareil cinématographique pourrait entrer en une sorte de contact avec la réalité. La restriction amenant à une seule association en rapport avec les objets et les événements (dans l'intérêt de la généralisation), amena, en réalité, à l'indépendance des objets et des événements. Parmi les nombreux exemples les plus caractéristiques,on pourrait noter certes celui du film de Dmitrii Kirsanov "Ménilmontant" (1924) qui jouait un rôle particulier dans l'avant-garde française. Dans le film, l'assassinat même n'est pas montré, nous ne voyons que la main tenant la hache, la bouche qui crie, le visage ensanglanté, les yeux affolés, etc. qui, eux-mêmes, ne démontrent point le mécanisme et le mouvement extérieur des phénomènes, pourtant ils traduisent le sentiment et donnent l'impression non seulement du mouvement mais aussi celle de l'action. Le film "Le Cuirassé Potemkine" montre l'attaque des soldats avec beaucoup plus de réserves que "La grève". Les sabots qui marchent, le salut, quelques cavaliers, des gens qui se sauvent, et avant tout des gros plans de visages, gestes, certaines voitures, etc. traduisent le caractère destructif et cruel de l'attaque, à la différence des détails dans l'action comme c'est le cas de la séquence du fouet dans "La grève". Eisenstein appelait cette démarche la visualité des idées de l'action à l'aide des associations, c.à.d. à l'aide du montage. Dans ce sens il croyait possible l'objectivité des conceptions.

Tout cela explique la raison pour laquelle il ne faut pas prendre comme unités de montage les éléments simples de la structure du film et la façon dont ils doivent être liés à la réalité. Il ne faut pas affirmer que ces éléments reflètent authentiquement des détails de la réalité, que le montage est précédé de l'action articulée. Ils ne sont pas équivalents non plus à la cellule du montage. Cette différence est le résultat non seulement des méthodes artistiques et de leur rôle intermédiaire, la convention et la transposition, etc. mais elle vient plutôt d'une nécessité d'expression des raisonnements et des conclusions, à la base desquels le rapport cinéma-réalité prédomine dans l'oeuvre toute entière, et pas dans ces détails. Cela dépend surtout du point de vue, du point de départ. La tâche de l'appareil cinématographique était de se libérer de l'image littéraire et théâtrale et de les dépasser. La solution n'était pas uniquement au niveau de l'image ou des moments particuliers dont écrivaient Lindsay et Gad. L'expression cinématographique dans les oeuvres de l'avant-garde soviétique n'est pas le résultat des recherches entreprises dans les ateliers (en cela l'avant-garde soviétique différait complètement de celle d'Allemagne ou de France).

L'époque exigeait que le contenu soit d'une grande importance idéologique, ce qui ne pouvait pas être réalisé à l'aide de moyens théâtraux. Ayant en vue ce contenu que l'époque imposait, il allait renoncer à l'idée, assez répandue d'ailleurs, que Serge Eisenstein fit, ou presque, des documentaires et qu'il présentait les événements de la révolution (1905, 1917) comme faisant partie de la réalité (bien que d'une façon concentrée et artistique) des événements qui créaient la révolution elle-même. Eisenstein fit ses films révolutionnaires pendant les années vingt, sous commande comme des films jubilaires, films d'hommage. Pourtant, dans aucun de ses films il ne cherchait à appeler des souvenirs passifs. L'époque où ces films passaient à l'écran était en partie, en ce qui concerne les impressions, complètement une époque de la nouvelle politique économique (NEP), époque où, par nécessité, il fallait laisser une certaine liberté à la bourgeoisie, où le contraste social était toujours aussi important, où des changements pouvaient se réaliser à tous moments, des phénomènes présentés d'une manière excellente dans les oeuvres d'Ilf et Petrov : "Les douze chaises" (1928), "La toison d'or" (1931). A cette époque, ils étaient plusieurs ceux qui croyaient la révolution perdue (ceci est bien évident dans le film "Ciment" de Fédor Gladkov), la bourgeoisie remontante, faisant des spéculations, aidée par ses amis à l'étranger, à l'époque d'une crise économique profonde. Eisenstein défendait à cette époque justement la révolution en la montrant belle et grande. Il prouvait que sortir de la misère - et cela était l'idée prédominante dans "Le cuirassé Potemkine" et "Octobre" ainsi que dans "La grève" et "L'ancien et le nouveau" - n'était possible que par la lutte révolutionnaire et la transformation du monde. C'est bien connu que ni "Potemkine" ni "Octobre" n'étaient des histoires complètement vraies, dans le sens concret du terme, à la différence de beaucoup d'autres films créés plus tard, pouvant servir d'illustrations dans les manuels d'histoire. Les matelots de "Potemkine" en réalité n'ont pas été aussi solidaires avec les travailleurs d'Odessa attaqués par la police, qu'on le voit dans le film, les mencheviks ne se trahissaient pas uniquement par leurs discours éloquents, l'attaque de Kornilov contre Leningrad ne se terminait pas par la danse de contre-révolutionnaires convaincus, la révolution n'a pas emporté la victoire par le seul succès sur le Palais d'hiver, etc. Mais même des événements non réels devaient être montrés. Les événements réels devaient être transformés par l'expression poétique pour qu'ils puissent exprimer la noblesse et l'envergure de l'action révolutionnaire, par l'aliénation et le rythme.. En plus, tout cela devait amener non pas la reproduction de l'action mais l'objectivité des conceptions. C'est uniquement de cette façon que les créateurs de ces films pouvaient faire comprendre aux spectateurs (qui n'avaient pas connu les jours de la lutte sur le Cuirassé et qui n'avaient pas pris part à l'attaque contre le Palais

d'hiver) le grand exploit qu'ils avaient fait, leur force énorme ainsi que le fait qu'ils arriveraient à nouveau jusqu'à la situation révolutionnaire par la force de la logique.

Les images du "Cuirassé Potemkine" et "Octobre" sont liées à travers une logique précise, sans manquer de mentionner les détails concrets. Pas une seule image parmi elles n'était influencée par le fait que tous ces événements s'étaient passés, c.à.d. on n'avait pas besoin de les justifier. Etant donné qu'elles ne reproduisaient pas l'histoire mais avaient comme tâche de prouver la nécessité d'actions révolutionnaires d'une manière imposante, chaque partie avait une portée universelle humaine et tout ce qui se passait à l'écran se basait sur cela. Et cette portée universelle humaine - comme la faim, le danger de perdre la vie, l'humiliation, etc. - correspondait à l'objectivité des conceptions, comme les conclusions et la motivation sur cette base correspondaient à leur tour aux raisonnements et aux conclusions. Pour la création des films jubilaires on n'avait pas besoin d'un renouveau et d'une expression cinématographique spéciale. Dans des cas pareils l'effet pourrait être obtenu par la présentation d'événements spectaculaires. Le cinéma soviétique muet pourrait participer au développement de l'expression cinématographique pour la simple raison qu'il ne se proposait pas uniquement d'agir par les événements et l'interprétation directe de la réalité, mais il tâchait de donner plus que cela : agir sur le spectateur, pour qu'il puisse devenir conscient de sa propre force révolutionnaire, la nécessité de révolution, qu'il sente sa grandeur. Non en 1905 ou 1917 mais au cours des années vingt et beaucoup plus tard. Naturellement on se servait du matériel révolutionnaire et cela, allant à l'extrémité, pourrait rendre douteux le caractère universel des résultats. Cette disposition exige - sans prétendre être exhaustif - un aperçu du développement ultérieur de l'art cinématographique.

Justification des résultats

L'expérimentation comme négation de tout ce qui précède amène toujours aux résultats extrêmes, qui se dissolvent lorsque la pratique en devient répandue et générale, ne prenant d'elle que ce qui était véritablement précieux et constant. Dans ses oeuvres tardives, Eisenstein lui-même se déclara contre quelques-unes de ces exagérations - contre le rôle indépendant, fort exagéré du montage, etc. Tout comme sans la théâtralité et le théâtre reproduits par Georges Méliès, on ne pouvait faire avancer l'appareil cinématographique de Louis Lumière, ainsi sans la création de l'expression cinématographique que l'on attribue en grande partie à Eisenstein, ne pouvait-on avoir le développement du cinéma, même si cette tendance dans le développement ne correspondait pas toujours aux aspirations de l'avant-garde soviétique. N'est-ce pas qu'Eisenstein n'a pas créé uniquement l'expression cinématographique mais (pour cette raison nous parlons de langage poétique) en vérité, l'art cinématographique. Il n'a pas créé le vocabulaire et la syntaxe, mais tout simplement il a aidé à transformer le cinéma en un art nouveau et indépendant, sans oublier son rapport particulier avec la réalité.

Naturellement la décennie suivante - les années trente - apporta des changements importants. L'élan révolutionnaire s'arrêta dans le monde entier et le fascisme pénétra dans quelques pays. Du point de vue du rapport société-individu la situation devint compliquée, ce qui influença la conscience de l'individu plutôt que les actions, caractérisant partout le mouvement révolutionnaire. Le son eut un rôle important à jouer quant à la connaissance de la vie intérieure de l'individu, répondant aux exigences de l'époque. L'apparition du son changea le rôle du montage, car pour assurer la compréhension et l'accès du spectateur au discours, on ne pouvait plus tourner des séquences trop découpées, privées de toute liaison. Ainsi la force symbolique diminua-t-elle énormément, cette force qui permettait l'objectivité des conceptions. De cette façon on avait l'impression que le cinéma des années trente, avec des résultats modestes, rejetait les grands apports du cinéma des années vingt, faisait oublier le cinéma classique muet. Le cinéma muet disparu, Serge Eisenstein et les autres, ainsi que l'avant-garde, n'ont toujours pas perdu leur influence: C'est évident sur deux plans :

D'une part, l'art cinématographique soviétique des années vingt joua un grand rôle pour le retour du cinéma à la réalité, bien que d'une manière particulière : non pas par une simple copie et présentation qui amènerait l'effet, mais en créant un comportement spécifique. En ce sens les méthodes artistiques cinématographiques devinrent bien indépendantes et l'oeuvre cinématographique-même sut créer son monde propre. Ce monde fut une unité telle que le texte. Les mots dans le texte orientent vers la réalité, mais c'est le texte-même qui donne tout le tableau, qui se dresse souvent en opposition contre les rapports intérieurs des mots. Ainsi on peut dire que le cinéma soviétique muet (influencé par les recherches de l'école formelle russe) créait l'oeuvre comme une unité indépendante, en lui donnant une structure cinématographique (non littéraire ou théâtrale) et de cette façon créait la structure de l'art cinématographique.

A cette époque apparut la nécessité de comprendre l'expression cinématographique ainsi que ses rapports justes avec l'art cinématographique. C'est un fait indéniable que l'incompréhension de l'expression cinématographique ne permettait pas au public de saisir autre chose que les éléments cinématographiques évidents, ce qui est nettement moins que l'impression qu'aurait reçue l'homme plus intelligent ayant la culture nécessaire pour comprendre l'expression cinématographique. Cette période fut suivie de longues recherches théoriques au centre desquelles étaient situés les moyens d'expression du cinéma. Et les oeuvres contemporaines sur ce thème prouvent que l'expression cinématographique créée à cette époque conservait ses fondements, bien que les changeant légèrement.

D'autre part, le cinéma soviétique muet, l'avant-garde soviétique et surtout Eisenstein révélèrent, par leurs recherches, une expression cinématographique et des méthodes de cinéma existant toujours.

Les nouvelles époques et les nouveaux moyens cinématographiques (le son, etc.) mirent au premier plan le personnage isolé, ou simplement l'individualisation, l'interprétation psychologique du monde intérieur de l'homme. D'un autre côté, non seulement à cause de l'apparition du son, mais par suite d'un abus du montage - et bien sur la base du développement technique - la composition eut un rôle beaucoup plus important, ainsi que la profondeur de l'image, les mouvements ininterrompus de la caméra permettant une image plus objective (dans le sens de la réticence) et demandant une participation plus active de la part du spectateur, lors de l'appréciation. Une image très réelle fut créée, dont la force principale devint l'action du personnage, sa vie, son interprétation artistique. Pourtant ces apports sont nettement moins prononcés que ceux du cinéma soviétique muet, voilà pourquoi les réussites du cinéma contemporain se rapprochent beaucoup plus du cinéma muet que des films créés peu de temps après son apparition. Une analyse détaillée des films influencés par Eisenstein

ou ses disciples demanderait tout un aperçu sur l'histoire du cinéma. Nous pouvons cependant nous arrêter sur les films de Miklos Jancso où la ressemblance est plus marquée. Ici nous pouvons citer aussi bien "Les sans-espoirs" (1965), "Etoiles et soldats" (1967) et ses films tardifs "Le peuple demande toujours" (1971).

Dans les films de Miklos Jancso, il n'y avait pas de personnages dont la vie intime et l'intrigue de l'histoire réaliseraient la cohésien interne de l'oeuvre. Ses films sont également liés à des situations sociales définies, servant aussi de prise de conscience, comme dans les films d'Eisenstein. Ainsi dans les films cités ci-dessus et dans d'autres encore, les signes jouaient un rôle important, au niveau des conceptions. Comme la force de la dénudation symbolisant l'humiliation, ainsi que le sentiment de joie exprimé par la danse, ou la signification première de l'arme, etc. Naturellement, les films des années soixante et soixante-dix n'ont pas pu amener jusqu'à ce principe pour profiter du système d'isolement par les petites unités comme dans les films muets des années vingt. Les signes devenaient de plus en plus compliqués ; leur contenu changea plutôt sur un plan plus intellectuel, sans perdre l'effet émotionnel. Ces films intellectualisés pourtant ont joué leur rôle car ils avaient une portée universelle et humaine. La digue de terre dans "Les sans-espoirs", symbole de la fermeture, était claire (comme objectivation de cette fermeture) et en même temps le caractère mystérieux de ses entrées symbolisait l'imperméabilité. Les soldats qui enlèvent leurs habits dans "Etoiles et soldats" expriment qu'ils vinrent prendre part à la bataille en tant qu'hommes et pas comme soldats, car ils luttent justement contre le manque d'humanisme. La mort du koulak dans "Le peuple demande toujours" servant de leçon prouve qu'on doit aller à l'encontre des contradictions au lieu d'essayer de les cacher. Ces scènes et détails pleins de signification profonde donnèrent un nouvel aspect des oeuvres cinématographiques qui, appliquant ces méthodes-là, ne peuvent être comparées sans réserve à celles d'Eisenstein. Le film de Jean-Luc Godard "Weekend" (1966) par exemple, n'est pas compréhensible si les différentes parties sont traitées uniquement comme ressemblant à la réalité. Se basant uniquement sur la ressemblance, on arriverait même difficilement à comprendre certains films beaucoup plus anciens. On ne peut pas trouver une autre main comparable à la main ravagée par les vers de Luis Bunuel dans son film "Un chien andaloux" (1929) bien que des mains ne méritant pas l'alliance, il y en a beaucoup. Pour comprendre un tel symbole il faut faire une dissection intellectuelle. L'art cinématographique doit surmonter les difficultés que présente le monde réel qui se complique de jour en jour ainsi que la présentation des impressions plus riches et complexes lors du développement de ce monde. Dans ce sens, nous allons encore longtemps profiter de l'héritage que l'avant-garde soviétique nous a laissé au niveau de l'expression cinématographique ainsi qu'au niveau des méthodes créatrices cinématographiques.

INTERVENTION

Dusan Stojanovic - Yugoslavia

For the moment being, I intend merely to extract one conclusion from the intervention of our appreciated colleague Mr Noël Burch as he made it in today's discussion. And when talking about Mr Burch, who certainly is an interesting and controversial figure, I can't resist using some... well, let us say some hyperboles.

Eight years ago, Mr Burch astonished many film historians by attacking his colleagues from the monthly "Cahiers du cinéma" for their attempts to revise the existing film history by promoting some commercial Hollywood directors into leading authors of the international cinema. I am not sure Mr Burch was very successful in that, but I am sure he was quite successful five years later, when he himself tried another great revision of film history talking about the deconstruction of dominant codes of the bourgeois cinema in his famous article "Propositions", written in 1974 with Mr Jorge Dana.

Today we may be facing another great moment in the perpetual revision of film history, due again to Mr Noël Burch. Namely, for fifty years now film historians have been talking about some important contributions which Soviet silent masters did to the world cinema : an extremely popular theme repeated so many times that even a FIAF symposium in 1977 had to take it over once again. But beware ! If he had just had time enough, Mr Burch would have proven what he so brilliantly offered us as a bypassing idea in his paper : that the so-called "most important creators" in film history, such as Eisenstein, Pudovkin and Dovzhenko, cited so often as people who revolutionized the film language of their time, were simply confirming the bourgeois modes of narration and presentation dominant both in the Soviet and in the bourgeois capitalist cinema of the day.

Surely the idea will not produce an immediate and sensational impact on our discussions at this symposium, for they are bound to continue the way they started yesterday - that nobody can deny. However, it will undoubtedly leave an enormous scar in the face of the future film history of the world. For Mr Burch just told us that the real theme of this symposium should not have been : "The impact of the revolutionary Soviet film on world cinema", but : "The importance of the struggle of a great and lonely individual - Dziga Vertov - and his unique revolutionary cinema against the Soviet bourgeois film of the twenties".

Thank you.

INTERVENTION

Noël Burch - France

Je dois absolument répondre à mon collègue yougoslave. Je suis extrêmement flatté de ce qu'on vient de dire de moi, j'ignorais que mes travaux étaient aussi connus en Yougoslavie. Mais je crois que, parce que je n'ai pas pu terminer la lecture de mon papier, un malentendu s'est produit. Car, c'est vraiment d'un malentendu qu'il s'agit.

D'une part, je tiens à insister sur le fait qu'il ne s'agit pas d'établir des jugements de valeurs par rapport aux films du cinéma soviétique muet à partir d'une analyse comme celle que j'entreprends. Tout à l'heure on a parlé de l'attitude en Occident, dans les pays capitalistes d'Occident, envers Dziga Vertov - attitude double : d'une part le formalisme qui ne tient pas compte du contexte historique - la construction du socialisme, d'autre part l'idée que ce fut là le seul cinéma vraiment socialiste. Aujourd'hui, je suis désolé, mais il y a en Occident et en France, en particulier, et notamment parmi mes camarades théoriciens communistes, il y a tout de même une position beaucoup plus nuancée et je crois beaucoup plus juste ; elle consiste à montrer l'importance primoridale, certes, de Dziga Vertov, dans la mesure où c'est lui qui a produit la première critique globale du mode de représentation dominant du cinéma occidental. C'est exact. L'importance capitale de Vertov est évidente, je crois pour tous, mais il faut souligner des contradictions fondamentales et l'idéalisme fondamental qui animaient le travail de Vertov - cette croyance en la possibilité d'éduquer spontanément les sens des masses par les films, indépendamment de toute autre modification structurelle de la société au niveau culturel et à d'autres niveaux. Donc, il est évident qu'il y a des contradictions chez Vertov, comme chez les autres. Quant aux autres cinéastes, je dis, effectivement, que Poudovkine reconduit, c'est vrai, le mode de représentation bourgeois dans un certain sens, en essayant d'en faire un instrument particulièrement précis. D'accord. Mais Eisenstein dialectise ces deux démarches et j'y tiens beaucoup, moi. Ce faisant, il accomplit un travail extrêmement important. Il ne saurait être question aujourd'hui, au moins pour un marxiste, d'opposer entre eux ces cinéastes au nom de valeurs n'ayant aucun rapport avec un travail scientifique sur le cinéma. Je tiens Kouléchov pour un cinéaste extrêmement important, les autres également. Vertov, on le découvre aujourd'hui, c'est vrai, il y a des raisons, et des raisons qui concernent notre histoire à nous, communistes. C'est vrai que Vertov était l'objet de brimades d'origine idéologique absolument indéfendables et que rien ne saurait excuser. Mais le fait est que Vertov, lui aussi, avait ses contradictions et cela il ne faut jamais le cacher...

... (Quelques minutes plus tard). Je voudrais dire un mot qui aidera peut-être à éclaircir ma position, à la fois, à propos de ce malentendu que j'ai eu avec mon camarade yougoslave, et aussi à propos de ce que mon camarade russe vient de dire, une intervention que j'ai beaucoup appréciée par ailleurs. Le but de mon intervention était essentiellement de démontrer que s'il y a "modèle" dans l'Union Soviétique des années vingt, c'est un modèle de pluralisme socialiste, notamment sur le plan culturel. J'y tiens absolument et je crois que nous autres, les communistes français, nous y tenons absolument. C'est là "le modèle" - le modèle n'est pas dans Dziga Vertov, il n'est pas dans Kouléchov, Poudovkine ou qui vous voulez, ni Dobjenko, qui est pour moi pratiquement l'égal de Vertov. Il s'agit réellement là de la grande leçon et peut-être de la grande influence

à venir du cinéma soviétique. C'est donc ce pluralisme dans son rapport avec les langages antérieurs, avec l'héritage envers lequel, comme nous le disons, "il faut avoir une attitude d'assimilation critique". C'est la doctrine même du pluralisme socialiste en matière de culture et qui nous paraît essentielle. Dans le domaine de la culture en particulier, je ne peux absolument pas partager ce qui semblait être l'opposition faite entre je ne sais quel "pluralisme bourgeois" et le pluralisme socialiste. Car pour nous il est certain qu'aujourd'hui c'est bien l'expérience des années vingt pour le cinéma, peut-être pour l'ensemble des arts, qui constitue bien un modèle de pluralisme socialiste, voie où le parti s'était engagé à fond et il a très bien fait.

LES PREMIERS CINEASTES SOVIETIQUES FACE AU MODE DE REPRESENTATION DOMINANT

Noël Burch - France

A l'occasion de ce symposium consacré aux influences exercées par les recherches et les créations individuelles ou collectives du cinéma soviétique muet, m'est apparue avec quelque force l'utilité d'un examen, si bref soit-il, des attitudes dont témoignent les films les plus marquants de cette époque envers ce qui fut l'état de développement de ce qu'improprement on appelle le "langage cinématographique", en ce moment capital pour notre histoire où la Grande Révolution d'Octobre créa les conditions d'une possible reconsidération de l'ensemble des pratiques sociales. Cet examen me semble s'imposer avec d'autant plus d'évidence que la non-assimilation ultérieure par le cinéma dominant du monde capitaliste (mais aussi par celui de l'Union Soviétique elle-même) de quelques acquisitions parmi les plus révolutionnaires du cinéma soviétique, de même que la récupération/dénaturation de quelques autres, ne s'expliquent en dernière analyse que par ce que ces acquisitions étaient, par essence, mises en cause de telle ou telle pièce maîtresse du système de représentation dominant. Or, au moment de la Révolution d'Octobre, ce système avait déjà atteint un stade de développement fort avancé ; il allait bientôt s'installer en maître dans tous les studios du monde (excepté, dans une certaine mesure, au Japon), à partir surtout de l'avènement du parlant. Les jeunes cinéastes soviétiques, si "vierges" fussent-ils, ne pouvaient le contourner.

Je commencerai donc par dresser très sommairement le tableau descriptif du mode de représentation dominant au stade atteint par lui en 1919 et tel qu'il avait émergé d'un système - ou plutôt d'une pluralité de systèmes - fondamentalement autre ; ce système antérieur, que le mode dominant supplantera peu à peu pendant la période 1908-1920, nous l'appelons le cinéma primitif.

*

Qu'il soit légitime ou non d'envisager le (ou les) cinéma(s) primitif(s) comme un mode de représentation authentiquement prolétarien est une question que pour ma part j'hésite encore aujourd'hui à trancher. Cependant, nous possédons dès à présent un grand nombre de repères de tous ordres propres à conforter pareille thèse. C'est rappeler ici un lieu commun que de souligner que le public du cinéma jusqu'à la Première Guerre mondiale se recrutait presqu'exclusivement parmi les couches les plus populaires et notamment le prolétariat urbain. D'ailleurs, on sait aussi que cet état de fait a persisté dans une large mesure - notamment en France - jusqu'à l'avènement du son synchrone, seul capable de faire sortir enfin de son expectative les masses bourgeoises et petites bourgeoises - "cible" bien plus rentable pour les capitalistes de l'industrie - en leur offrant dans les salles obscures le bénéfice de cette vertu cardinale de leur théâtre : la parole vivante. Car c'est elle, bien sûr, qui assurait en dernière instance l'indispensable présence des acteurs sur les planches... présence qui jusqu'alors manquait si cruellement au cinéma.

Mais ce sont précisément les diverses lacunes qu'offre entre 1895 et 1915/20 le cinéma dans son ensemble, face non seulement au théâtre bourgeois, mais au roman et à la peinture que prisait la classe dominante, qui pourraient nous autoriser à parler, à propos du cinéma primitif, d'un mode de représentation sinon strictement prolétarien, du moins non encore bourgeois. Ces lacunes étaient certes dues en partie aux difficultés rencontrées avant de pouvoir maîtriser un nouvel outil, de le faire entrer dans un moule constitué depuis plus d'un siècle, celui précisément de la représentation bourgeoise. Mais elles avaient aussi leur source positive dans les arts populaires des siècles précédents (conteurs de rues illustrant leurs récits par des projections de lanterne magique ou par des images rappelant celles d'Epinal, pantomimes anglaises, vaudevilles et mélodrames français, anglais ou américains, cirque, etc.). Et à une époque où les mass media n'avaient pas encore standardisé les perceptions, il est clair que l'engouement des masses populaires, ainsi que le dédain affiché par d'autres couches de la population envers le premier cinéma ne peuvent être tenus pour des symptômes négligeables.

La "lacune" par excellence qu'offrait ce premier cinéma aux yeux de la bourgeoisie (on en trouve témoignage dans les écrits des premiers "critiques", à savoir les rédacteurs des journaux corporatifs qui ont, très tôt, littéralement programmé le cinéma à venir), cette lacune, ce fut l'absence du persona, l'absence des signes d'individualisation du personnage capables de répondre à l'attente d'un public bourgeois profondément pénétré de la primauté de l'individu, de la centralité du sujet. L'un des principaux modèles figuratifs du cinéma primitif fut le plan général de La sortie des usines Lumière - aussi bien d'ailleurs que celui de L'assassinat de Marat. Et un film comme ce dernier - il y en eut beaucoup - illustre avec éclat l'écart avec le théâtre bourgeois : la coïncidence entre le haut proscenium théâtral et les limites du cadre filmique produit un effet de distance par rapetissement et par "basse définition" qui est aux antipodes de l'effet de présence indissociable du théâtre bourgeois, effet surdéterminé par la voix "synchrone", par la couleur et le relief et par la sélectivité naturelle de l'oeil dans l'espace, renforcée, éventuellement, par l'emploi de jumelles. Lorsque s'accentuent les pressions diverses tendant toutes à "embourgeoiser" le cinéma, ce plan d'ensemble commence à faire problème : on peut en prendre pour métaphore et pour illustration un film de 1903, la célèbre Attaque du Grand Rapide de Edwin S. Porter. Comme dans un si grand nombre de films de cette époque, il y est impossible de distinguer ne serait-ce entre les bandits et les justiciers sans le trait distinctif du bandeau qui masque le visage des premiers, tant les plans sont généraux. Mais pour ce film, Porter, qui vivait, semble-t-il, comme aucun autre cinéaste les contradictions de cette période de transition, a fait livrer avec les copies du film une petite bobine à part que l'exploitant avait liberté de passer soit au début, soit à la fin du film - et cette mobilité souligne bien l'altérité d'une époque où le film n'était pas encore un objet clos. On sait que cette image montrait, de très près, l'un des bandits en train de tirer des coups de revolver en direction des spectateurs, image combien révélatrice du besoin de réduire une distance... à n'importe quel prix. Ce "gros plan", qui semble graviter à la périphérie de la diégèse proprement dite sans pouvoir y entrer est bien le symbole d'un manque, déjà ressenti fortement alors (mais par qui ?) il s'agissait en partie au moins d'un besoin idéologique, donc repérable selon des critères de classe: tout ce que nous pouvons dire est qu'il fut ressenti par certains d'entre ceux qui avaient le pouvoir de travailler à y remédier ; ce que ressentaient les masses est une toute autre question.

Ce n'est certes pas Griffith seul, comme le veut une légende tenace, qui a résolu le problème posé par l'insertion du gros plan, par cette multiplication des détails faciaux, condition indispensable d'une pleine individualisation du personnage ; mais il est certain

que sa contribution, ainsi que celle de ses collaborateurs directs, fut substantielle. Plus significative encore sous ce rapport est la part prise par Griffith dans l'inauguration du star system, de cette sorte d'individualisation extra-diégétique qui viendra surdéterminer la constitution du persona.

Un deuxième aspect du cinéma primitif qui décevait l'attente produite par le mode de représentation bourgeois tel qu'il triompha à la fin du siècle dernier, résulte de la grande difficulté que semblent éprouver les premiers cinéastes dans un grand nombre de situations de prises de vue (et notamment dans les scènes d'intérieur) à reconduire les indices de la profondeur spatiale tels qu'ils conditionnaient depuis bien longtemps déjà l'image occidentale, tant dans la peinture de chevalet que sur la scène à l'italienne. Evidemment, parler de "difficultés" implique l'existence d'une volonté d'aboutir à un tel résultat, volonté dont nous n'avons aucune raison de penser qu'elle était consciente ou répandue parmi ceux qui faisaient alors les films, et dont les origines de classe et la formation culturelle étaient des plus diverses. Quoiqu'il en soit, un grand nombre de bandes de cette époque sont caractérisées par la platitude perceptuelle de l'image. Emblématiques ici encore sont L'assassinat de Marat et l'ensemble des films-tableaux produits par les frères Lumière dès le début de leur entreprise. Mais je renverrai tout particulièrement à la version de la vie du bandit anglais Charles Peace conservée au National Film Archive de Grande Bretagne, film qui se présente comme une série de tableaux succincts, joués presque tous sur fond bidimensionnel et d'où tout indice d'une espace illusoirement habitable pourrait sembler avoir été systématiquement exclu. Ce trait est caractéristique de presque tous les films tournés en décors jusque vers 1910, et sera illustré avec un éclat tout particulier par le grand Méliès, pour qui le principal attrait du cinéma résidait précisément en la capacité qu'il avait de rendre les trois dimensions de l'espace et du mouvement en deux (voir en particulier le trucage de L'homme à la tête de caoutchouc).

Mais au-delà des primitifs proprement dits, cette tendance persistera dans les films de Griffith et la plupart de ses contemporains grâce à la permanence de l'un au moins des facteurs l'ayant déterminé dès le départ, à savoir le placement de la caméra - encore résolument frontal et à la hauteur approximative d'une personne assise. Jusqu'en 1915 et même après dans beaucoup de films, un personnage n'occupait toute la hauteur de l'écran que lorsqu'il était debout au premier plan ; qu'il fusse debout au fond du décor ou assis au premier plan, il n'arrivait guère qu'à mi-écran, ce qui produisait un effet d'aplatissement bien connu des plasticiens, le fond du décor paraissant comme suspendu au-dessus de la tête des protagonistes.

Dans le même temps cependant, d'autres facteurs oeuvrent en sens contraire : la plus grande souplesse des techniques d'éclairage et l'amélioration des surfaces sensibles permettent de produire un modelé bien plus subtil et des dégradés qui reconduisent la perspective aérienne ; ou bien la nouvelle "interdiction" de placer la caméra perpendiculairement aux plans du décor, comme on l'avait toujours fait par le passé. Mais surtout il y eut l'introduction, due sans doute à DeMille et Lasky (voir Forfaiture) d'un angle de prises de vue légèrement plongeant qui, d'une part, permet aux personnages d'occuper toute la hauteur de l'écran, même au fond du décor, et qui produit, d'autre part, une convergence oblique de toutes les lignes droites. C'est l'ensemble de ces apports qui va peu à peu aboutir à la création de cet espace pleinement habitable au sein duquel l'effet diégétique va pouvoir s'épanouir.

Cependant les principaux problèmes que vont rencontrer les grands pionniers, à partir de Porter et des anglais comme Williamson, Smith ou Hepworth, et jusqu'y compris les travaux d'un Barker ou d'un Feuillade consisteront à mener à bien ce que j'appelle, d'une part, la "linéarisation du signifiant" et, d'autre part, la "constitution d'un espace-temps diégétique". Examinons ces deux problématiques, au demeurant étroitement liées entre elles.

Le tableau panoramique du cinéma primitif le plus caractéristique offrait deux traits essentiels et complémentaires - car il ne faut jamais perdre de vue que l'ensemble de ces "insuffisances" ainsi que les stratégies conduisant à leur réduction s'interpénètrent de façon complexe. D'abord, il y a la relative rareté d'indices d'individualisation/différenciation que j'ai déjà évoquée ; ensuite, une tendance à proposer à l'oeil du spectateur toute une surface à parcourir, tantôt selon une trajectoire relativement contrôlée (mais qui généralement s'étendait à toutes les zones de l'écran), tantôt selon un parcours à peu près complètement "libre", en l'absence encore de la plupart des procédés d'ordonnancement - de signalisation et d'isolement - qui vont permettre peu à peu de normaliser le comportement du regard, de constituer son parcours en ordre signifiant. Un exemple particulièrement frappant de ce tableau typiquement "chaotique" est le premier plan d'un film américain de 1905, Tom Tom the Piper's Son, attribué à Billie Bitzer, et sur lequel le cinéaste américain Ken Jacobs s'est livré à un travail passionnant, dans un film qui date de la fin des années soixantes, même d'un point de vue étroitement heuristique comme le nôtre. Ce plan nous présente une foule sur un marché, dominée de manière extrêmement distractive par un acrobate en maillot blanc, dont le rôle est pourtant tout à fait accessoire ; l'action voulue principale, par contre - les préliminaires conduisant au vol d'un cochon, le vol lui-même, la fuite du voleur - est pratiquement invisible du moins à la première vision, pour le spectateur moderne, habitué qu'il est au centre significatif de chaque image, à la linéarisation du signifiant au moyen de la composition et/ou du montage.

Et ce fut en effet d'abord, comme chacun sait, le découpage du tableau primitif unique en fragments (en plans plus rapprochés), chacun dominé par un seul signifiant ou syntagme élémentaire, qui allait permettre de surmonter cet "inconvénient", permettre à chaque image d'être immédiatement lisible (du moins selon certaines normes de lisibilité) et ce dès la première vision, permettre que se forme une chaîne de signification, conforme en fait au modèle linguistique décrit par Saussure, lui-même conforme au modèle de représentation que nous associons à l'ascension de la classe bourgeoise.

Mais pour que ces images successives ne provoquent pas la dislocation de l'espace pro-filmique originel - l'espace du tableau unique, l'espace, si l'on veut, du "proscenium" - il faudra encore une longue évolution. Celle-ci, partant des prémisses du montage alterné chez Porter et les Anglais, et des premiers raccords de contiguïté - raccords de direction et de regard - permettra, grâce à l'ubiquité croissante de la caméra, d'instaurer peu à peu la conviction que tous ces plans se succédant à l'écran relèvent d'un même espace-temps diégétique, à savoir : que les temps qu'ils figurent sont liés entre eux par des rapports de simultanéité, de

succession immédiate, de postériorité ou d'antériorité plus lointaines ; que les espaces qu'ils dépeignent communiquent entre eux, directement ou indirectement ; et surtout que l'ensemble fournit un lieu où le spectateur peut pénétrer, observateur invisible, immatériel et qui pourtant voit et "vit" tout. Cette condition capitale, essentielle à mes yeux à la maximalisation de l'effet diégétique dans son ensemble, fut réalisée grâce certes à la constitution d'un espace pictural habitable, ainsi que je l'ai déjà indiqué, mais surtout grâce à cette ubiquité de la caméra et à ce système de raccords d'orientation. Ces deux apports vont converger et aboutir dans la figure appelée champ-contre-champ, dernière pierre de l'édifice, au plan visuel, et qui ne sera parfaitement assimilé qu'au cours des années vingt.

Mais le système ainsi constitué deviendra pleinement opérationnel dès le début des années vingt, et on le voit fonctionner à un degré de perfection tel qu'on peut se demander s'il a jamais été dépassé depuis dans le monumental Mabuse de Fritz Lang. Il n'est d'ailleurs pas sans intérêt qu'Eisenstein aurait eu l'occasion d'étudier de près cet aboutissement du processus que je viens d'esquisser, ayant été associé - dans quelle capacité nous ne semblons pas le savoir avec certitude - au montage de la version soviétique de Mabuse.

La période primitive proprement dite, comme la période formative qui l'a suivie, sont des moments parcourus de courants divers et ne sont pas, bien entendu, exempts de contradictions. Edison, qui dès avant 1895 rêvait de filmer et d'enregistrer un opéra, reflète une tendance diamétralement opposée à celle des Lumière. Ayant mis au point une première ébauche du cinéma parlant, lui et son équipe s'enfermaient dans leur Black Maria - en fait le premier studio sonore - pour tourner des bandes qui comportaient aussi les premiers vrais gros plans, et qu'ils présentaient au public par l'intermédiaire de l'oeilleton et de l'écouteur du kinétophone, qui préfigurait à l'échelle du spectateur individuel l'ambiance ouatée, isolante, matriciale, des palaces modernes. Si par la suite, la compagnie a été amenée à renoncer au son et à copier les films plus typiquement primitifs de France, ses premières expériences attestent l'existence d'un besoin idéologique, mais pas seulement idéologique, qui va donner naissance aux codes et modes du cinéma dominant.

De même trouvons-nous, dès les premiers films des Lumière et à travers tout le cinéma français primitif jusqu'aux chefs-d'oeuvre de Jasset, de Perret et de l'émigré Gasnier, d'abord dans les scènes d'extérieur, puis dans des décors de plus en plus élaborés, une exploitation très fouillée de la profondeur de champ, et ceci pratiquement en l'absence encore de tout montage intra-séquentiel. Il s'agit en fait d'une préfiguration de plus en plus précise d'un pseudo-montage à l'intérieur du plan, capable de reproduire les schémas linéaires du montage proprement dit. Cette démarche, qui d'ailleurs englobait encore chez les Français des traits typiquement primitifs, reparaîtra vingt ans après dans le "théâtre filmé" des débuts du parlant. Elle sera théorisée à cette époque (et ce n'est là qu'un paradoxe apparent) par S.M. Eisenstein dans les cours qu'il assurera à l'Institut de Moscou.

Un dernier mot avant de clore cette introduction : je ne tiens pas l'ascension de notre mode de représentation pour un phénomène unilatéralement déterminé par des facteurs idéologiques redevables aux seules structures de pensée développées sous le règne de la bourgeoisie, directement ou indirectement dans l'intérêt de celle-ci. Plutôt ai-je tendance à penser aujourd'hui que le mode spécifique de représentation qui s'est constitué dans le cinéma occidental répond aussi au mode de constitution du sujet dans le cadre de la civilisation judéo-chrétienne. Que la bourgeoisie se devait, à l'aide des grands principes de l'art bourgeois, eux-mêmes semblablement sur-déterminés de découvrir et d'exploiter les techniques permettant ce mimétisme à l'égard des structures de notre inconscient, et qu'elle aboutisse ainsi à un véhicule idéologique sans précédent, est une démarche qui va presque de soi. Cependant, il s'agit bien d'une évolution dont la nature sur-déterminée est tout à fait exemplaire, quels qu'en aient été les prolongements idéologiques, sociaux, politiques.

*

Au moment où, dans la jeune Union Soviétique les servitudes de la guerre civile reculent et la grande période de recherches commence, il est important de souligner que le système de représentation qui s'épanouissait alors au sein de l'industrie des pays capitalistes n'était pas encore pleinement consolidé. Nous avons dit qu'il lui manquait encore le son synchrone et l'intertitre recélait encore une latence distanciante que Gance et L'Herbier, entre autres, avaient déjà mis en évidence dans le cadre même de l'industrie capitaliste. D'autre part, les codes d'orientation n'étaient encore que partiellement et pragmatiquement compris et pratiqués, le champ-contre-champ aux regards "rasant l'objectif" est encore rare - et rappelons aussi que la script-girl, cette gardienne des raccords, ne fait son apparition sur les plateaux que vers 1926-27, du moins en France. Enfin, les "ponctuations" rendues possibles par une nouvelle technologie n'étaient encore que très vaguement codées et elles servaient souvent - et pas seulement dans des films d'avant-garde - à des fins librement stylistiques ou "décoratives".
Cet état d'inachèvement du système a certainement joué un rôle déterminant dans les orientations des cinéastes soviétiques les plus importants qui, à de rares exceptions près, étaient pour leur part tout disposés à accepter la prétention du mode de représentation dominante au statut de langue naturelle.

C'est manifestement cette double circonstance qui a déterminé les orientations premières de Lev Koulechov et de l'équipe qu'il animait, les conduisant à devenir les premiers théoriciens du système de raccords d'orientation. La célèbre expérience faisant communiquer, au moyen d'un montage d'entrées et de sorties du champ, des lieux dans Pétrograd dont un familier de la ville savait pertinemment qu'ils n'avoisinaient nullement dans la réalité, cette expérience n'est rien d'autre que la formulation expérimentale du raccord de contiguïté déjà maîtrisé au plan pratique par un Griffith. Dans, par exemple, The Musketeers of Pig Alley de 1912, tout un quartier "imaginaire" est pareillement construit en mettant bout à bout des fragments de décor que rien d'autre ne rapproche que les sorties et entrées des personnages.

Les films les plus célèbres issus de l'atelier de Koulechov témoignent d'une autre recherche tout à fait compatible avec la première : étudier, assimiler et détourner les codes présidant à l'élaboration des genres populaires du cinéma dominant - le feuilleton policier avec Le rayon de la mort, la comédie satirique avec Monsieur West au pays des Bolchéviks, le film d'aventures avec Dura Lex. L'idée maîtresse qui sous-tend l'ensemble de ces recherches est que le système de représentation dominant dans tous ses aspects offrait des véhicules idéaux pour mener la bataille d'idées.

Il ne saurait être question d'établir, dans le cadre de ce recensement, un quelconque ordre hiérarchique. L'éventail de comportements face au mode de représentation dominant, et qui va de Koulechov à Dziga Vertov (mais nous n'aurons garde d'oublier que Koulechov réalisateur fut aussi d'avant-garde, dans un film comme Le grand consolateur), cet éventail correspondait à l'indispensabll pluralisme sans lequel aucun art ne saurait connaître tout le développement que le socialisme se doit de lui assurer - et nous reviendrons sur ce point. Il reflétait aussi les besoins très concrets et très diversifiés de la société soviétique, en train de naître dans les conditions complexes et difficiles que l'on sait. La démarche de Koulechov est donc doublement fondée. D'une part, les masses citadines étant déjà largement familiarisées avec les modes de représentation et les formes d'expression du cinéma dominant, il était évident qu'un des moyens de les toucher directement consistait à passer par la maîtrise analytique de ce mode et le détournement de ces formes d'expression. Et d'autre part, bien que la grande masse des paysans n'ait connu le cinéma qu'après la révolution, il faudrait la belle idéologie un tantinet spontanéiste (et pourtant combien productive au plan de la création !) d'un Dziga Vertov pour se persuader que l'attente linéaire devant les films ne pouvait être produite que par une expérience cinématographique antérieure, que ces masses paysannes étaient donc "vierges". Pour ce qui est de celles des régions judéo-chrétiennes, tout au moins, aux perceptions formées donc par d'innombrables canaux communs à tout l'occident et parmi ceux-ci la structure familiale et les enseignements de la religion (qui ne sont pas seulement religieux), cette virginité est à mes yeux une vue de l'esprit. Les enfants urbains en bas âge qui apprennent aujourd'hui "spontanément" les codes très sophistiqués du cinéma dominant moderne, ne sont-ils pas encore plus vierges que ces paysans soviétiques ? Et leur aptitude à apprendre n'est-elle pas due précisément à ce que le "langage" de ce cinéma est si bien "embrayé" sur la formation du sujet chez l'homme occidental et judéo-chrétien, dont il a su épouser les structures fondamentales : le stade du miroir n'est-il pas le premier champ-contre-champ ? Le balancement entre détail et ensemble, le jeu des raccords et des ellipses du découpage classique ne reconduisent-ils pas l'économie du fantasme ? Cette hypothèse toute provisoire est extrapolée à partir d'un travail accompli récemment sur le cinéma du Japon, seule nation productrice protégée par une situation historique unique contre l'incursion des codes occidentaux, et qui a vu se développer des modes de représentation fondamentalement autres, en direct rapport avec les structures culturelles et symboliques du Japon traditionnel. Cette hypothèse, je ne suis pas en mesure de l'étayer théoriquement aujourd'hui ; elle fait l'objet d'un travail en cours.

L'approche de V.I. Poudovkin et de ceux qui, implicitement ou explicitement, y ont adhéré, n'est pas fondamentalement différente de celle de Koulechov, bien que sa méthodologie - et bien entendu, sa stylistique, mais celle-ci ne fait pas l'objet de ce papier - soit tout autre, et son ambition plus grande. Poudovkin cherche avant tout à étendre les possibilités du système existant, tout en en reconduisant les principes essentiels. Si cette démarche a incontestablement enrichi notre patrimoine culturel, notamment avec des films comme La fin de Saint Petersbourg ou Le déserteur, elle n'était pas sans contradictions ; il est significatif que celles-ci répètent, à un niveau supérieur, les contradictions vécues par les pionniers des époques primitive et formative.

Il y a quelques années déjà, dans un essai programmatique à peu près oublié aujourd'hui, deux critiques anglais (Raymond Williams et Michael Orrom) ont adressé certains reproches à Poudovkin, à propos d'une séquence de Tempête sur l'Asie, reproches dont la substance était qu'il désarticulait de façon inadmissible le continium spatio-temporel, garant essentiel de la vraisemblance, c'est-à-dire de l'effet diégétique plein et entier. Et de comparer cette désarticulation désuète d'un cinéma jugé par ces auteurs trop analytique, aux techniques modernes, illustrées par une scène de... Shane de George Stevens. Là, montraient-ils, la continuité est assurée par la juxtaposition, dans des plans larges, de l'ensemble des signifiants en présence, et leur enchaînement par la composition de l'image, au lieu qu'ils soient mis en relation par la seule vertu des raccords de regard et de direction, comme ce fut effectivement si souvent le cas chez Poudovkin. Or, au-delà de l'ingénuité de leur démonstration, il est certain que ces auteurs ont mis le doigt sur une contradiction essentielle - et d'un grand intérêt heuristique - dans la démarche du maître soviétique.

Il est clair - et ses écrits théoriques ainsi que sa fameuse discussion avec Eisenstein ne font que confirmer le témoignage des films - que Poudovkin cherchait à tirer des conséquences extrêmes du processus historique de linéarisation du signifiant par le montage, processus auquel j'ai fait précédemment allusion. La séquence au début de La mère où le père, voulant décrocher la précieuse horloge familiale pour s'acheter de la vodka, se heurte à la mère et au fils, brise accidentellement l'horloge et repart avec le fer à repasser qui servait de contrepoids, cette scène illustre au mieux l'approche de Poudovkin. Les moments cruciaux sont décomposés en de très gros plans univocalement signifiants qui, tout en respectant/restituant parfaitement la chronologie de l'action, ont pour effet principal d'épeler celle-ci en une suite de signes soigneusement différenciés, en une chaîne dont les liens de causalité sont absolument bi-univoques (visage qui se tend, poing qui se crispe, etc.). Il s'agit de ne plus laisser la moindre place à un examen tant soit peu aléatoire de l'image, mais au contraire de réglementer au plus près le "débit des signes" : jamais, peut-être le contrôle du sens n'a été porté aussi loin. De plus, dans une telle séquence - et c'est ici qu'il y a extension de la démarche qu'on pourrait appeler griffithienne - le rythme accéléré en certains moments du montage sur-détermine le pathétique des gros plans, pour reprendre un terme eisensteinien parfaitement approprié ici. La fragmentation n'a plus pour simple but de mettre en chaîne les signes que le plan-tableau pourrait offrir avec plus ou moins d'ordre, plus ou moins d'intensité à la perception du spectateur, mais de contrôler aussi la production de sens sous-jacents, appelons-les connotatifs, d'ordre dramatique ou psychologique, par la dynamique de cet enchaînement. D'ailleurs, cette connotation par tempo et par rythme s'emploie aussi chez Poudovkin dans une perspective réitérative, cumulative, notamment pour suggérer des effets sonore : on songe, dans La mère, à la scène du café qui suit immédiatement celle précédemment évoquée : l'ambiance des lieux, l'entrain de la musique, sont suggérés par la dynamique même de la succession de détails qui, d'une manière impressionniste et non plus causale - mais néanmoins parfaitement compatible, sur un axe de transparence "vertical", avec la linéarisation

"griffithienne" - servent à décrire la scène.

Cependant, il est certain que dans beaucoup de passages, et notamment les scènes de confrontation entre plus de deux personnages - on songe à celle qui met aux prises la mère, le fils et les officiers tsaristes, ou bien qui oppose L'héritier de Genghis Khan aux pelletiers anglais - le souci analytique de Poudovkin, le souci de faire de chaque image une "brique" aussi élémentaire que possible dans la constitution d'un sens qu'il veut contrôler au plus près, le conduit effectivement à affaiblir la vraisemblance de l'espace diégétique. Et pourtant cette vraisemblance était l'une des conditions historiques fondatrices du système qui sous-tend toute sa démarche. En voulant porter à ses conséquences extrêmes la logique de la linéarisation par le montage, Poudovkin se heurte dans la pratique au même obstacle qu'ont rencontré les pionniers qui cherchaient à tâtons les méthodes aptes à surmonter le fâcheux effet des premiers gros plans, à savoir, précisément, la désagrégation du continium diégétique établie par le tableau d'ensemble. Dans les deux cas, cette désagrégation a été la rançon de la recherche d'une plus grande "expressivité", c'est-à-dire d'un contrôle plus totalitaire de la production de sens. Voulant se maintenir dans la logique du système dominant et de sa fondamentale linéarité,voulant renforcer même celle-ci, Poudovkin semble parfois oublier que ce système n'est pas un simple enchaînement de signes successifs, aussi décomposés que possible, mais qu'il se fonde sur une dialectique entre ceux-ci et une topologie plus complexe présentant d'autres garants complémentaires, notamment ceux que j'ai associés au concept d'espace habitable. Le gros plan, tel que l'introduisait Griffith et ses contemporains, tirait une part importante de sa signifiance des plans d'ensemble qui le précédaient et qui allaient le suivre, et dont il était extrait. C'est à travers ce balancement entre le tout et le détail que le cinéma à forte diégèse allait atteindre à son efficacité maximum. Poudovkin, ivre, si je puis dire, des possibilités ouvertes par la maîtrise des raccords d'orientation (et notamment du regard) se fait fort en de nombreuses scènes, de constituer la totalité de l'espace diégétique à travers la seule succession de détails qui le composent, il se fait fort de nous prendre aussi présents que possible les personnages, les objets et la narration. Mais ce faisant, il se met en contradiction avec toute une dimension du système qu'il cherche à renforcer, car dans bon nombre de scènes de ses films muets, l'espace pro-filmique est réduit à une telle abstraction que d'importants effets, et notamment l'illusion de la présence des personnages les uns aux autres, sont singulièrement amoindris.

Paradoxalement, l'un des plus beaux moments de La mère est celui où la démarche ci-dessus décrite est radicalement abandonnée, et où Poudovkin revient, pour des raisons de contraste stylistique et dramatique, à un espace qui se rapproche bien plus de celui des Lumière ! Il s'agit du début de l'admirable scène de confrontation entre ouvriers révolutionnaires et briseurs de grève dans la cour de l'usine, filmée en plans fixes et larges, et où l'on peut dire que le tableau panoramique du premier cinéma montre si bien son aptitude à capter les luttes de masse. C'est une démonstration qu'on retrouve tout au long du cinéma soviétique muet.

Ce fut Dreyer, avec sa Passion de Jeanne d'Arc qui tira de ce que nous pourrions nommer la contradiction Poudovkin une dialectique cohérente fondée précisément sur la dissolution, assumée en tant que telle, de la topographie diégétique. Mais, c'est le maître ukrainien, Alexandre Dovjenko qui, dans l'importante séquence initiale de son chef-d'oeuvre La terre, a été le plus loin dans la mise en jeu de cette contradiction, dans sa désignation en tant que telle, montrant la possibilité de construire, en symbiose dialectique avec un espace diégétique classique, un espace ambigu, essentiellement trouble. Dans cette séquence, les personnages qui entourent le vieillard moribond (mais l'entourent-ils réellement ? certains plans, et notamment ceux de l'enfant qui joue, semblent presque participer d'une relation différente que celle de la simple contiguïté, ils ressemblent davantage à des éléments "d'attraction" à la Eisenstein) - ces personnages, donc, ne sont jamais associés dans un même plan, ils ne sont liés entre eux que par leurs échanges de regard. Or, une analyse serrée de cette séquence - que les limites de cet exposé ne nous permettent pas de détailler - montre toute une série de glissements qui font que le système traditionnel des raccords ne permet plus un déchiffrage univoque de l'espace diégétique : "là où" la direction de regard du vieillard permettait de repérer tel ou tel personnage, on rencontre à présent tel autre ; au détour d'une nouvelle succession de plans en "champ-contre-champ", tel autre encore, alors que pour autant que nous le sachions, l'immobilité hiératique de chacun a été préservée ; tel plan de coupe d'un champ de blé se situe dans un espace "impossible" par rapport aux directions des regards de ceux qui le voient, etc. Et cette scène ne présente qu'un des nombreux moyens mis en oeuvre par Dovjenko pour contrebattre le principe de concaténation bi-univoque du système dominant : très souvent un enchaînement de séquences laissera longtemps planer des doutes fondamentaux quant au moment exact de la suture spatiale ou temporelle. Sur un autre axe, certains qui, tout en relevant davantage d'un espace-temps emblématique que de l'espace-temps diégétique proprement dit, continueront néanmoins à relever accessoirement de celui-ci (on songe aux images des saisons qui passent, à celle de "La nuit des amoureux", ou à celle de la jeune fille aux tournesols). Au contraire, d'autres plans à dominance diégétique (tel la célèbre danse de Vassili ou la veillée funèbre de son père) participent en retour et pour une bonne part au statisme de ces plans-emblèmes qui tendent, eux, à suspendre le mouvement de la diégèse. C'est par ces ambiguïtés, par ces dérogations portées au statut homogène de la représentation, par ces atteintes portées à l'intégrité de la diégèse l'introduction d'un discours métaphorique, que Dovjenko se rapproche sans doute d'un aspect important de l'aventure eisensteinienne, aspect dont on retrouve des échos chez Poudovkin et d'autres. Sur le plan strictement esthétique, on peut dire que la réussite de Dovjenko réside précisément dans la grande souplesse avec laquelle il manipule de telles images, et les rapports équivoques qu'il parvient constamment à établir - et à moduler - entre espace diégétique et "espace métaphorique". Il s'agit là d'un type de construction qui allait concerner presque tous les grands cinéastes soviétiques et dont je crois qu'on peut dire qu'il est issu d'une rencontre objective entre les plans de coupe métaphoriques d'un Gance et le montage parallèle perfectionné par Griffith dans Intolerance, procédés qui ne sont eux-mêmes que des extrapolations de "l'insert" et du montage alterné du premier cinéma.

La séquence finale de La grève, fondée sur une alternance entre d'une part des plans de bouchers au travail dans un abattoir, plans qui n'appartiennent absolument pas à l'espace-temps diégétique principal, et des images de la répression qui s'abat sur les grévistes, constituent sans doute le premier exemple de ce type de procédé, où la relation entre espace-temps diégétique et espace-temps métaphorique (lequel comporte, en l'occurence, son propre effet diégétique) relève encore d'une linéarité d'expression tout à fait compatible avec la démarche griffithienne ainsi qu'avec ce qu'on pourrait appeler l'esprit sinon la lettre du système dominant. On pourrait d'ailleurs citer nombre de films de l'époque parlante qui

ont assimilé cette technique de métaphore parallèle et filé (mentionnons au hasard de mes souvenirs La femme dans une cage de Walter Graumann). Par contre, les développements qu'Eisenstein saura donner à ce procédé dans La ligne générale, dans Octobre surtout, vont, eux se montrer réfractaires à toute "récupération" par le système dominant. Le paon mécanique d'Octobre, qui paraît par fragments imbriqués dans le montage de l'ouverture de la porte lorsque Kerenski pénètre dans la salle qui abrite son pouvoir précaire, exprime certes la fatuité du personnage, mais s'intègre aussi si étroitement dans le mouvement du montage comme dans celui proprement diégétique de la porte, qu'il résiste à toute réduction à une seule fonction signifiante. Une lecture primaire, prédiquée sur l'inviolabilité de l'espace-temps diégétique et selon laquelle on aurait affaire à un automate dont la mise en mouvement serait liée mécaniquement à l'ouverture de la porte, n'indique que l'un des pôles d'une production de sens complexe et malaisément réductible à un quelconque modèle linéaire.

Je ne saurais dresser ici le bilan complet du rôle que joua Eisenstein dans la vaste remise en question des codes et modes du système dominant à laquelle se livrèrent les éléments les plus avancés de l'école soviétique. Il faudrait évoquer le typage, et les liens complexes qu'il entretient avec le stéréotypage du cinéma capitaliste, il faudrait parler des masses - comme héros et de la revalorisation du plan d'ensemble associé à ce concept, des mélanges de style et de genre de La grève et de La ligne générale, des innovations visuelles et graphiques, et que sais-je encore.

Mais il me semble que là où Eisenstein interpelle avec le plus de force le système dominant, c'est lorsque dans son oeuvre, puis dans son enseignement, il s'efforce d'instaurer une dialectique des raccords d'orientation, laquelle, dans ses implications tout au moins, sape les fondements mêmes du système qui, depuis vingt ans se mettaient lentement en place. J'ai déjà suggéré que ce fut précisément en raison de l'état d'inachèvement de ce système qu'Eisenstein et ses collègues se sont trouvés, au début des années vingt, dans une situation relativement privilégiée, pour qui voulait repenser les pratiques dominantes. On peut notamment rappeler qu'à cette époque le raccord des regards et de direction "juste" n'était encore, faute de codification consignée, faute de script-girl, qu'une hypothèse, bénéficiant certes d'un préjugé favorable mais demeurant, au fond, un choix parmi d'autres possibles. Or, à cet égard, il est une séquence très significative dans La grève - celle où le contremaître/espion est renversé sous le choc d'une roue géante transportée par une grue que conduisent des ouvriers animés d'un esprit mi-farceur, mi-vengeur. Ici, pour la première fois peut-être, on voit s'affirmer l'idée que le raccord "juste" de direction, dont la logique correspond à celle des orientations gauche-droite d'un tableau d'ensemble donné au départ, pourrait très bien cohabiter avec un ou plusieurs systèmes autres, qui contrediraient la logique du premier, et que le tout pourrait composer un espace-temps composite, "non-naturel" prédiqué précisément sur une contestation dialectique de la représentation linéaire. Rappelons que dans les plans successifs qui montrent le contremaître culbutant sous le choc de la roue, celle-ci change de direction, relativement aux coordonnées de l'écran, à chaque changement de plan, bien que l'évidence diégétique (et le "bon sens") nous indique que la direction "réelle" n'a varié à aucun moment.

Bien entendu, l'intention et, à un certain niveau, l'effet produit ici, consistent à extérioriser la violence latente sous un incident relativement anodin au moyen d'une mise en évidence des articulations du montage par une violence donc faite aux normes de la représentation transparente. Dans le relevé de ses cours publié par Vladimir Nzhny, Eisenstein théorise cette dialectisation par sa doctrine des unités de montage, qui prône le découpage d'une séquence donnée en "sous-séquences", dont l'articulation est assurée par des franchissements de la ligne de 180°, occasionnant donc des "faux raccords" qui souligneraient aussi des moments forts de la narration. Et il est certain que presque chaque fois qu'Eisenstein en est venu à justifier ses innovations - toujours à posteriori - il invoque des critères dérivés de l'idéologie de représentation sous-tendant le système dominant. La dramaturgie des séquences les plus exemplaires de la dialectique des raccords apporte la confirmation de cette optique "expressive" et de la corrélation entre de pareilles recherches et celle de l'effet qu'Eisenstein qualifiait de "pathétique". Il n'en est pas moins vrai, me semble-t-il, qu'il y a un précieux énoncé "parallèle" dans cette mise en jeu, cette mise en évidence de ce que le système dominant tout entier vise à cacher, à savoir qu'un film est fait de fragments de montage, que ce n'est pas par essence que le découpage produit un effet de continuité, mais bien par artifice. Nous en trouvons une affirmation particulièrement éloquente dans une séquence comme celle de l'escalier d'Odessa, où non seulement l'extrême discontinuité du montage va bien au-delà d'un simple mentalisme impressionniste, en raison des structures complexes qui l'organisent, mais où le principe des unités de montage intervient d'une façon éclatante, organisant tout le dénouement de l'épisode. Il me semble qu'ici le projet expressif se double d'une affirmation à caractère théorique de toute première importance : à savoir qu'une organisation seconde du signifiant, dotée d'une relative autonomie, pouvait donner au discours cinématographique une dimension toute nouvelle, non réductible à l'expression linéaire. Dans cette séquence - présente, je l'imagine à tous les esprits - est bâtie sur deux grandes unités de montage, le deuxième n'apparaissant qu'au moment de la première apparition de la nurse avec la voiture d'enfant, puis s'associant à celle-ci pendant tout le temps qu'elle dégringole les marches. Cependant, les images de cette course sont entrecoupées par des plans du massacre, filmés, eux, sous des angles tels qu'ils appartiennent à la première unité. Enfin, la voiture semble, au terme de sa course, "retomber" dans la première unité (c.-à-d. dans le premier système d'orientation gauche-droite) et après cette période "dissonante", faite d'aller-retours entre les deux unités, la séquence se termine entièrement dans la première. C'est par de pareilles constructions - citons aussi la 2ème partie de Potemkin : "Drame sur le gaillard avant", ou bien la séquence de l'écrémeuse dans La ligne générale ou bien encore l'ouverture du pont dans Octobre - qu'Eisenstein est parvenu, le premier, n'en doutons pas, à relativiser certaines normes fondamentales du système dominant. C'était, certes, pour les réintégrer dans un système bis qui dérivait du premier... mais qui en même temps contenait les prémisses de sa mise en question. On peut résumer, je pense, à la fois le sens et le résultat de ce travail effectué sur le mode dominant par une célèbre citation, empruntée aux Réflexions d'un cinéaste : "La vertu du montage consiste en ce que l'émotivité et la raison du spectateur

s'insèrent dans le processus de création. On oblige le spectateur à suivre la voie qu'a suivie l'auteur lorsqu'il construisait l'image. Le spectateur ne voit pas seulement les éléments représentés ; il revit le processus dynamique d'apparition et de formation de l'image tel que l'a vécu l'auteur. C'est probablement le plus haut degré possible d'approximation qui existe pour communiquer au spectateur l'idée et le sentiment de l'auteur dans leur plénitude, pour les lui communiquer avec cette "puissance de vérité physique" avec laquelle ils s'imposent à l'auteur aux instants de travail créateur et de vision créatrice".

Lu attentivement, ce texte révèle avec précision l'attitude complexe d'Eisenstein face au mode dominant. D'une part, il récuse ce qui dans ce système entraîne le spectateur à ne voir que "les éléments représentés", il récuse en somme la transparence. C'est là en quelque sorte le credo qui fonde sa dialectisation du système des raccords et de l'ensemble des stratégies "illusionnistes" il s'agit de donner à voir le travail. Mais en même temps, ce travail est réintégré dans un spectacle qui est certes "supérieur" au précédent, mais qui cependant doit obéir en dernière instance, au même modèle linéaire et, pourrait-on dire, totalitaire : ce que le spectateur doit trouver au bout du compte, et quel que soit le travail qu'il soit appelé à effectuer, est ce que l'auteur y a mis. Nous nous trouvons confrontés ici à une vieille illusion, selon laquelle l'oeuvre d'art serait le médiateur, un moyen de communication directe entre deux sensibilités. Ceci nous aide peut-être à comprendre aussi pourquoi Eisenstein n'a jamais cherché (pas même, et quoi qu'on ait dit, dans La grève) à faire table rase du système alors en voie d'établissement. Malgré leurs différences, malgré leurs différends, il partageait avec Koulechov et Poudovkin la conviction profonde que le "langage" auquel on identifiait alors tout particulièrement le nom de Griffith était un langage naturel, dont les données fondamentales étaient irrécusables, même pour le cinéaste se réclament du matérialisme dialectique et historique, dont la tâche était certes de les enrichir par une mise en jeu, mais à qui il convenait de rester dans le cadre conceptuel qu'elles définissaient. C'est là tout le sens de la polémique avec Vertov. Et les textes d'Eisenstein dans lesquels il cherche à légitimer ce "langage" - certes reconsidéré par lui - au moyen de comparaisons avec les modes d'expression les plus classiques (Pouchkin, Maupassant) en disent long sur cette tendance. Il ne s'agit bien entendu pas de lui en faire grief, mais simplement, au moyen de l'étalon que nous nous sommes donné pour cette étude, de situer la démarche d'Eisenstein parmi toutes celles qui ont marqué cette époque exceptionnelle.

Dziga Vertov, au contraire, seul parmi les grands maîtres soviétiques, prônait bel et bien, lui, la table rase. Cette position, dans l'URSS des années vingt, comportait elle aussi des contradictions et non des moindres.

Il n'en demeure pas moins que Vertov est le premier cinéaste (en théoricien, car il le fut au même titre que ses camarades) à avoir fait - d'une manière tantôt fruste, tantôt trompeusement polémique, il est vrai - la description de la nature profonde du système dominant, et à en avoir entrepris, dans son chef-d'oeuvre, L'homme à la caméra, la critique à l'état pratique.

Prenant certains textes de Vertov au pied de la lettre, on a souvent fait de lui le champion bouillonnant et excessivement partisan du documentaire contre le film de fiction. Mais ce que cette lecture-là laisse totalement dans l'ombre, c'est que si Vertov semblait combattre le film de fiction en général, c'est parce qu'il percevait dans le film de fiction de cette époque la dominance d'un système profondément aliénant, d'une part en raison du message idéologique que sous régime capitaliste il véhiculait presque toujours, d'autre part à cause de l'attitude "passive" qu'il supposait de la part du spectateur. Et s'il s'attaquait à un Eisenstein, par exemple, au même titre qu'aux maîtres d'Hollywood, ce fut parce qu'il estimait qu'en ce contexte révolutionnaire, une stratégie de la table rase était indispensable pour "nettoyer les yeux des masses", comme il aurait pu le dire. Bien entendu, ce projet ne concernait pas seulement la perception et la lecture des images : Vertov était un militant profondément engagé, il rêvait de combiner la bataille des idées et la bataille des sens, il pressentait même que l'exercice du déchiffrage des images pouvait préparer au déchiffrage du réel. C'est une idée qui porte encore aujourd'hui des promesses. Mais en même temps, dans l'Union Soviétique des années vingt, de tels amalgames pouvaient déboucher sur de graves illusions politiques. Il est vrai que chez Vertov ces illusions ont produit des chefs-d'oeuvre.

Grâce aux travaux de la critique américaine Annette Michelson et quelques autres, nous commençons à avoir une vue plus juste de la portée de ce film, considéré si longtemps comme une simple pyrotechnie cinématographique. D'ailleurs, cette attitude si répandue encore aujourd'hui témoigne bien de la quasi-illisibilité de ce film pendant des années, due précisément à la véritable mise en crise du mode dominant dans son ensemble qui s'y accomplit. Dans les limites de cette communication, je ne puis qu'esquisser la démarche de ce film. Je partirai de la constatation que la cible principale de L'homme à la caméra est la linéarité essentielle du système dominant, linéarité qui se trouve contestée ici sous tous ses aspects, et non plus seulement sous celui de la syntaxe, comme cela est principalement le cas chez Eisenstein.

Trait fondamental, ce film n'est manifestement pas fait pour être vu qu'une seule fois ; j'affirme, en tout cas, qu'il est impossible d'en assimiler ne serait-ce qu'une partie de l'important travail qui s'y accomplit au cours d'une seule vision. En cela, d'ailleurs, le film rejoint ces toutes premières bandes que l'on projetait systématiquement plusieurs fois au cours d'une même séance, pour un public populaire qui sentait bien qu'il n'avait pas épuisé en une seule vision les images qu'on lui présentait. Ces bandes-là, il est vrai, suivant en cela le modèle primitif décrit plus haut, présentaient une image dont la nature même la rendait difficilement épuisable en une seule vision - alors que les images et les films qui allaient les supplanter auraient comme principale caractéristique de se vouloir (et généralement d'être) immédiatement et complètement lisibles et épuisables en une première vision, pour pouvoir faire place au suivant : ce sont des marchandises à consommer et à jeter.

L'homme à la caméra n'est bien entendu en aucune manière un retour au "chaos primitif", ne serait-ce parce que la vision de l'ensemble s'impose pour comprendre le film à chacun de ces étapes. Ici, c'est la structure du film, et non plus simplement la nature de ses images, structure d'une complexité absolument sans précédent à cette époque et encore rarement égalée aujourd'hui, qui exclut d'emblée la notion de l'objet de consommation courante.

Bien davantage, il faut le dire, qu'aucun film d'Eisenstein, il exige du spectateur un rôle actif, un rôle de déchiffreur. Car les relations proposées entre les images ne sont que rarement d'une évidence première : souvent la logique des significations s'enchaînant nous entraîne à l'envers de la chronologie habituelle, encore plus souvent elle nous mène le long d'un axe qui n'est plus du tout celui - syntagmatique - d'un déroulement "narratif" mais bien celui - paradigmatique - de la production du film lui-même (images figées, photogrammes, images du montage, images du tournage, projection du film devant un public). Mais là encore la trajectoire suivie n'est pas déterminée par une simple chronologie de la production, mais résulte de l'interférence multiple d'autres structures - le cycle d'une journée, le cycle de la vie et de la mort, une réflexion sur la société nouvelle, sur la condition changeante des femmes, sur les survivances de la bie bourgeoise, de la misère, etc., etc S'y associe encore une réflexion sur la représentation cinématographique elle-même, sur la constitution de l'espace habitable, sur l'illusion de la continuité, sur celle du mouvement et ainsi de suite. On peut dire qu'il n'y a guère de plan dans tout le film dont la place dans le montage ne soit sur-déterminée par toute une série de "chaînes" signifiantes entrelacées, et qu'on ne peut déchiffrer pleinement cette organisation que lorsqu'on est en pleine possession du film... c'est-à-dire lors de visions successives. On le voit, nous sommes ici aux antipodes de la trajectoire univoque du film classique, où le sens se dévoile selon le modèle du fil conducteur qu'on ne peut que suivre patiemment de la première image à la dernière.

Résolument auto-réflexif, ce film incarne, face au mode de représentation dominant, dont le trait le plus profond est qu'il feint d'ignorer le procès de sa propre production, le geste le plus radical que la période muette ait connu... que ce soit un Union soviétique ou n'importe où ailleurs.

Cependant, Vertov fut aussi communiste, je l'ai dit ; il s'est voulu engagé sa vie durante, du moins tant qu'on lui en a laissé la possibilité, dans la construction du socialisme. En même temps, il avait quelque trente ans d'avance dans ses analyses - écrites mais surtout filmiques - du mode dominant (il allait falloir attendre en effet les années cinquante pour qu'un jeune cinéaste américain, Stan Brakhage, aux options idéologiques bien différentes, produise dans ses écrits une critique aussi globale et aussi pénétrante). Il n'est donc pas étonnant que Vertov ait été victime de l'illusion pédagogique, qu'il se soit imaginé que des films qui, vraisemblablement ne sont devenus lisibles que depuis une dizaine d'années (et il ne s'agit toujours pas d'une lisibilité automatique : Kino-Glas, L'homme à la caméra, Enthousiasme... demandent encore au spectateur un travail suivi et ardu) que de tels films pouvaient spontanément "éduquer les sens" des masses de paysans illettrés, ou bien des masses urbaines, même des plus conscientes, dont l'attente était programmée par la pratique du mode dominant. Certes, rien ne saurait jamais excuser ou justifier les brimades que connut ce grand maître pendant la dernière partie de sa vie, quand il n'eut pratiquement aucune possibilité d'exercer son métier. Mais en même temps, nous ne devons pas nous y méprendre : si les travaux de Vertov recèlent encore aujourd'hui un potentiel théorique extraordinaire, s'ils nous aident à mieux comprendre le fonctionnement du système qui domine encore à 99% la production cinématographique du monde entier, s'il nous aide à réfléchir sur ce que pourrait être, dans un contexte politique et social comparable à celui qu'a connu Vertov, des moyens d'éducation et de propagande audio-visuelle qui prendraient leurs distances par rapport au mode dominant - il n'a absolument pas trouvé des recettes magiques. En particulier, il faut éviter de tomber dans le piège des vertus pédagogiques automatiques dont se revêtirait l'autoréflexivité. La clef d'une éducation des sens des masses à travers le cinéma, éducation qui leur mettrait à même de lire le système dominant au lieu de le subir, ne saurait en aucun cas se contenter de changements dans le seul support audio-visuel. Et même à ce niveau-là, une telle éducation passe aussi bien par les acquis d'un Koulechov que par ceux d'un Vertov.

*

J'ai laissé entendre au début de cet exposé que l'éventail d'attitudes dont firent preuve les grands maîtres du cinéma soviétique face au mode de représentation produit par l'industrie du cinéma capitaliste et aussi en accord parfait avec la politique du Parti à cette époque me semblait constituer un modèle du pluralisme socialiste dans le domaine de la culture. Il convient d'y réfléchir quelques instants. Car en ce qui concerne tout particulièrement le cinéma, on peut dire que les créateurs soviétiques de cette époque n'avaient pas affaire à des antécédents innocents : tous savaient à quoi s'en tenir et qu'il y allait d'un aspect important de la bataille des idées. Mais en même temps, et je crois l'avoir indiqué à travers ce trop bref survol, la (ou les) réponse(s) aux modes de représentation développés par la bourgeoisie au cours d'un règne plus ou moins long, selon les pays, ne vont pas de soi. Il faut une large mobilisation des artistes, des intellectuels et des masses populaires. Bien des tâtonnements, bien des erreurs peuvent jalonner le parcours, et comme il est à peu près certain qu'il n'existe pas un art socialiste - voilà bien un autre enseignement du cinéma soviétique des années vingt - il est peu probable que ce parcours ait jamais une fin. Pour nous autres communistes, cependant, il n'y a pas d'autre chemin vers ces réponses que ce pluralisme, que cette libre confrontation des écoles et des tendances, dont les premières années du cinéma soviétique nous fournissent le modèle.

INNOVATION ARTISTIQUE DANS LE CINEMA SOVIETIQUE /BASES IDEOLOGIQUES ET SPHERES D'INFLUENCE/

Kirill Razlogov - URSS

Dans plusieurs ouvrages étrangers, édités dans divers pays du monde, le cinéma soviétique de la période du muet est traité comme un bloc dont les paramètres stylistiques consistent en l'emploi d'un certain nombre de moyens d'expression nouveaux : le court montage dit "russe", les raccourcis marqués, les comparaisons hors-sujet, tout cela unifié par l'idée d'une expressivité directe de la forme du cinéma "poétique", opposé à la "prose" narrative qui dominait les autres écoles nationales et masquait dans la "transparence" les effets spécifiques à l'art de l'influence de l'image filmique. Les adhérents des idées traditionnelles de l'esthétique bourgeoise analysent les meilleurs films soviétiques comme faisant partie de l'avant-garde cinématographique des années vingt, en tant qu'une des manifestations de la tendance unitaire de la "grande expérience", ramenée à la seule création formelle; ce même point de vue caractérise aussi les théoriciens de l'avant-garde contemporaine, en particulier les adhérents du courant d'inspiration purement esthétique à l'intérieur du cinéma américain "underground" ce qui confirme indirectement l'idée, énoncée encore par Balazs - l'auditoire bourgeois apprécia le cinéma soviétique non grâce à son idéologie révolutionnaire mais malgré elle.

Les chercheurs progressistes s'opposaient à cette thèse, en soulignant la dépendance persistant entre les changements stylistiques et la nécessité d'exprimer la nouvelle réalité révolutionnaire. Pourtant leurs conclusions se caractérisaient d'une conception aussi étroite des traits de style, ce qui est facile à expliquer du point de vue historique par la clarté et l'évidence de ces éléments formels, qui dans les yeux des critiques cachaient parfois des processus plus approfondis, plus importants. La distance historique nous séparant des années vingt, nous permet de procéder à l'analyse stylistique du cinéma soviétique de la période du muet d'une façon plus différenciée, de dégager non seulement la lutte entre l'ancien et le nouveau mais aussi l'existence de plusieurs systèmes interdépendants de création formelle ainsi que des théories correspondantes. Leur développement au cours de la période citée était fort inégal en ce qui concerne le nombre de films, comme l'importance qu'on leur prêtait.

L'étude du cinéma soviétique muet en tant que système uni dans sa diversité, une évolution dialectique contradictoire de tendances stylistiques, présentes dans un certain nombre de films ou formulées uniquement par la théorie suggérant une réalité potentielle, qui aboutirait à ses fins dans un futur plus ou moins proche, se trouve en rapport direct avec le problème relatif à l'influence de la stylistique de cette période car cette influence ne se limite évidemment pas aux effets retardataires d'une poétique superficiellement comprise, mais représente en soi-même un phénomène complexe et contradictoire. La sphère même de la stylistique est particulièrement sujette à des variantes déformées d'influence, séparant artificiellement la forme artistique de sa base idéologique, ce qui sert parfois de base à des spéculations idéologiques spectaculaires mais mal fondées. Il est évident en effet qu'on ne peut considérer tous les représentants de tendances artistiques utilisant les résultats des recherches stylistiques des maîtres soviétiques comme leurs véritables successeurs, ainsi que tel ou tel cinéaste, se voulant héritier d'Eisenstein ou de Vertov peut très bien ne pas en être un (exemple : Godard et les films du "Groupe Dziga Vertov").

La particularité des recherches idéologiques et artistiques d'autres cultures nationales donne la possibilité de distinguer des tendances opposées dans le système d'influence que le cinéma soviétique exerce sur l'art cinématographique mondial. Cet aspect a été bien souligné par le critique italien Umberto Barbaro, lors de son intervention au symposium, visant le problème de la corrélation de la culture italienne et la culture soviétique (Florence, 1958).

"La découverte de la tradition réaliste dans le cinéma italien (le "vérisme" cinématographique des années 10 - K.R.) marqua non seulement le réajustement d'un point de vue historique, elle permit aux cinéastes italiens d'assimiler l'expérience du cinéma soviétique non d'une façon mécanique et superficielle, mais de manière à pouvoir semer ses graines sur leur terrain national. C'est pourquoi le néoréalisme (bien que le terme-même n'indique pas ses racines propres) put acquérir l'âme et l'esprit italiens. En cela consiste l'héritage vivant du cinéma soviétique dans le cinéma italien".

Plus loin, Barbaro s'étend sur un aspect opposé mais du point de vue théorique non moins important :

"Les essais des fascistes d'imiter le cinéma soviétique ne pouvaient pas amener et n'amenèrent pas le succès. La force de persuasion du "Cuirassé Potemkin", de la "Mère", de la "Tempête sur l'Asie" ("Le descendant de Gengis Khan") et de "Tchapaev" était rapide - toute séance provoquait l'enthousiasme et ralliait immédiatement le public, quel qu'il soit, y compris un public ouvertement hostile aux films. Les fascistes considéraient le cinéma comme l'arme la plus forte et croyaient que l'expérience soviétique les aiderait à s'en servir. Il est bien connu que ces expériences de créer des films de propagande d'inspiration nazie et fasciste firent une triste fin et s'arrêtèrent aussitôt après".

C'est pourquoi, parlant de la diversité du cinéma soviétique muet, nous devons en même temps souligner la base idéologique unie des recherches des différents artistes - leur source commune d'inspiration - la nouvelle réalité socialiste, née de la transformation révolutionnaire de la société. Cependant, pour résoudre ce problème, les créateurs proposent des voies différentes parfois également intéressantes. Mais l'absolutisation de leur importance dans l'atmosphère spécifique de la création de la culture artistique soviétique amène à des débats passionnés et parfois même, d'une façon catégorique, au rejet complet de toutes les variantes sauf telle ou telle opinion personnelle (la polémique entre Eisenstein et Vertov en fait bien la preuve). La diversité des tendances stylistiques dans le cinéma soviétique muet - plus ou moins proches des différentes étapes et courants de l'art cinématographique mondial - ne peut aucunement nier leur unité, tout au contraire, elle prouve l'effet bienfaisant des différentes formes théoriques et pratiques dans l'art socialiste, comme l'avaient bien souligné les critiques de cinéma soviétiques. L'unité des aspirations révolutionnaires et la recherche de moyens artistiques différents pour leur expression amena à la formulation de plusieurs méthodes et de systèmes stylistiques.

Bela Balazs. Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst (p. 293 de la traduction russe, Moscou, 1968)

U. Barbaro. Servitu e grandezza del cinema, Roma, 1962, p. 324

Ibidem, p. 324-325

De ce point de vue l'origine de l'art cinématographique soviétique soulève des problèmes intéressants ; son lien par exemple avec la culture du passé (y compris l'art cinématographique) qu'on a parfois tendance à nier, ainsi que la dépendance organique des recherches de style de l'édification du socialisme. L'évolution de l'art cinématographique suit ici-même le chemin tracé par V.I. Lénine qui soulignait : "Ce n'est pas l'invention d'une soi-disant nouvelle culture du prolétariat mais le développement des meilleurs modèles, traditions, résultats de la culture existante du point de vue de la théorie marxiste et des conditions de vie et de lutte du prolétariat à l'époque de sa dictature qui nous préoccupe actuellement". La preuve - les films "Uplotnenie" (1918, traduit par "Se serrer" ou "Cohabitation") et "Serp i molot" (1921, "La faucille et le marteau"). La base dramaturgique de la stylistique du premier film, réalisé d'après le scénario d'A. Lounatcharski - c'est l'opposition directe du mode de vie d'une famille de professeur et celui d'une famille ouvrière. Celle-ci vient s'installer chez le professeur qui, suivant la nouvelle loi, lui cède des pièces de l'appartement. De cette façon la structure du film, opposant non seulement les pauvres aux riches, mais également - dans le milieu du professeur - les personnages du côté du pouvoir des Soviets à ceux hostiles à ce même pouvoir, reflète le conflit, découlant directement de la période d'après la révolution, ce qui justifie les positions des personnages et les moyens d'expression. Il faut souligner que même dans ce film assez "primaire" nous trouvons une analyse de classe, exprimée par la stylistique, ayant dépassé largement la simple photographie du mode de vie des personnages. C'est ici qu'on retrouve les sources du thème et de la structure du film soviétique classique des années trente "Deputat Baltiki" ("Le député de la Baltique"). Le système du film "Serp i molot", mis en scène par l'un des éminents acteurs et metteurs en scène du cinéma russe d'avant la révolution, V. Gardin avec l'assistance du jeune V. Poudovkine, jouant aussi le rôle principal, s'inscrit dans cette même tradition - la subordination aux nouveaux problèmes ; à son tour il est appelé à la vie par une situation sociale, la lutte contre les koulaks (fermiers riches), la nécessité pressante du rapprochement et de l'union entre la ville et la campagne dans le ravitaillement de la population comme dans l'instauration de la nouvelle société. La dualité des systèmes d'oppositions "ville-village" et "koulak-paysan pauvre" au niveau du mode de vie est exprimée par le jeu des acteurs et les constructions picturales de certaines images, séquences ou épisodes. Au premier abord, il peut paraître que ce film se distingue de "Uplotnenie" uniquement par l'ampleur du panorama et la minutie du travail sur les détails. Mais la structure métaphorique de la dernière partie, matérialisant dans la victoire finale l'union de la faucille et du marteau, symbolisée par le titre du film, amène à la généralisation, annonçant l'expressivité "ouverte" des films classiques, faits par les maîtres incontestés du "7e Art" - Eisenstein, Poudovkine et Dovjenko.

Leur réunion pourtant - sans parler du cas évident de Vertov - est en fin de compte basée plutôt sur une compréhension similaire, mais non identique, des problèmes du cinéma soviétique, que sur une styliatique commune. En effet, la structure des films muets d'Eisenstein vient avant tout d'une aspiration vers l'effet vivant, direct, émotionnel ("montage des attractions") et rationnel ("cinéma intellectuel") sur le spectateur. La méthode en vigueur, dans sa forme la plus large, se réduit à une interprétation métaphorique des symboles du processus historique du passé - "Le cuirassé Potemkin", "Octobre" - et du présent - "L'ancien et le nouveau" ("La ligne générale"). La méthode de Poudovkine, dans l'oeuvre duquel la métaphore cède la première place à l'acteur, est de par son essence transitoire. Suivant le point de vue du chercheur elle est considérée ou bien comme un recul en arrière par rapport au véritable art révolutionnaire, ou bien, au contraire, comme un pas en avant dans l'enrichissement et une approche féconde de la réalité (à la lumière de cette contradiction, la définition bien connue de Sklovskij qui considérait "La mère" comme un "film-centaure", acquiert un sens particulier). Enfin le style de Dovjenko aspire non seulement au "montage intellectuel", c'est-à-dire à la métaphore cinématographique intériorisée, mais à l'adhésion du jeune art au symbolisme en général (aujourd'hui nous l'aurons appelé "mythologique" ou "créant des mythologies"), où la poétisation de la composition interne des images, aussi bien que les motifs nationaux de l'art ukrainien jouent un rôle prépondérant (*).

En approfondissant la distinction entre l'approche d'Eisenstein et de Dovjenko du point de vue de leur comportement vis-à-vis de la tradition culturelle, nous serons amenés à constater que chez Dovjenko le symbolisme général sert de méta-système à l'égard de son oeuvre, souvent indéchiffrable sans une préparation préalable (ex. "Zvénigora"), alors que chez Eisenstein le film même s'avère déterminant par rapport aux "culturèmes", incluses dans le tissu artistique empruntées aux différents contextes socio-culturels, parfois fort incompatibles (les idoles d'"Octobre"). La dialèctique de la tradition et de l'innovation dans l'aspect artistique en général et plus spécialement l'aspect cinématographique, est analysée d'une façon exemplaire par Eisenstein lui-même, en particulier dans son article "Dickens, Griffith et nous".

Simultanément dans le cadre du cinéma soviétique muet, l'oeuvre des "trois grands" décèle une certaine homogénéité, étant une sorte de configuration stable, basée sur l'acception du monde nouveau dans des formes artistiques novatrices. Au contraire, l'emphase des recherches précoces de la "Feks" (**), par exemple, était liée plutôt à la négation des survivances des conceptions philosophiques bourgeoises du monde, de la conscience bourgeoise, d'où l'excentricité pratiquée comme méthode "subversive" et "destructive" (dans ce sens le parallèle établi avec la théorie et la pratique de certains groupes d'extrême gauche dans le cinéma contemporain occidental est bien instructive). Plus tard les recherches créatrices amenèrent G. Kozintzev et L. Trauberg - sans négliger l'influence de l'école littéraire de Léningrade - à l'étude directe du processus historique, immanente à la nouvelle conception matérialiste de l'histoire. Dans les meilleurs films de cette période ("Sinel'" - "La capote", "Novyj Vavilon" - "La nouvelle Babylone", "S.V.D." - "L'union du grand-oeuvre") l'aspect historique était étroitement lié aux problèmes que posait la reconstitution du style, appartenant au passé, cet aspect étant plus ou moins prédécesseur du "rétro", pratiqué aujourd'hui à l'Ouest en règle générale d'une façon plus superficielle que chez nous dans les années vingt. La recherche des moyens d'expression forts, d'un effet "foudroyant" était justifiée non seulement par les traditions historiques, picturales et littéraires mais aussi par l'expressionnisme revu d'une manière créatrice.

V.I. Lénine, Oeuvres complètes, v. 41, p. 462 (édition originale en langue russe)

(*) Entre autre, les traits de l'originalité nationale présente aussi un groupe de méthodes stylistiques, qui en excluant Dovjenko, restent toujours mal étudiées - pendant les années 20 l'art cinématographique se développait et prenait racine en Russie, en Ukraine et en Géorgie, le Caucase, la Biélorussie et l'Asie Mineure compris.

(**) FEKS : Fabrika ekstzentritcheskogo aktiora - Ecole du comédien excentrique

Ce qui est encore caractéristique, c'est que l'évolution interne ultérieure poussa Kozintzev et Trauberg à prêter plus d'attention à la réalité immédiate au cours des années trente. Ainsi dans la trilogie sur Maxime, ils avaient gardé les éléments les plus précieux de leurs films muets - par exemple l'authenticité et l'expressivité du détail historique. Parallèlement à cette tendance au général (si l'on peut l'appeler ainsi), où l'expérience créatrice servait de base à la détermination des grandes lignes du processus historique - du passé aux perspectives lointaines - une autre tendance se développait avec succès dans le cinéma soviétique. Commencée par "Uplotnenie", elle reflétait et interprétait d'une manière successive le développement concret de l'histoire, en particulier les processus révolutionnaires de transformation de la société dans le pays des Soviets, étant l'analyse artistique de la nouvelle (et de l'ancienne) réalité. Quant aux films documentaires, la limite entre ces deux tendances se situait sans doute entre le synthétisme de Dziga Vertov d'un côté, et les films de montage d'Esthe Soub, de l'autre.

L'analyse de la réalité du point de vue de la psychologie et du mode de vie, de même que la tendance "poétique", menait dans le cinéma de fiction à de différentes formes stylistiques - en partant de la comédie outrée "Don Diego i Pelageja" de Protazanov (avec Koulechov et Gardin il servait en quelque sorte de liaison entre l'expérience cinématographique de la Russie d'avant la Révolution et l'art nouveau), à la grande collision morale de "Tret'ja Mescanskaja" (appelée aussi "Trois dans un sous-sol") de A. Room, dont la fin anticonformiste prédisait une nouvelle attitude envers le rôle à jouer de la femme dans la vie sociale et privée, à travers l'ironie exquise des films muets de B. Barnet et le mélodrame d'Ermler qui s'y oppose par son intonation dure (si étonnamment différente de la grande production "mondaine" d'avant la révolution qui fit la gloire d'E. Bauer).

Les traditions idéo-stylistiques des recherches dans tous ces sens pendant les décades suivantes incluent de ce fait des phénomènes cinématographiques divers. Dans le cinéma soviétique sonore l'attention approfondie fut tournée vers le mode de vie, les facteurs psychologiques, suivant de près les voies de développement de la nouvelle société, les problèmes que chaque étape posait à l'homme. Voilà pourquoi les paramètres stylistiques que l'on développait alors de préférence ne consistaient pas tellement dans le raccourci et le montage - bien que l'on n'ignorât pas ces aspects-là, mais dans le contenu interne des images - l'interprétation des acteurs, les motifs plastiques qui suivaient de près les transformations dans le mode de vie, d'après le point de vue du réalisateur sur le passé et le présent. Cet aspect est particulièrement apparent dans la collaboration du scénariste Evgenij Gabrilovic avec le metteur en scène Julij Rajzman ("Poslednjaja noc'" -"Leur dernière nuit", 1936 ; "Masen'ka", 1942 ; "Kommunist" - "Le communiste", 1957 ; etc.) Cette tendance est toujours vivante dans les films les plus récents comme "Dvadcat' dnej bez vojny" ("20 jours sans la guerre") de K. Simonov et A. German.

La stylistique des transformations actuelles du thème étudiant les moeurs qui, c'est bien connu, est d'une importance capitale pour la société du socialisme développé et de là pour le cinéma soviétique contemporain (nous revenons à cet aspect plus tard), change complètement d'aspect dans l'art cinématographique de l'Ouest où le thème de "Tret'ja Mescanskaja" - l'émancipation de la femme - acquit une actualité dont témoignent les oeuvres de V. Schloendorff, M. von Trotta, qui se tournent expressément vers les années décisives 10-20 dans leur film "Le coup de grâce" ("Der Fangschuss")

Le cinéma soviétique, ainsi que le cinéma de tous les pay socialistes, fait preuve de la persistance de la traditio satirique. On peut facilement en découvrir les traces, par exemple dans le film bulgare de E. Zachariev "Prebrojavane na divite zajci" ("Le recensement des lièvres"), qui peut être considéré comme l'équivalent actuel, sur le plan structural et stylistique, de "Don Diego et Pélageja" et de "Volga, Volga" de G. Alexandrov.

Cette existence de tendances stylistiques dans l'oeuvre des créateurs d'individualités différentes, mène à des résultats loin de la banalité. On doit chercher de nouveau les sources de ces paradoxes à l'époque du cinéma muet. Par exemple les films de S. Jutkevic et de A. Medvedkin, au cours des différentes étapes de l'histoire de l'art cinématographique donnaient et donnent toujours de précieux élans au développement ultérieur. Le meilleur exemple dans ce sens est le film "Scast'e" ("Le bonheur"), apparu avec un grand retard à l'écran mondial, qui fit une sorte de sensation - résultat non seulement de l'influence dela stylistique cinématographique mais lié aussi respectivement aux méthodes de production cinématographique et de diffusion des films ("les trains de propagande" soviétiques et le groupe "Medvedkino" en France). Ce n'est pas par hasard que la structure du film de Medvedkine suit de très près la parabole ; il pourrait être traité comme variante réussie de l'esthétique des "agitki" des débuts du cinéma soviétique.

Cet exemple prouve, d'après moi, la vérité incontestable que les possibilités d'influence stylistique du cinéma soviétique muet, son potentiel créateur, englobant les idées théoriquement formulées du "cinéma intellectuel", du "monologue intérieur" cinématographique, des documentaires synthétiques, sont loin d'être épuisés. Naturellement, cet héritage est particulièrement fécond pour la cinématographie socialiste, partageant les idées qui enthousiasmaient les jeunes créateurs soviétiques d'autrefois. L'origine de l'unité du cinéma socialiste (y compris le cinéma soviétique, le cinéma des pays socialistes, les artistes progressistes dans l'art des pays en voie de développement et ceux des pays capitalistes) - c'est l'unité des repères idéologiques, les multiples parallélismes de leur développement, régi par les lois générales de l'histoire. Car la construction du socialisme, suivant les particularités de chaque pays (y compris les aspects culturel et cinématographique), traverse des étapes de transformations révolutionnaires de la société, similaires à ceux de l'avancement décisif de l'Etat soviétique pendant les six décennies de son existence.

Il faudrait y ajouter que les formes d'influence et les parallèles stylistiques - ce qui doit être particulièrement souligné - peuvent être assez variées. Dans plusieurs cas, c'est le parallèlisme structural des situations sociales et artistiques qui reste leur base. Ainsi, dans les premières années de l'édification du socialisme et de la création de la cinématographie socialiste dans les démocraties populaires, on prêtait naturellement une grande importance au thème de l'opposition de l'ancien au nouveau, des alliés aux ennemis, ce qui donnait naissance aux structures poétiques en quelque sorte semblables aux films soviétiques des premières années, cités plus haut. Plus tard les particularités des cultures nationales et de l'histoire amenèrent une plus grande différenciation des motifs, ainsi que l'assimilation d'autres tendances.

Pourtant en analysant la stylistique, nous ne devons pas oublier que l'écran "muet", de par sa nature - système de signes, privé de la parole - diffère du cinéma parlant. C'est pourquoi l'influence exercée par lui sur le parlant peut être considérée comme l'interdépendance de deux arts différents avec plus de raison que les relations, par exemple, du cinéma et de la télévision, formant en fin de compte un système audio-visuel unique. C'est pourquoi la stylistique du cinéma muet, ayant survécu dans la période sonore, sans tenir compte des autres conditions également importantes, ne peut ne pas subir de transformations

importantes. L'emploi-même de certains aspects de la stylistique du cinéma soviétique muet dans une structure générale, faite sur des bases différentes, constitue le véritable problème pour la découverte des "invariantes" stylistiques. Pendant les années 30, 40 et 50, le montage "russe" ne disparut pas du cinéma soviétique, comme on l'avait parfois prétendu, mais y subsistait en tant qu'un des éléments d'expression et d'influence sur le spectateur dans les points culminants de l'action. La preuve en est l'attaque "psychologique" dans "Tchapaev" (film d'habitude opposé aux films des années vingt), la scène des adieux dans "Letjat zuravli" ("Quand passent les cigognes") etc. Dans plusieurs cas le film muet était considéré comme un monolithe stylistique, relevant d'un principe général précédant les découvertes des maîtres soviétiques. Par exemple, l'"américanisme" bien connu de L. Koulechov, apparu en tant que parodie dès son "Mister West..." (qu'on peut citer aussi comme réussite dans l'utilisation de la culture existante), a poussé le réalisateur dans "Velikij utesitel'" ("Le grand consolateur", 1933) à opposer la littérature (la nouvelle de O'Henry), adaptée à l'écran par les moyens du muet, et la réalité de la vie (en parlant). Actuellement, la même collision peut être observée dans "Raba ljubvi" ("Esclave de l'amour") de N. Mihalkov comme un affrontement du cinéma traditionnel bourgeois et la réalité révolutionnaire (malheureusement, plutôt dans l'esprit de la stylisation superficielle que poursuivant une élaboration approfondie et une évolution des structures cinématographiques).

Dans le domaine du documentaire un exemple brillant du parallélisme structural quant à l'unité de la méthodologie de l'analyse et de la stylistique est l'oeuvre du Vertov cubain Santiago Alvarez. "Obyknovennyj fasizm" ("Le fascisme ordinaire") de M. Romm témoigne d'une autre démarche, unifiant le synthétisme de Vertov et l'analytisme du montage d'Esther Sub, tout en y ajoutant des éléments d'excentricité et l'interprétation directe de l'auteur par le texte parlé, ce qui démontre les différences dans le processus d'assimilation de la (ou plutôt des) tradition(s).

Cela vaut aussi pour la tradition romantique, prenant ses racines dans le cinéma des années 20. Sa persistance pendant la période du parlant de Dovjenko lui-même à "L'enfance d'Ivan" de Tarkovskij, "Komissary" ("Les commissaires") de Mascenko, certains films de Kosa de Hongrie ou Hristov de Bullarie, apparut non seulement dans la parenté des structures générales mais surtout dans la façon de montrer les épisodes-clés souvent remis dans d'autres contextes ("la scène aux pommes" dans le film de Tarkovski).

En analysant l'art cinématographique de divers pays nous constatons que l'influence du cinéma soviétique s'y trouve stimulée par les phénomènes progressistes propres à telle ou telle culture nationale. En tant qu'exemple on peut citer l'Allemagne où pendant les années 20 se développait un courant d'art social, percevant les leçons d'Eisenstein à travers l'esthétique de Brecht, dont l'actualité cinématographique ne fut pleinement découverte que durant ces dernières années (ce qui illustre le principe du parallélisme structural et non celui de l'imitation simple). Les films d'Egon Günter de la RDA sont la preuve de l'influence fructueuse de cette tendance. Le cinéma tchèque des années 20 et du début des années 30 nous donne également des exemples du développement de la stylistique du cinéma soviétique muet, surtout dans "Takovy je zivot" ("C'est la vie", 1929), ce qui ne pouvait ne pas influencer les films de la période d'après-guerre.

La pluralité des phénomènes déterminant la structure d'une oeuvre ou d'une autre, l'importance relative des traditions artistiques et des tendances stylistiques - originales ou secondaires, l'"isomorphisme" des situations engendrant des structures similaires, démontrent la nécessité de particulariser les éléments englobés dans un tout et de découvrir le système qui pourrait réunir les liens internes et externes.

Nous allons donner deux exemples de films soviétiques contemporains, qui sont d'après nous, des variantes hautement illustratives de l'influence du cinéma soviétique muet. Le premier film "Nacala" ("Le début"), passé à l'écran en 1970, de Gleb Panfilov, d'après un scénario d'E. Gabrilovitch, incorpore des éléments appartenant à plusieurs tendances distinctes. On y retrouve le courant psychologique reflétant les moeurs et les coutumes ainsi que l'attention prêtée aux éléments extérieurs du mode de vie, le sentiment aigu du dilemme éthique, dont l'origine peut être décelée dans "Tret'ja Mescanskaja". Il y a plusieurs détails qui unissent le style de Panfilov à celui de la FEKS - la similitude du physique de Inna Curikova avec celui de Elena Kuzmina (Hohlova aussi, d'ailleurs), en passant par les changements d'accent excentriques pour aboutir à la structure globale de liens historiques, qui mettent en relation les thèmes de l'héroïne et de Jeanne d'Arc, qu'elle interprète. Et pourtant tous ces facteurs si divers forment un système intégral très souple, capable d'assimiler toutes sortes d'influences.

Dans le film de Andrej Mihalkov-Koncalovskij "Romans dlja vljublennyh" ("Romance pour les amoureux", 1974) les influences au contraire sont bien différenciées, on se rend facilement compte des "coupures" de style, le principe d'unité organique est remplacé par le "collage", le style étant différent pour chaque phase du développement du sujet. Dans ce "gateau feuilleté" comme le nomme le réalisateur lui-même, le rôle de l'influence du cinéma muet est important, mais non prédominant. L'"agitfilm", par exemple, sert de base aux séquences de service militaire, la stylistique de Dovjenko - à l'épisode des adieux à l'amour, dans la partie finale la peinture de la vie quotidienne n'est pas sans nous rappeler les premiers films d'inspiration réaliste.

Donc, les traditions sont décelables dans tous les films cités, mais leurs fonctions varient avec les intentions des auteurs, le caractère des cultures nationales, les particularités stylistiques de chaque oeuvre.

Ces exemples (on pourrait en citer beaucoup d'autres) prouvent que les véritables héritiers des traditions du cinéma soviétique sont étroitement liés aux divers aspects du développement actuel de la culture socialiste, ils sont unis avec les maîtres du muet par une idéologie progressiste, dont les expressions artistiques dès les années 20 jusqu'à présent se développaient dans la diversité de formes et de courants stylistiques, s'opposant en même temps au pluralisme bourgeois par leur unité idéologique.

Il y en a parmi eux qui s'éloignent de la stylistique du cinéma muet. Ce n'est point un hasard. Les conditions changent, les problèmes aussi, ainsi que le style. La dialectique des rapports entre la ville et le village dans la société socialiste contemporaine, que nous retrouvons dans les oeuvres de Souksin, ou le film bulgare de L. Kirnov "Seljanin"t s koleloto" ("Le paysan à la bicyclette"), se révèle toute autre que pendant la période d'avant la révolution et les premières années du pouvoir soviétique dans "Serp i molot". Mais même le reniement de l'influence du cinéma muet (plus exactement celui de certaines tendances stylistiques, par exemple l'approche métaphorique) confirme son importance générale comme un point de départ et une poussée première au développement ultérieur du cinéma révolutionnaire dans le monde entier.

31mai|31may

Le cinéma soviétique muet et son influence sur le cinéma sonore des années 30 et 40

Responsable de la journée : Peter von Bagh.

9h...12h — Projections

La vie est à nous, Jean Renoir, 1936, France
Heart of Spain, Leo Hurwitz et Paul Strand, 1937, USA
Redes (extrait), Fred Zinneman et Paul Strand, 1924, Mexique
Les maisons de la misère, Henri Storck, 1937, Belgique
Lenkene Brytes, Olav Dalgard, 1937, Norvège
Miehen tie, Nyrki Tapiovaara, 1940, Finlande
Extraits de films tchèques et polonais des années 30.

14h...16h

Borzy, (Kämpfer), Gustav von Wangenheim, 1936, URSS

16h...19h — Symposium

Rapporteurs
Leo Hurwitz : « L'influence du cinéma soviétique muet sur le cinéma américain des années 30.
Barthélemy Amengual : « De l'influence du cinéma soviétique muet sur le cinéma européen des années 30 et 40 ».
Bernard Eisenschitz : « Le cinéma du front populaire »

Discutants
Alexander Alexandrov : « L'influence du cinéma soviétique muet en Bulgarie jusqu'en 1944 »
Leszek Armatys : « L'influence du cinéma soviétique muet en Pologne »
Emilio Garcia Riera : « L'influence du cinéma soviétique muet au Mexique »
Wolfgang Gersch : « Le cinéma émigrant »
Zdenek Stabla : « L'influence du cinéma soviétique muet en Tchécoslovaquie »
Jon Stenklev : « L'œuvre cinématographique des organisations norvégiennes de travailleurs dans les années 30 »
Peter von Bagh : « L'influence du cinéma soviétique muet en Finlande »
Aleksander Kwiatkowski : « L'influence du cinéma soviétique muet en Suède »

21h...24h — Projections

Pie in the sky, Elia Kazan, Molly Day Thatcher, Irving Lerner, Ralph Steiner, Ellman Koolish, Russel Collins, 1934, USA
Native Land, Leo Hurwitz et Paul Strand, 1942, USA
Il sole sorge ancora (extrait), Aldo Vergano, 1946, Italie.

Silent Soviet cinema and its influence on the sound film of the thirties and forties

Chairman : Peter von Bagh

9.00...12.00a.m. — Films

La vie est à nous, Jean Renoir, 1936, France
Heart of Spain, Leo Hurwitz and Paul Strand, 1937, USA
Redes (excerpt), Fred Zinneman and Paul Strand, 1934, USA
Les maisons de la misère, Henri Storck, 1937, Belgium
Lenkene Brytes, Olav Dalgard, 1937, Norway
Miehen tie, Nyrki Tapiovaara, 1940, Finland
Excerpts from Czech and Polish films of the thirties

2.00...4.00p.m.

Borzy (Kämpfer), Gustav von Wangenheim, 1936, USSR

4.00...7.00p.m. — Symposium

Rapporteurs
Leo Hurwitz : "The influence of silent Soviet cinema on the American cinema-mainly the Frontier films-in the thirties"
Barthelemy Amengual : "Ejzenstejn, Pudovkin, Dovzhenko, Vertov and some others, and their influence on world cinema in the thirties and the forties"
Bernard Eisenschitz : "The cinema of the popular front"

Discussants
Alexander Alexandrov : "The influence of silent Soviet cinema in Bulgaria until 1944"
Leszek Armatys : "The influence of silent Soviet cinema in Poland"
Emilio Garcia Riera : "The influence of silent Soviet cinema in Mexico"
Wolfgang Gersch : "The emigrant cinema"
Zdenek Stabla : "The influence of silent Soviet cinema in Czecoslovakia"
Jon Stenklev : "The filmwork of Norwegian workers'organizations"
Peter von Bagh : "The influence of silent Soviet cinema in Finland"
Aleksander Kwiatkowski : "The influence of silent Soviet cinema upon filmmaking in Sweden"

9.00...12.00p.m. — Films

Pie in the sky, Elia Kazan, Molly Day Thatcher, Irving Lerner, Ralph Steiner, Ellman Koolish, Russell Collins, 1934, USA
Native land, Leo Hurwitz and Paul Strand, 1942, USA
Il sole sorge ancora (excerpt), Aldo Vergano, 1946, Italy

THE INFLUENCE OF SOVIET SILENT CINEMA

Leo Hurwitz - U. S. A.

I became aware of Soviet films in the late twenties when I was of college age. From the moment I saw films like Mother, Potemkin, Man with a Movie Camera, Fragment of an Empire, Arsenal, End of St. Petersburg, Ten Days, Turksib, Earth, -- I realized there was a universe of film wider than the world I knew.

Up to that point the movies were for me a world of public dreams, an entrance into a place of pale faces and dark lips, of gauzy female images and granite males unknown to my daily life; larger-than-life fires, storms, deserts and raging oceans, daring cowboys, sheriffs and fine-fingered crooks, laughing, servile blacks and rich, elegant whites. . . The closest the movies came to the life around me was paradoxically in comedy shorts, a medium seemingly distant from daily living in Brooklyn, New York. Here for once you could recognize the feelings, the heroism, even the desperation of the nearby world. There were people who carried ladders, hods of cement, worked in manholes; there were problems and dangers like swinging a ladder and knocking someone over; there were bullying policemen and barbers who threatened to take your scalp along with your hair. Chief among these comedians was Chaplin; the mythic reality he created somehow related directly to oneself as human being--child, adolescent or grownup. In most other films I felt webbed by the tangled vines of dream.

I remember vividly the repeated experience of emerging from the movie with a feeling that we would now call jet lag. It took a long interval to connect with the reality of the street. I felt as if I had been hit over the head. Entrance into the real world was like reviving from a concussion. Needless to say I was fascinated from early childhood on by this extraordinary experience. I would go to the movies whenever I had the six, eleven or twenty-five cents, or whenever, by using my wits, I could get in without paying.

The medium of film was at the same time something I gravitated toward, and something repelling. Repelling for its shock out of real life (in which I include real fantasy). Repelling for its meretriciousness, for its high magnification of threepenny kitsch. Attractive because of the compelling hold on my feelings and senses, because of the extraordinary belief it created in the utterly unbelievable. There was a potency here that was greater than I knew.

I saw my first Soviet films about the same time as I saw early German films like Caligari, The Last Laugh, the films of Pabst, Lang, Rene Clair and the experimental wave of the late twenties. These widened the spectrum of film possibility but not in the startling, mind-shaking manner of the Soviet films.

The central impact of the experience of the early Soviet films was their charge of life--an electric charge of reality. This charge of reality was revealed in many aspects of the films:

a lack of seduction

a lack of bland make-believe or pressured melodrama

the existence of real people in real situations

a textural contact with the human face, streets, city, landscape, clothes, rooms, rather than the studio-made-up world of commercial films

story subject matter that was vital, dealing not with wish-dream but with the immediate tensions of life

a sense of the worth of the ordinary, every-day person--the person knowable rather than the person to be daydreamed about (Vamp, Aristocrat, Great Lover, Murderer)

a concern for social change, relating daily lives to great events and forces; a sense of hope, of the transformation of the powerlessness of the oppressed into strength; an openness to the future rather than the closure of life into fixed patterns or the mythical metamorphoses of Hollywood (poor boy marries boss's daughter)

eloquence of image and theme; poetic enlargement of the momentary.

In short, these films reflected the earth-shaking energies that were released when a people pulled down the rotting social structure of exploitation and dared to begin to build a socialist society.

These films had new purpose, new content, a new connection with audience. They had moved away from the narrow strictures of "entertainment", from the manufacture of seduction-commodities, from the new media market. They had a dimension that was human-sized, heroic, everyday. They were bursting with the novelty of invention, with expressive imagination, with new expressive forms. At last the art of film developed a meaningful continuity with the great stream of art and literature.

The energy that propelled the revolutionary character of this film movement entered into the films themselves, their language, structure and forms. The limited stereotyped language of the commercial art was broken open. Because of the pressures of expression--what demanded to be said--film became much more truly film. Camerawork became daring, free, connected with the intensity of vision and the vividness of the actual world. The overall story structures broke open the ritual form of the feature film (the narrow line of the long short-story). There was freedom to discover new structural forms relevant to specific content. Consider the differences in overall shape: Potemkin, Earth, and Turksib; Man with a Movie Camera, Storm over Asia, Ten Days. Most important, the essential discovery was made that the impact of image on image was at the core of the special potency of the film medium. The true power of the "visual word" was grasped. Editing--"montage"--was understood as the heart of film. Furthermore, these films showed a quality known and appreciated in all of the traditional arts, but rare in films: the integrative role of the artist, conscientious in the attempt to create an organic work, shaping detail, nuance, invention and large structure in interlocking relationships--in order to deliver simple meanings and feelings, whatever the complexity of the art and its techniques.

As a would-be filmmaker and as a young filmmaker I responded to these new works not only with the pleasure of experiencing the new and discovering a new film language. I got the sense that this language was infinitely expandable, like the language of words or painting. I realized that motion pictures as an art was only at its startling beginning. Even with my limited experience, I felt I was not limited by what had been done; that exploration and innovation were, as in other arts, products of imagination and skill in passionate contact with ideas and feelings that needed to be spoken out. Therefore, essentially, film was not to be learned

from film but from the penetration of experience. All true experiences---of the eyes, of life situations, of politics, of inner emotions-- could be transmuted into film, could stir filmic ideas. These could be new ones or old ones transformed by the particular context; it didn't matter. Life experience was the fundamental source for the development of filmic skills, filmic vocabulary, filmic forms and structures. I felt that film as a technique was no more fixed at that time than was the art of painting when Giotto, Rembrandt, Goya or Van Gogh approached it in their own times.

The impact of early Soviet films joined the direction inside me derived from the other arts and the world about me. It confirmed the feeling that films could be a serious art reflective of deep sources in my life, that my own mode of struggle therefore could not be within the dominant stream of the entertainment industry, the manufacture of wealth-producing commodities. My vector had to be independent and against the stream.

Of course I was not alone in this response to the high charge of Soviet films. Soviet films were especially meaningful to those on the left who were eager to use film to dramatize the current life of America in the thirties. Hollywood did not touch (with its magic wand) the social disruptions, unemployment, the struggle to organize into unions, the threats of fascism. . .

Not being interested in changing the nature of production (for-quick-sale-and-seduction), Hollywood could therefore not be significantly affected by the early Soviet films. Indeed it was not respectable, but rather subversive to consider these films as something important in the world. (This of course did not prevent Hollywood from adopting these techniques for their own purposes, mostly gimmickry).

To the small group of people on the left the problem was how to utilize these advances in filmmaking within the specific conditions of our time and place. The Film and Photo League was the first production center to respond to the need to record the conditions and the struggles relating to unemployment, hunger, race prejudice, civil liberties, etc. Its resources were bare and poverty-stricken, its enthusiasm high. Consequently its choices were narrow. It worked primarily in the newsreel or expanded newsreel form to expose what was hidden from the silver screens of movie theatres. Its coverage of events was based on the ordinary person, not on the public star as in the commercial newsreel. Its probe of the meanings of events was affected by the work of Vertov, Kaufmann, Shub, Turin. Comments were made by the clash of images like the face of the president intercut with head-on shots of the guns of a destroyer bobbing in a heavy sea. The Film and Photo League was concerned with conveying a candid point of view; it rejected the disguised propaganda of commercial films in favor of an outspoken, class-conscious approach. Its films were "poster films" made by volunteer crews working part-time and spasmodically. The results were primitive and limited. Yet they had a vitality and illumination not possessed by the professional newsreels.

To some of us working in this mode, it became necessary to move towards a type of production that had greater continuity and allowed for a richer political and aesthetic development of films on the left. To this end we formed NYkino and then Frontier Films in the mid-thirties.

This is not the moment to give the history of these developments, but rather to relate them to the stimulus of Soviet film.

We had problems and needs different from the Soviet filmmakers. We were working to provide insights into and awareness of the living contradictions of the capitalist environment, not to celebrate a revolution and stimulate revolutionary ardor in the construction of socialism. We were without the resources of state film enterprises; we had to scratch for funds, among people interested in the growth of a radical film art. Our purposes were different and our means were different. Therefore we had to develop our own approach out of our own unique context.

Within this context the Soviet films we had seen and continued to see in the early thirties provided an important resource for our growth as filmmakers. Earlier I described those aspects of Societ film that I responded to and used as the ground to build on. These responses became general among the group that crystallized in Frontier Films.

You have seen Heart of Spain (1937) and you will see Native Land (1941), two of the films of Frontier Films. They are clearly different in kind and quality from the Soviet films yet they are rooted in the breakthroughs of the early Soviet films.

When we finally formed Frontier Films after a long period of study, experimentation and organization, our direction was set: to make films dealing with the realities around us, to make them free of the established clichés--knowing that the forms, techniques, and invention would have to be responsive to the demands of the particular films. We were engaged in exploring the new. Everything was to be discovered in the struggle to make them.

As I have indicated we were without financial resources. We could plan films that we wanted to make and proceed to try to raise funds for them; but we also had to respond to filmmaking situations that might suddenly arise. Native Land represented the first type of production; Heart of Spain the latter. Heart of Spain was our first production and came about in this way: two people who had never worked in film came back from Spain in the midst of the Civil War with footage that was amateur but unusual on the work of the Medical Bureau to Aid Spanish Democracy. Despite the crudity of the film material it was important to make a film dealing with the struggle against fascism. We collected other footage from Newsreel companies and extraordinary material shot by Roman Karmen, and proceeded to script and produce the film.

The process of making this film set into action many of the ideas we had been wrestling with in scripts and in experimentation with smaller films. Here was a film to be built out of atomic fragments from many sources, not photographed with a viable script in mind. We would have to extract a theme, a spine, from the footage and from the meanings of the War in Spain that the footage represented, and attempt to create from these fragments of reality an organic whole. Contact with the Soviet film had stirred the belief that bits of reality on film had a tremendous potential for integration, that they could somehow be choreographed and orchestrated into a unity. Pudovkin had clearly stated the material base of the film language: the interaction of images on each other changed the content of the separate images and could explode into new meanings. Our experience with this gave us the building blocks of the documentary film, but we still had to tackle many new problems.

(I will not attempt here to describe the solutions in Heart of Spain, but rather to set out the film questions

raised by its production and applicable also to the making of Native Land and other films. These questions indicate the vector that arose from but did not imitate the Soviet film.)

What guides the structure and shape of a documentary film where the development is based on the growth of ideas and feelings rather than the scenario of an event? What is the tissue that binds a non-story film together and gives it dramatic tension? What in short is the equivalent of narrative plot in a documentary film?

While I had seen some powerful documentary films, I had rarely been satisfied with their unity. The parts seemed more effective than the whole experience. Connections and continuity were frequently random. Film flow and film growth did not arise organically from the necessity of the forces set in motion within the film. (Turksib and New Earth I remember as exceptions, but both these films are built on the scenario of an event.)

To this problem of structure we found a key: that a documentary film, like a story film, has to be based on a progression of needs. In the story film the needs that the audience feels arise primarily from an empathic connection with the protagonists and their predicaments. The documentary must create these feelings directly in the audience, using much more recalcitrant materials: image, word, sounds, music. Of course these elements can create responses akin to empathy with a character. Watching a drop slowly forming on a tree branch directly creates the need for its fulfillment, the final falling through space. Seeing the rubble of houses after a bombing, in certain contexts, stimulates the need to shoot down the enemy planes. Images, by themselves and with words, sounds, music, can be phrased and structured in sequences to stir these needs in an audience. In Heart of Spain, for example, the early sequences dramatize the fascist attack on a peaceful Madrid. This stimulates the need to defend it. In its defense, blood is spilled by the defenders, which stimulates the need to renew the blood, to revive the wounded. . .

The questions with regard to the overall structure of a documentary film uncovered this principle: a scenario of needs and obstructions must be developed, counter-forces which interact dialectically in the flow of the film, leading to a resolution (or a suspended question, which itself is a need for resolution).

One cannot of course tackle this problem of the structure of the whole without asking other questions:

> How do you elicit from the subject matter and theme the key forces and counter-forces which will be used to shape the structure of the film?
>
> How do you derive the flow and structure of the film from these key forces?
>
> What is the relationship between idea and feeling in the structuring of the film?
>
> How do ideas generate feelings? How do feelings generate ideas?

The problems of the whole have an integral relation to the problems of the parts. I had observed in many documentary films not only the absence of wholeness of growth but also a sameness of connection between episodes. The primary internal connective tissue seemed to be addition, the "and". This happened and then this happened; this idea and then this idea.

A principle of simple accumulation, varied in tempo and excitement perhaps, but still simple accumulation. With this went a reliance for audience impact on the "documentary" truth, novelty or reality-textures of the material. But reality itself has internal relations beyond simple conjunction.

This is reflected in oral and written language by varied relational connections--"but", "because of", "similar to", "contrary to", "nevertheless", "yet", etc. There are verb connections, adjectival connections etc. These word devices are reflections of the richness of the internal connections of things. They are not the imposition of the language form on reality.

In a way similar to verbal language, we felt, it was necessary to develop film devices to express the internal relations of the reality treated in documentary films. The further development of the art of editing images, the flow and choreography of images under the pressure of feelings and ideas, was of course one way of accomplishing this.

It became necessary also to explore the interaction of word and image. Instead of plastering a set of ideas in a general relationship to an image sequence (where the result is usually to make the image mere background, or to create a wave of interference which dissipates impact), it became important to synthesize both into an expressive unity, to create a common syntax of word and image in which the power of both is maintained, and new meanings emerge from the interaction of the one on the other.

These are some of the questions that entered into the making of Heart of Spain and continued on a larger scale in Native Land. They are questions that have energized the process of making the films I have made since that time. Such questions have their source in that stimulating first contact with the Soviet films of the twenties and thirties. I have reached the end of the time allotted, so I cannot develop these questions raised in the making of these films, nor the many other questions not touched on.

I would, however, like to return to the original theme for a moment. The Soviet films of the twenties and thirties were indeed an extraordinary event. There was a flowering of talent and genius among people who had never before, or barely, worked in film. At that time this hinted to me a relation between individual talent and social fertilization which has been confirmed since. The films came out of revolutionary impulses in a revolutionary environment. The films were needed. Social hope and social action created an atmosphere of optimism which inevitably entered the filmmaking process The revolutionary artist was given the freedom and initiative to develop his films out of a passionately shared sense of the breakout from historic bondage. He was not constricted by the lumbering mechanisms of large production organizations. Collective work and individual sensitivity went hand in hand.

For me, in an entirely different environment, this was an important insight. If the social environment was not favorable, then the artist's struggle had to find a new route--to deal in his work with the forces underlying this contradiction. Otherwise he cannot use his own sources. Otherwise he is passively shaped by the forces around him.

DE L'INFLUENCE DU CINEMA SOVIETIQUE MUET SUR LE CINEMA EUROPEEN DES ANNEES VINGT, TRENTE ET QUARANTE

Barthélemy Amengual - France

S'il faut en croire quelques sémioticiens marxistes tels que Viatcheslav Ivanov, Iouri Lotman, B. Ouspenski, il y aurait à tout moment dans toute culture deux mécanismes qui agissent en sens opposé : l'un tend à la diversité, à augmenter le nombre de langages disponibles, au "polyglottisme culturel", l'autre tend à l'unité, à l'organisation rigoureuse des langages existants. Parmi les facteurs qui travaillent à cette unification, ils en distinguent un spécialement important : un système signifiant particulier se met à prédominer sur tous les autres, contamine leurs structures à partir des siennes propres et pénètre la culture dans son ensemble. Nos auteurs avancent ces exemples : à l'époque de la philosophie des Lumières et au début de la seconde moitié du XXe siècle, la culture s'orientait sur la mathématique; à l'époque romantique, elle s'orientait sur la poésie ; dans la première moitié du XXe siècle, elle s'orientait sur le cinéma. Comment s'exprime cette orientation ? Je cite : "L'orientation sur le cinéma est liée à des traits de culture du XXe siècle tels que la domination du principe du montage (déjà à partir des constructions cubistes en peinture et en poésie, qui précèdent chronologiquement le triomphe du procédé de montage dans le cinéma muet ; cf. également des expériences bien plus tardives du type du "ciné-oeil" dans la prose, délibérément construites sur le modèle des films de montage appartenant à des moments différents de l'histoire du cinéma...) (...) La recherche scientifique n'est pas seulement un instrument d'étude de la culture, elle entre elle-même dans son objet". Le montage en tant qu'idée scientifique, est à la fois un moyen de connaître notre culture et un fait culturel à travers lequel se manifestent les mécanismes qui produisent cette culture. (Cf. "Etude des cultures", etrait de Semiotika i Struktura Tekstu, en Recherches Internationales à la lumière du marxisme, n° 81, Paris, 4e trimestre 1974).

Concluons : dans un moment culturel où domine le principe du montage, il était logique qu'un cinéma, fondamentalement basé sur le montage, comme le cinéma soviétique, trouve un champ d'action à sa mesure et implante quasi universellement son influence.

Mais bien sûr cette explication n'est pas la seule. Le cinéma soviétique naît d'une révolution qui a ébranlé l'univers capitaliste et l'a mis en crise. Dès lors, son influence, sa pénétration vont aller de pair avec les développements, les rebondissements de cet état de crise. L'inflation en Allemagne après la Première guerre mondiale, la montée du fascisme italien, celle du nazisme, la grande dépression de 1929, la guerre d'Espagne, la Deuxième guerre mondiale, la Résistance, les luttes de libération des pays du Tiers Monde, l'ébranlement provoqué par les mouvements d'étudiants et les secousses de Mai 1968, voient chaque fois s'affirmer ou se réaffirmer au cinéma un retour à l'exemple soviétique. Le retour de situations comparables remet à l'ordre du jour les solutions artistiques déjà expérimentées par le cinéma muet soviétique. Cela aussi est logique, mais bien entendu nullement mécanique.

Le cinéma soviétique a d'abord touché les nations où le prolétariat était politiquement le plus organisé et le plus agissant. Il est intéressant de noter qu'en 1927, les pays qui ont acheté le plus de films soviétiques sont l'Allemagne (12) et l'Autriche (11). Cette année-là, les Etats-Unis en ont eu 3 (le premier de ces trois est le Potemkine). Mais deux ans plus tard, en 1929, les Etats-Unis en auront acquis 29, sans compter les actualités. Le cinéma soviétique a répondu en son temps à des exigences historiques bien définies. Quand les mêmes exigences, ou d'autres analogues, se présentent ailleurs, ses réponses servent de modèles inspirateurs. Pour ne faire que deux exemples : le documentaire de montage surgit en Russie pendant la guerre civile, par les soins notamment de Vertov et plus tard d'Esfir Choub ; il se réimpose massivement pendant et après la Seconde guerre mondiale ; Mai 1968 va ressusciter, en France, en Allemagne, en Italie, au Japon, le cinéma de l'aguit prop.

*

Abordons un point plus délicat qu'on ne pense sur le plan de la méthodologie historique : qu'est, au sujet, cette influence que nous nous évertuons ici à cerner ? Je m'appuierai sur un texte d'Eisenstein qui fait, en 1939, le point des conquêtes du cinéma soviétique et s'intitule à juste titre "Raisons d'orgueil" :

"Un nouveau contenu intellectuel, des formes nouvelles pour présenter ce contenu, de nouvelles méthodes de compréhension théorique, voilà les aspects du cinéma soviétique qui ont frappé les publics étrangers". Les publics, dit Eisenstein. J'ajouterai : et plus souvent que les publics, isolés par leurs censures nationales, les avant-gardes politiques et artistiques de ces pays étrangers. Eisenstein poursuit : "C'est un véritable traumatisme qu'a provoqué en Europe et en Amérique la sortie de nos films, dans lesquels soudainement les problèmes sociaux étaient présentés avec tous les points sur les i devant un public qui n'avait jamais vu cela à l'écran". Nous avons ici les traits les plus flagrants du film muet soviétique : sa franchise brutale, sa nouveauté saisissante, sa volonté de démonstration. Les véritables émules du film révolutionnaire chercheront d'abord à reproduire, à renouveler avec leurs propres films ce choc traumatisant, cette agression.

"Il existe d'innombrables films bourrés d'emprunts, d'imitations, d'influences indirectes" dit encore Eisenstein. "L'influence du cinéma soviétique est multiple. Tantôt elle se fait sentir par une tentative de toucher un sujet plus vaste que l'éternel triangle, tantôt par une présentation plus hardie de la réalité, tantôt par un simple désir d'utiliser les procédés formels par lesquels le contenu idéologique nouveau de nos films a fécondé le cinéma".

Ce texte est précieux. Il nous aide à introduire une hiérarchisation des influences exercées par le cinéma soviétique. Il distingue en effet :

1. l'imitation formelle, décorative, maniériste ;
2. l'émulation au niveau des contenus et des sujets, un nouveau souci de vérité, de réalisme social ;
3. l'émulation authentique, enfin, qui porte aussi bien sur les procédés que sur les méthodes et, plus encore, sur la fonction idéologique que le cinéma se propose de remplir.

Les exemples qu'Eisenstein avance touchent surtout aux deux premiers de ces niveaux. Il cite A l'ouest rien de nouveau (1930), Applause (1930), film de Mamoulian "entièrement sous l'emprise du symbolisme des objets caractéristique du cinéma russe des années vingt", Shanghaï Express (1932) qui n'existerait pas sans

L'Express Bleu d'Ilya Trauberg (1929), Viva Villa (de Jack Conway et Howard Hawks, 1934) "qui a subi l'influence pour ainsi dire de tous les grands maîtres du cinéma soviétique y compris celle d'Octobre (1927) et de Que viva Mexico ! (1931)". Notre pain quotidien de Vidor (1934) doit beaucoup à La terre a soif (1929) de Raisman. Et même Wild Boys of the Road (1933) de W. Wellman se souvient du Chemin de la vie (1931) (1). (On pourrait y ajouter Héros à vendre de la même année, également de Wellman, quoique plus "sentimental", plus boy-scout et infiniment plus roublard).

Tous ceux qui se rappellent bien ces films mesureront combien la notion d'influence, qu'Eisenstein serait tenté ici, on le sent bien, de pousser jusqu'à la pure imitation, demeure complexe. D'autant plus que l'antériorité n'est pas obligatoirement la preuve d'une action de cause à effet. La grande parade comporte, en 1925, quelques extraordinaires moments de montage "dynamique" alors que Vidor n'avait évidemment pu voir le Potemkine. On y trouve même une superbe scène de séparation qui précède celle de Timosch dans Zvénigora, lequel date de 1928. Si donc, devant Notre pain quotidien, on juge que Vidor se souvient du film soviétique, et on aura raison de le penser, on devra dire qu'avec La grande parade, Vidor faisait du cinéma russe sans le savoir !

L'influence d'ailleurs, sera parfois réciproque. Il ne manque pas d'auteurs pour soutenir que Ivan le terrible est débiteur de L'impératrice rouge de Sternberg, ou que le "montage intellectuel" de Inflation (1928) de Hans Richter, qui assemble des images de billets de banque, d'opérations commerciales, de chiffres, des graphiques, l'effet de l'argent sur les comportements humains, devance le montage intellectuel de La ligne générale (1929). L'influence enfin a pu être indirecte, en quelque sorte relayée. Le chant du prisonnier (1928) de Joe May, Le chant de la vie (1931) de Granovski, films allemands, contiennent des séquences qui auront indubitablement agi sur Vigo de A propos de Nice, Zéro de conduite et L'Atalante tout autant que La fin de Saint Petersbourg (1927) ou La nouvelle Babylone (1929). Il est au reste établi que les théories du ciné-oeil et une certaine idée de la pratique de Vertov ont été répandues à travers le monde par Berlin, symphonie d'une grande ville (Ruttmann, 1927) inspiré, dit Georges Sadoul, par le Moscou de Mikhaïl Kauffman (1926), bien avant et bien davantage que par les oeuvres de Vertov lui-même (L'homme à la caméra datant de 1929).

Quoi qu'il en soit, l'hégémonie du cinéma soviétique à la fin du muet me paraît bien concrétisée en 1929 à la Sarraz (Suisse) par l'organisation du premier Congrès International du Cinéma Indépendant qui rassemble autour d'Eisenstein, d'Alexandrov et Tissé, tout ce que l'avant-garde européenne compte alors de pionniers.

Nous ne retenons que deux aspects de l'apport formel le plus superficiel adopté par nombre de cinéastes en tous pays : le travail sur l'image et la dimension documentaire. La domination du cadrage soviétique est particulièrement éclatante en ce qui concerne le Mexique. (Encore une action relayée), via Paul Strand, Zinnemann, Gomez Muriel, par Redes (Les révoltés d'Alvarado, 1934-1936). Le passage d'Eisenstein et de Tissé au Mexique a marqué pendant plus de trente ans l'image cinématographique de la réalité mexicaine, de Viva Villa (1934) à The Fugitive (1947) et Viva Zapata (1952), en passant par les films de Gabriel Figueroa et Emilio Fernandez : Maria Candelaria, La perla, Enamorada, Rio Escondido (de 1944 à 1948) et par The Gay Desperado de Rouben Mamoulian (1936), allègre caricature des westerns "mexicains" d'Hollywood qui parodie les éclairages et les cadrages de Que Viva Mexico ! Rappelons que si Que Viva Mexico ! est mort-né, Thunder over Mexico a fait beaucoup de bruit. Comme il y a des cactus, des hauts-plateaux désertiques et de grands chapeaux de paille aussi en Algérie, les opérateurs des Actualités françaises s'imposaient de cadrer, jusque vers 1955, les paysans arabes comme des péons eisensteiniens.

Après la découverte des films russes, et particulièrement ceux de Vertov, on verra s'établir un peu partout une tradition de la séquence documentaire, généralement en ouverture des films de fiction. Depuis longtemps le cinéma international connaissait les images de roues, de bielles en mouvement qui valaient comme expression elliptique ou métaphorique d'un déplacement. Paraissent alors les rotatives en pleine action, les journaux qui tombent, les descriptions dynamiques (dont le voyage Paris-Rouen, au début de La bête humaine, fut longtemps le modèle insurpassé). Nombre de films de Duvivier commencent ainsi par un montage "à la Vertov". Dans les Temps Modernes (1936), la ville affrontée par Charlot libéré de l'hôpital, est traitée comme les rues et les places imbriquées de L'homme à la caméra. Les carrefours de la ville (City Streets, 1931) de Mamoulian comporte une visite quasi didactique dans une brasserie clandestine, et même un mélo sirupeux comme Naples au baiser de feu (Augusto Genina, 1937) avec Tino Rossi, commence par une séquence de travail dans les soutes du navire qui ramène Viviane Romance au pays natal. Les studios américains mettront savamment au point un "vertovisme" dévoyé, perverti en "fréquentatif" (condensés de temps), en descriptions intemporelles (montage "en accolade"), en tumulte obsessionnel, en mouvements de la mémoire (auxquels le film d'Ermler, Un débris d'empire (1929) n'est sûrement pas étranger).

*

Le premier cinéma touché par l'exemple soviétique a été le cinéma muet allemand. Les raisons en sont nombreuses. L'Allemagne a connu deux expériences révolutionnaires après la guerre de 14-18. Elle possède alors l'un des plus forts partis communistes d'Europe. Elle garde des liens étroits avec la Russie ; des intellectuels et des artistes russes font la navette entre Berlin et Moscou ; les livres et les revues qui manqueraient de papier en URSS s'impriment à Berlin. Surtout, dès 1921, le Secours Ouvrier International distribue commercialement des films soviétiques. Le Parti communiste, le Parti social-démocrate, les syndicats y produisent des films. Créée en 1925 (liquidée en 1932), la firme Prometheus, filiale de la Mejrabpom rousse, distribue les films soviétiques et produit les siens : 12 longs et 12 courts métrages en six ans.

En Allemagne, le cinéma militant rencontre, comme il l'avait rencontré à sa naissance en Russie, l'appui d'un théâtre d'avant-garde, lui-même engagé et combatif (Piscator, Brecht). Sans doute est-ce un effet de cette interaction : la plupart des films du réalisme pré-hitlérien (1926 à 1933) commenceront par une ouverture puissamment lyrique, après quoi vient un moment explicatif - d'images et de "cartons". Piscator, utilisant dès 1926 le cinéma sur la scène, employait un film didactique au moment opportun afin d'éclairer le spectateur sur la réalité historique abordée par la pièce.

Le cinéma social allemand ("La Nouvelle Objectivité"), se signale d'abord par le courage de ses thèmes : la misère, la surexploitation des travailleurs, le chômage, la prostitution, la promiscuité dans les taudis ("Un logement peut être aussi meurtrier qu'une hache") ; l'aliénation "Tranquille", quotidienne, les structures acceptées-subies des rapports sociaux dans la famille, dans le couple, dans l'usine ; la complicité du pouvoir

et des possédants, l'avortement, les prisons, la prise de conscience politique et la nécessité de l'organisation du prolétariat. Le militarisme, le chauvinisme, le racisme des classes moyennes sont dénoncés, opposés à l'internationalisme et au pacifisme. Ces oeuvres acclimatent au génie propre de la culture allemande l'esthétique soviétique, tant au niveau de l'image que de l'atmosphère, que de la psychologie sociale. On a pu leur reprocher une réelle tendance au pessimisme et à la noirceur. Mais il faut considérer que les manifestations agressives de cette noirceur étaient tenues, dans leur violence, par les auteurs, comme autant de blasphèmes anti-bourgeois (héritage de la désacralisation expressionniste : Otto Dix, Grosz, Beckmann, etc.).

Dans les plus "soviétiques" de ces films, on relève toujours un détail, une atmosphère, un effet symbolique, un décor qui est, plutôt qu'une citation, une signature, comme l'émouvante reconnaissance d'une dette. Pour n'en citer que quelques exemples : à la fin des Tisserands (Die Weber, 1927) de Friedrich Zelnik et Alfred Kern, quand les travailleurs révoltés ont détruit les machines, la répression s'abat. Un Christ se dresse à un carrefour. Les balles font tomber la croix mais le crucifié reste debout. Sur le Pont de Charles de Prague (Telle est la vie, 1929, de Karl Junghans), les statues baroques escortent le désespoir de l'héroïne comme les statues de Saint-Petersbourg escortent le paysan de Poudovkine dans Koniets Sankt Peterburga, et soudain l'une lève les bras au ciel. Dans L'enfer des pauvres (Mutter Krausens Fahrt ins Glück, Phil Jutzi, 1929), l'aigle des armoiries officielles - vu d'abord sur un timbre administratif, ensuite sculpté dans un meuble - allonge le cou ! Toujours le lion du Potemkine !

Jusque dans le cinéma nazi, le souvenir invaincu du cinéma soviétique ré-émergera. Le Juif Süss (Veit Harlan, 1940) ne compte qu'une seule séquence puissante, un immeuble coupé en deux parce que Süss y a fait passer la frontière de son droit de péage ; c'est l'isba de La ligne générale, dévoyée dans sa signification mais non dans sa force. Le rebelle (Luis Trenker, 1933) emprunte son final à celui d'Arsenal et le Jeune Hitlérien Quex (Hans Steinhoff, 1933) débute à la façon de La mère de Poudovkine, par des images d'injustices sociales et d'oppression domestique parfaites de vérité.

L'exemple des Russes métamorphosa l'avant-garde allemande jusque-là enfermée dans ses recherches de cinéma pur. Puis ce fut au tour de l'avant-garde française d'être "contaminée". Elle évolua elle aussi vers le documentaire et le burlesque considérés comme armes politiques. Ce serait le moment de parler de Prévert, de Bunuel et surtout de Vigo. Rencontre plus mystérieuse, plus inattendue, et qu'on peut à bon droit situer dans l'avant-garde française : La passion de Jeanne d'Arc (1928), le seul film peut-être où est lisible l'influence de Koulechov de Dura Lex (1926). Même sens supérieur de l'économie, de la concentration dramatique, de l'intensité paroxystique du jeu, au bord de l'hystérie ou de la syncope ; même présence incarnée d'une idée vivante (foi religieuse et nationale chez Dreyer, foi légaliste chez Koulechov). Et même "vision en gros plan" ainsi que chez Eisenstein !

La même progression toucha l'avant-garde belge et hollandaise (qu'on rapproche Zuyderzee (1930) de Terres nouvelles (1934) et de Borinage (1934) pour produire en Grande Bretagne, autour de John Grierson, l'école documentariste anglaise. Il est bien vrai que la révolution - le cinéma révolutionnaire - pénétra en Grande Bretagne comme un fait historique et esthétique bien plus que comme bouleversement idéologique (2). Grierson la réduisit à un combat pour la démocratie. Cinéma "civique" et réformiste, cinéma de service public, plaçant toutes ses espérances dans l'information, la pédagogie et la découverte attentive, fraternelle, du monde du travail. "Tourine, pour Turksib (1929) avait un désert. Nous, nous avons un seuil de porte". Grierson reprochera d'ailleurs aux cinéastes soviétiques de s'enfermer dans l'épopée lyrique et de se refuser à aborder dans leurs films les problèmes concrets les plus simples et souvent les plus douloureux de la vie de chaque jour.

Et pourtant on peut dire que l'école documentariste anglaise (qui prospère entre 1929 et 1945) appliqua les théories et les méthodes de Vertov selon une optique assez proche, finalement, de l'optique de Vertov ; Vertov célébra le travail d'édification socialiste et la communauté soviétique à l'intérieur du contexte soviétique tenu pour un cadre achevé : les formes, les structures de la société sans classes étant définitivement établies, il n'y avait plus qu'à travailler et progresser dans ce cadre. Grierson - et la majorité de ses disciples - considérant, eux, la société bourgeoise de classes comme un système définitif, se proposèrent d'oeuvrer le plus généreusement possible à l'intérieur de cette société. Le fait que nombre de leurs films fussent produits par et pour des trusts et des organismes commerciaux, le fait qu'ils ne tournèrent rien sur la guerre d'Espagne, témoignent assez éloquemment, des limites de leur mouvement (3).

Pendant la Deuxième guerre mondiale et au moment de la Libération, une grande affinité de langage va unir le cinéma de beaucoup de pays belligérants, langage toujours redevable, et d'abord par l'emploi qu'il fait du montage, aux grands exemples soviétiques. Qu'il s'agisse des films anglais de Harry Watt ou d'Humphrey Jennings, de la série américaine de March of Time (Louis de Rochemont) ou des Pourquoi nous combattons (Frank Capra), des films soviétiques eux-mêmes comme ceux de Dovjenko (La bataille pour notre Ukraine, Victoire en Ukraine) et de Youtkevitch (La France libérée), de Six à l'aube de Grémillon, de La rose et le réséda (1946) de Michel André, de Ghetto Terezin (1949) d'Alfred Radok, de La bataille du rail de René Clément (1945), tous respirent le même air de parenté, célébrant il est vrai davantage l'unité nouvellement retrouvée de la condition humaine que la nécessité de nouveaux combats, fondés sur la lutte des classes cette fois. On voit par où, avec un lyrisme moindre et surtout sans cette sorte de simplicité grandiose qui fait la force irremplaçable du muet soviétique, La bataille du rail se rattache à la grande époque du cinéma russe. Les "signatures" comme je disais plus haut, y sont bien lisibles : l'araignée, dernière réalité vivante que regarde le cheminot avant de mourir, c'est le cafard dans la prison de La mère ; l'exécution des otages évoque Arsenal ; le déraillement du train blindé, qui finit par la "mort" d'un accordéon, est aussi une citation - très affaiblie - de Dovjenko dans Arsenal.

La guerre d'Espagne ayant, en fait, marqué le début de la Seconde guerre mondiale, le film de Malraux, Espoir (1939-1945) est ici à sa place. On ne le vit d'ailleurs qu'après la fin de la guerre. Voilà un film, pour ma part je dirai un chef-d'oeuvre, que la mémoire confondrait volontiers avec La révolte des pêcheurs (1934) de Piscator ou Nous, de Cronstadt (1936) de Dzigan. A cette grande fresque, fourmillante de héros et pourtant unanimiste, aussi enracinée dans la réalité ethnographique et dans le quotidien de l'Espagne que Terre d'Espagne (1937) de Joris Ivens, ne manquent ni le lyrisme, ni la simplicité paradoxalement épique, ni cette "primitivité" à laquelle j'ai tout à l'heure fait allusion. Des "signatures" encore : les attractions eisensteiniennes du vol des pigeons lors de l'écrasement de l'auto des miliciens sur

le canon des franquistes, des tournesols quand le traître est abattu ; la bombonne gouttant comme un sablier (cf. le robinet de La mère) ; la longue procession des aviateurs tombés, qui descend de la montagne (cf. La révolte des pêcheurs) et encore le cafard de Poudovkine : un insecte sur le viseur de la mitrailleuse, contemplé au moment où l'avion va s'écraser.

D'Espoir, un écrivain français (Jean Lacouture) a dit : "Malraux désirait faire un film eisensteinien et il a fait un film rossellinien". Ce sera ma transition pour en venir au néoréalisme italien (1942-1954).

Que fut le néoréalisme ? - "Une expérience massive de cinéma social" dit Raymond Borde ; "un cinéma du présent" dit Sadoul ; "un compromis entre les interdits de la censure et le réalisme critique" dit Sartre ; "non pas un art nouveau mais une culture nouvelle" dit Aristarco ; "un cinéma marxiste" dit Pasolini,"parce qu'il proposait la lutte pour un monde meilleur". Il y a du juste dans toutes ces définitions. Mais prisonnier des grandes espérances qui suivirent la fin de la guerre et la fin du fascisme, en un monde réellement démocratique, le néoréalisme fit trop souvent l'économie de la lutte des classes pour être dit révolutionnaire. "C'était un cinéma de liberté plus qu'un cinéma de justice" (Antonicelli). Ce fut surtout, dans le climat de l'humanisme restauré, un cinéma de réconciliation à la faveur duquel l'Eglise et la bourgeoisie dominante redorèrent abusivement leur blason.

On vit néanmoins se juxtaposer un romantisme révolutionnaire et un cinéma du quotidien, comique ou tragique. La volonté d'un Zavattini, de dé-romancer le cinéma - "Je voudrais apprendre aux hommes à voir la vie quotidienne avec la même passion qu'ils mettent à lire un livre" - ce refus des structures narratives standardisées ainsi que de la fiction n'est pas sans rappeler Vertov et son violent rejet du cinéma à intrigue, "opium du prolétariat". Le cinéma doit désaliéner, disait Zavattini : "La fable n'est qu'un moyen inconscient de masquer une défaite humaine par laquelle l'imagination ne faisait que superposer des schémas morts à des faits sociaux vivants".

Il ne saurait être question de nous apesantir sur chacun des grands représentants du néoréalisme. Disons que seuls pratiquement, Aldo Vergano avec Il sole sorge ancora (1946) et Lizzani, De Santis, Barbaro, Aristarco, Pontecorvo, Cottafavi qui y collaborèrent ; Visconti avec La terra trema (1948) et Senso (1953) ; De Santis dont un critique français a dit qu'il fut le plus russe des cinéastes italiens, jugement valable mais au seul niveau formel, avec Chasse tragique (1947), Riz amer (1949), Onze heures sonnaient (1951) ; Lattuada avec Le moulin du Pô (1949) et Le manteau (1952) prirent en compte la lutte des classes en même temps que les schémas lyriques du cinéma russe. (Le manteau opère un remarquable "croisement" - au sens quasi horticole du mot - de la Feks avec Charlot, du fascisme avec le tsarisme, sans rien perdre de la lucidité et de l'humour gogoliens).

Nous finirons sur Rossellini. Rome ville ouverte (1944-46) recrée l'événement à la façon du Potemkine, d'Octobre ou de La fin de Saint-Petersbourg. Mais deux différences énormes - au moins - les en distinguent : le traitement de la durée, l'engagement historique. Chez Rossellini la durée esthétique tend à se confondre avec le temps vécu, tout à l'opposé de la durée épique des Russes, qu'elle soit resserrée ou, comme dans le pont d'Octobre, élargie. Dans Païsa la noyade des partisans évoque aussi bien la noyade, une pierre attachée au cou, des Marins de Cronstadt que la fin des Vingt-six commissaires de Bakou (Nikolaï Changhelaïa, 1932). Mais ici, pas de héros-leader, pas de prise de conscience spectaculaire, pas d'"épopée". Une sorte de contre-épopée au contraire, qui aplatit la grandeur dans la grisaille du quotidien. Pas d'idéologies proclamées, de credo politique ostensiblement mis en action, mais une volonté de liberté, de vérité, de dignité, vécue comme un besoin élémentaire, comme le besoin de respirer. "C'est en étant dans l'Histoire qu'ils font l'Histoire" dira Cesare Pavese. Une telle "objectivité" devait malheureusement conduire assez vite au comprimis politique et à la confusion des valeurs.

Ici se bornera mon tour d'horizon. Je conclurai sur cette remarque : du grand cinéma soviétique, deux choses n'ont guère traversé les frontières de la Russie : ce sont le sens de la terre, de l'unité cosmique de Dovjenko et le cinéma intellectuel d'Eisenstein, fait plutôt grave, ce dernier, puisque l'originalité du film soviétique c'était de faire prédominer le discours sur la représentation. J'ai fait allusion au film de Richter, Inflation. Fritz Lang nous apportera deux essais de cinéma didactique : dans Le testament du Docteur Mabuse (1933), on voit un bistrot où certaines boissons étant soudainement très demandées, leur prix monte à l'affichage. Et dans Casier judiciaire (You and Me, 1938) on voit Sylvia Sydney démontrer au tableau noir, calculs à l'appui, devant une bande de petits gangsters, que le hold up qu'ils projettent leur rapportera bien moins que n'importe quel travail honnête. C'est peu et surtout assez simple. Henri-Georges Clouzot, dans L'assassin habite au 21 (1942) essaie d'être un peu plus subtil. Pour nous faire deviner à nous spectateurs et à Suzy Delair l'héroïne, qu'il n'y a pas un seul assassin mais trois, il ordonne la série suivante : 1. Plan américain. Suzy Delair chante. 2. Gros plan. Un bouton de rose est répété trois fois, en trois plans différents, ce qui produit un effet de clignotement. 3. Gros plan. Une étoile en papier doré, accrochée aux guirlandes du plafond, est répétée trois fois. 4. Trois Premiers Plans de trois gamines, qui semblent être jumelles - des "triplées" - assises au premier rang des spectateurs, puis un Plan américain qui les réunit toutes trois (3 font donc 1). 5. Gros plan de la partition posée sur un piano. Titre : TRIO. Ce plan est repris trois fois. Comme les trois roses, les trois étoiles, les trois gamines, les trois partitions musicales, les trois "Monsieur Durand" n'en font qu'un : il n'y a qu'un seul assassin en trois personnes ! 6. Suzy Delair comprend et quitte la salle, affolée, pour prévenir son mari.

Mutatis mutandis, on peut penser ici à la "séquence des dieux" dans Octobre. Heureusement, après 1968, le "montage intellectuel" eisensteinien prendra une glorieuse revanche, dans le domaine du cinéma politique plus particulièrement. Mais ce seront les années soixante et soixante-dix, qui n'entrent pas dans mon propos.

NOTES

(1) On peut s'étonner que dans un texte de 1939, publié en 1940, Eisenstein s'en tienne - par exprit nationaliste ou par égocentrisme ? - au seul cinéma commercial étranger, sans souffler mot des réalisations du cinéma de gauche en différents pays. Les "Raisons d'orgueil" auxquelles se réfère le titre de l'article, concernent d'ailleurs, l'auteur s'en explique, "l'orgueil de classe" de la Russie soviétique.

(2) Cf. L'Angleterre et son cinéma par Olivier Barrot, "Cinéma d'aujourd'hui nº 11, Lherminier éd., Paris, 1977.

(3) Cf. Nicholas Pronay, "La non-intervention de l'école documentariste anglaise" in Les Cahiers de la Cinémathèque, nº 21 (La guerre d'Espagne vue par le cinéma), Perpignan, Mars 1977.

(4) Le Village du Péché (Baby Riazanskie, 1927) d'Olga Préobrajenskaïa en revanche, a exercé une action durable sur les films campagnards : allemands, tchèques, hongrois - et même sur la tendance "qualunquiste" du néoréalisme italien.

FRONT POPULAIRE ET IDEE DE CINEMA MILITANT EN FRANCE (1928-1937)

Bernard Eisenschitz - France

Questions, méthode

Il s'agit d'exposer comment a pu se constituer une idée du cinéma militant en France, sur la base des organisations de la classe ouvrière, à partir des conceptions léninistes de la culture et de la propagande, éprouvées au critère de la réalité française. C'est pourquoi nous a intéressée, autant que les films proprement dits, la capacité de définir, à l'époque, le travail accompli.

Cette recherche n'est pas tout à fait la première dans ce champ : il faut citer en particulier le texte des "Cahiers du Cinéma" sur La vie est à nous (n° 218, mars 1970) ; l'étude de Pascal Ory "De Ciné-Liberté à La Marseillaise, Espoirs et limites d'un cinéma libéré (1926-1938)" (in "Le Mouvement Social", n° 91, avril-juin 1975), les différents essais de Claude Gauteur sur la gestation et la réception des films de Renoir (dans "Image et Son") et son édition des Ecrits (1926-1971) de Jean Renoir. Cette recherche doit beaucoup également au travail d'archivage entrepris par Uni/Ci/Té. Le recensement s'est donc effectué ici à partir des films conservés, et à partir de lectures choisies tournant surtout autour de la revue "Regards", de Jean Renoir et Georges Sadoul. Une dimension manque encore entièrement à cet essai, celle des témoignages : c'est la prochaine étape.

Les "Amis de Spartacus"

Le mouvement ouvrier n'a mené, à la fin des années vingt, aucune réflexion sur l'utilisation de propagande du cinéma comparable à celle développée en Allemagne. On s'en tient à l'énonciation du caractère d'arme de classe du cinéma, se mettant ici au service de la bourgeoisie, là à celui du prolétariat.

Le travail politique principal est donc de faire connaître l'URSS à travers ses films, plus précisément, à la suite du voyage en Union Soviétique dont Léon Moussinac rapporte son Cinéma Soviétique, de montrer les films soviétiques interdits par la censure. Rôle que veulent remplir les Amis de Spartacus, association indépendante fondée en 1928 par Moussinac, Jean Lods, Vaillant-Couturier, Francis Jourdain, qui ont un important succès de masse (revendiquant jusqu'à 100.000 adhérents) mais sont bientôt interdits par le préfet de police de Paris Chiappe. Lods, Moussinac, Sadoul ont évoqué dans divers textes les circonstances et l'atmosphère des activités des Amis de Spartacus ; en attendant un travail systématique, on n'y reviendra pas ici.

Ce type d'activités se poursuit - malgré l'interdiction des AdS - avec le cinéma La Bellevilloise, etc. Notons à partir de 1932 un relâchement de la censure (à partir de l'autorisation du Chemin de la vie) ; et que, jusqu'à 1939, ce sont principalement les grands films de fiction soviétiques qui sont vus, et ce pour des raisons évidentes (désintérêt des commerçants pour des produits documentaires à la rentabilité douteuse) et moins évidentes : défaut de réflexion (sinon d'information, comme en témoignent les livres de Marchand et Weinstein et de Moussinac) sur l'utilisation propagandiste du document ; enfin satisfaction d'une action purement culturelle par le film.

Bref, Vertov, Choub, et les autres, ne sont pas connus ou peu. Turksib est présenté dans le Cercle de la Russie neuve ; Enthousiasme n'est projeté qu'une fois, lors du passage de Dziga Vertov à Paris (novembre 1931).

Significative la remarque de Brunius, quand Renoir lui confie le montage des premières séquences de La vie est à nous : concernant le montage, et surtout le contrepoint audiovisuel, il n'a d'autre exemple à sa disposition "que quelques-uns des meilleurs passages (de Mélodie du monde) de Ruttmann".

Premiers films conservés

De cette époque, premiers témoignages de la préoccupation pour les problèmes de propagande par le film, on a conservé un court métrage sur la Fête organisée en 1928 à Garches par l'USRP (Union des Syndicats de la Région Parisienne) (film sans rapport avec celui sur la Fête de l'Humanité à Garches, distribué aux USA dans les années trente en même temps que celui sur le Mur des Fédérés). Il s'agit là d'un simple bout à bout de plans enregistrés par l'opérateur S. Silka, avec trois intertitres informatifs.

Plus symptomatique, fin 1931 début 1932, un film du Parti intitulé La crise.

On ne sait pas sur quelle initiative ce film a été tourné, mais l'accent mis sur la situation des paysans donne à penser qu'il ne s'agit pas d'une initiative centrale, mais d'une production d'une Fédération du Parti. La Confédération Générale des Paysans Travailleurs est mentionnée une fois.

Le film, muet, dure 17 minutes en vitesse sonore, comporte 250 plans ; il est donc très découpé (durée moyenne de plan 4 secondes). Il est en partie - presque complètement pour ce qui concerne la première partie - tourné, en partie composé de matériaux d'archives.

Il s'agit d'une tentative d'exposition de la situation des paysans par rapport aux spéculateurs, de leur lien avec le sort des ouvriers, de la nécessité de la guerre pour le capitalisme. La première partie affirme l'existence d'une solution à la crise pour les paysans : avec le PCF. La seconde dénonce les préparatifs de guerre contre l'URSS, la complicité des socialistes, et appelle en conclusion "à la transformation de la guerre impérialiste en guerre libératrice des ouvriers et paysans".

Si l'louverture, tournage sur un marché de campagne et aux Halles et à la Bourse du commerce de Paris, donne à penser à une démarche dialectique, très rapidement on arrive à une simple alternance de plans peu significatifs et de slogans utilisés en intertitres. L'image ne remplit plus qu'une fonction illustrative subalterne ; tout se passe comme si les slogans ne trouvaient pas leur vérification dans la réalité (même si on tient compte de la maigreur des possibilités matérielles des cinéastes). Le film mime la démarche de l'agit-prop sans jamais lui faire prendre contact avec la réalité française. Aussi, sur 250 plans, plus de 100 sont des intertitres ou des inserts : interminables propositions de loi du PCF filmées en longueur avec une certaine ingénuité.

Les séquences les plus efficaces reprennent des documents de luttes en Allemagne et aux Etats-Unis, en premier lieu Blutmai 1929 de Piel Jutzi. Par contre les documents sur l'URSS sont extrêmement réduits, ce qui donne une indication de la difficulté d'approvisionnement en documentaires soviétiques.

Et aussi quant aux sources d'inspiration de cette démarche cinématographique, qu'il faut sans doute chercher plus dans les prolongements cinématographiques de l'agit-prop allemande que chez les soviétiques. L'ambition impressionnante des cinéastes : tenir un discours politique par le moyen du cinéma, procéder à une analyse politique globale qui modifierait en retour les modes d'énonciation, dénote ses sources.

L'absence totale de rapport autre qu'illustratif (au mieux) entre l'image et le texte indique en quoi le film militant français allait devoir chercher une voie originale par rapport aux réussites allemandes ; l'indique précisément à cause de la hauteur de visée de ce film.

D'une part la reprise de mots d'ordre exaltants mais littéralement inutilisables, de l'autre l'existence d'une réalité française que le film échoue à faire passer si ce n'est dans les premiers plans : ce qui était effectivement la contradiction du PCF à l'époque, son action et son efficacité.

Le film correspond bien à une situation où coïncide l'échec le plus flagrant de la politique d'isolement du Parti (on peut le considérer comme légèrement antérieur au 7e Congrès de mars et aux élections législatives de mai 32) d'une part, et la première prise en compte de besoins spécifiques de l'action politique en France, et en particulier de besoins organisationnels et culturels.

Les "intellectuels dans la crise"

Pour comprendre les modalités d'un mouvement qui a culminé dans Ciné-Liberté et dans La vie est à nous, il est important de le placer dans une situation inédite à la fois pour les intellectuels et pour les organisations politiques.

Notons d'abord que cette question est inséparable de la multiplication des publications et des interventions des intellectuels avant et pendant le Front Populaire, d'une manière très unitaire, sans que soit posée la question de l'appartenance de parti. Activité qui, de plus, est constamment et prioritairement soucieuse de rendre les activités culturelles aux masses populaires.

Les années trente sont des années d'événements "politico-culturels" (pour reprendre une expression, concernant la littérature, de Claude Prévost) : congrès d'Amsterdam 1932, Rolland, Barbusse, Mouvement Amsterdam-Pleyel, Congrès pour la défense de la Culture, 1935 et la suite, mouvements larges, unitaires, et liés à la fraction révolutionnaire du mouvement ouvrier (les socialistes interdisent à leurs membres la participation au mouvement Amsterdam-Pleyel).

Qu'y voir ? Les intellectuels touchés par la crise s'engagent dans une lutte politique d'ensemble.

Le rapport fraction révolutionnaire du mouvement ouvrier/ intellectuels, en retour, se transforme ; en même temps que la question des alliances est posée en termes nationaux par le PCF.

D'où les organisations de masse, et même si l'idéologie réformiste y reste dominante dans les questions culturelles : contradiction de ces organisations.

Manifestations dans le cinéma

Les premières manifestations de cette situation nouvelle sont discrètes dans le cinéma indépendant ou avant-gardiste. D'abord, fin des années vingt, la réapparition en force d'un populisme appuyé sur des éléments réalistes : Carné (Nogent Eldorado du dimanche), Lacombe (La zone), Rouquier, etc.

Ailleurs, dans des travaux d'avant-garde, qui pour la plupart connaissent peu ou mal le cinéma soviétique, et en tout cas ce qu'ils auraient eux-mêmes à y prendre. A cela l'exception de Boris Kaufman, Vigo et Lods. Kaufman, frère cadet de Dziga et de Mikhaïl, avait suivi ses parents dans l'émigration et s'était établi en France vers 1928. Selon Sadoul, ses frères lui donnèrent des cours de cinéma par correspondance.

Il y a aussi, à deux extrêmes ; le travail de Grémillon, et celui de I.M. Daniel, metteur en scène avec une troupe d'agit-prop du "Train blindé" d'Ivanov, qui réalise en 1935 La marche de la faim, court métrage interprété par Jean Lurçat, première partition de film de Kosma, qui utilise des motifs de Kurt Weill.

Comme Daniel en liaison étroite avec le théâtre d'agit-prop, le groupe qui circule autour des Frères Prévert, surtout actifs dans le Groupe Octobre, mais qui n'en travaillent pas moins assez régulièrement pour un cinéma hors de l'industrie, avec Eli Lotar, Yves Allégret et d'autres qu'on retrouvera dans des films militants : J. P. Dreyfus, Brunius, etc.

Produit par la Coopérative de l'Enseignement Laïque de Célestin Freynet pour être projeté dans son école, le court métrage La pomme de terre, aussi appelé Prix et profits (1932) est réalisé par Y. Allégret, photographié par Eli Lotar ("un des rares films marxistes que je connaisse"), interprété par les deux Prévert, Marcel Duhamel et la fille d'André Masson. Inutile d'insister sur les recoupements de tous ces liens personnels, signalons les liens de Lotar avec Bunuel, Unik, Sadoul, etc.

Politique culturelle et propagande du PCF

Cette situation pose une question politique.

Au début des années trente, on peut constater en France la reprise de formules héritées (pour aller vite) des conceptions soviétiques de l'agitation ; mais des conceptions très médiatisées par l'exemple allemand. Ceci est particulièrement flagrant dans le théâtre, où la Fédération des Théâtres Ouvriers de France (FTOF) est une reprise littérale de l'Arbeiter Theater Bund Deutschlands et sa revue "La Scène ouvrière" reproduit la formule (et parfois les montages de Heartfield) de la revue "Arbeiter-Bühne und Film". Les échanges existent aussi, curieusement avec le Japon (d'Union soviétique viennent surtout des textes dramatiques).

De cette volonté de créer un art correspondant aux positions de classe du mouvement révolutionnaire tirons surtout l'idée force qu'il n'y a pas d'art innocent, que celui-ci est toujours un outil entre les mains d'une classe : dominante ou prête à prendre le pouvoir. D'où le titre programmatique du livret de Willi Münzenberg, en 1925, Erobert den Film !, première réflexion d'un dirigeant politique sur les problèmes du cinéma, qui n'a pas son équivalence en France.

Ce qui ne règle évidemment pas la question de la position du parti révolutionnaire devant la culture et par rapport aux intellectuels. L'intégration de fait des

intellectuels dans les processus politiques dans les années vingt - voyant dans le marxisme l'unique issue à leur crise idéologique - coïncide avec une indifférence du parti à leur égard : on n'accepte en fait l'intellectuel que dans la mesure où il se nie comme tel (exemple de Breton).

En même temps on assiste à un certain nombre de phénomènes qu'on peut définir comme une politisation de la fonction des littérateurs, ou comme l'apparition, sans précédent, d'événements politico-culturels : ainsi de l'intervention de Barbusse dans le Parti avec la page littéraire de "L'Humanité" (à partir de 1926) et avec la revue "Monde" ; Romain Rolland, plus tard Gide, Malraux; événements qui n'ont rien à voir avec la littérature telle qu'on l'entendait au 19e siècle ; c'est donc la fonction de l'écrivain qui change, et en retour sa pratique.

Précisément quand les communistes français s'abstiennent de publier la condamnation de Barbusse par le congrès de Kharkov, 1930, Thorez est juste devenu secrétaire général, "on a la perception, confuse encore, qu'il faut établir un nouveau type de rapports avec les intellectuels communistes, et entre le parti et les intellectuels en général" (Prévost).

1931-32 est une période d'effervescence organisationnelle théorique et idéologique du Parti : écoles, publications.

Attitude négative ou indifférente du mouvement ouvrier français envers les phénomènes de rupture de l'avant-garde littéraire et artistique.

Politique du laissez-faire culturel ; le Parti n'a pas les moyens d'une réelle intervention culturelle. Sa composition, le niveau culturel de ses adhérents, les difficultés de la lutte politique lui interdisent de pouvoir remodeler, de ce point de vue, la France de l'entre-deux guerres : il n'a pas les moyens d'une pratique culturelle autre que spontanée.

Le CC de juillet 1930 critique la faiblesse du travail théorique. A la conférence nationale de juillet 31, Thorez insiste sur la nécessité de développer les activités culturelles comme activités de masse.

Pas de politique culturelle : des positions culturelles.

La lutte antifasciste et ses conséquences

La lutte antifasciste va être un catalyseur de tous ces tâtonnements. Ces années de congrès, d'associations, etc., de défense de la culture, c'est le test dans la pratique que la défense de la culture, ce n'est pas une attitude de gardien de musée, mais une lutte (car que fait le fascisme de la culture ?) : contre le fascisme, mais aussi tout court.

Avec les hésitations normales à une période de mutation.

"Il faut noter (D. Tartakowski) que si le PCF ne dispose pas d'une politique culturelle globale propre, il défend de façon localisée des positions culturelles : ainsi au sein de la Fédération de l'Enseignement, ainsi encore dans les municipalités communistes, où est mise en pratique une politique culturelle (construction du groupe scolaire K. Marx à Villejuif, etc.)"

Cela a à voir avec la transformation du parti en parti marxiste-léniniste. On voit ainsi pourquoi en France la culture dite ouvrière, prolétarienne, vivace en Allemagne, n'accède pas vraiment à l'autonomie.

Trois exemples : l'Association des Ecrivains et Artistes Révolutionnaires. Créée au lendemain du Congrès de Kharkov et à l'incitation de celui-ci pour corriger les "erreurs" de Barbusse et du Groupe "Monde", pour être une association prolétarienne sur le modèle de la RAPP soviétique (dissoute, faut-il le rappeler, quelques mois plus tard), l'A.E.A.R. va être au contraire le lieu d'un rassemblement très large et le catalyseur de forces indispensables au succès du Front Populaire sur le terrain culturel.

Créée sur le modèle de la revue allemande "A.I.Z.", à qui elle emprunte sa maquette et bientôt ses collaborateurs (graphistes et journalistes, avant même l'exil), "Regards" va devenir un pionnier du journalisme en France, dans une direction assez différente de la revue allemande, plus proche de l'idée moderne de magazine ; des hommages involontaires lui seront d'ailleurs rendus par des magazines réactionnaires, qui lui emprunteront beaucoup.

Enfin le groupe Octobre, né au sein de la F.T.O.F., est à peu près la seule troupe à acquérir une personnalité qui ne soit pas moulée dans les conditions de production de l'Allemagne pré-nazie. C'est dû au travail personnel de plusieurs de ses membres comme les Frères Prévert, et on peut dire que l'agit-prop français s'accomplit pleinement en abandonnant l'agit-prop au sens strict : par exemple dans Le crime de Monsieur Lange, de Renoir.

La réflexion dans le concret sur la réalité française, c'est aussi une sensibilisation à l'héritage révolutionnaire dans son ensemble. Le concept gramscien de national-populaire : référence (indiquée par Gramsci) à l'héritage de la Révolution de 89, accent mis sur la continuité. Les compagnons de route (Rolland, pour ce qui nous intéresse Renoir) apprécient l'action du Parti en termes de révolution de 93. Nizan travaille sur les philosophes des Lumières, sur Descartes.

L'AEAR et le cinéma

Le cinéma n'était pas totalement absent des préoccupations de l'AEAR, parmi les premiers adhérents de laquelle figuraient en 1933 un Léon Moussinac, sans doute mais aussi un Jean Vigo et un Luis Bunuel...

Dans un article rétrospectif de "La Flèche de Paris", avril 1936, le scénariste Louis Chavance écrit :

"Auparavant existait bien dans la sphère d'influence communiste la section cinématographique de l'AEAR mais, peu nombreuse et sans grands moyens, elle bornait son activité à des discussions idéologiques. Les communistes avaient pourtant compris la puissance sentimentale du cinéma et projetaient des films soviétiques (...) dans des séances privées de syndicat ou de rayon. (...) Cependant le PCF n'envisageait pas encore de tourner des films de propagande en France."

Pendant plus de deux ans l'action du "bureau du cinéma" de l'AEAR se limite à un travail de diffusion restreinte de films d'avant-garde ou interdits. Dès 1933, le projet d'une association de cinéastes "indépendants" avait cherché, écrit Ory, à mobiliser les énergies autour d'une triple lutte contre la censure, contre la "fascisation" du cinéma, et pour la constitution d'un réseau de production cinématographique étranger au Système. Faute d'hommes, plus encore que de moyens, rien, en fait, ne put aboutir avant l'hiver 1935-36. Significativement, ce ne sont encore que des films d'amateurs en 16mm que Léon Moussinac présente, selon Ory, à la Maison de la Culture le 23 octobre 1935.

L'AEAR produit quand même, avec le Service cinématographique de la SFIO, un court métrage de 8 minutes sur le Rassemblement populaire du 14 juillet 1935 (unitaire : Thorez, Blum, Daladier y participent). Carné raconte dans ses Mémoires qu'il en fut, à la demande du PC écrit-il, l'un des opérateurs avec sa caméra portative. Ce très beau document est conservé par la Staatliches Filmarchiv der DDR.

La Maison de la Culture et le cinéma

Chavance : "La tendance à l'élargissement qui transforma l'AEAR en "Maison de la Culture" métamorphosa la section cinéma en Alliance du Cinéma Indépendant".

Il faut attendre le 26 novembre 1935 pour que se fonde enfin l'ACI, qui, par son titre même et ses ambitions moins polémiques que celles de son aînée de 1933, se présente en fait comme l'équivalent cinématographique de l'Union des Théâtres Indépendants de France, produit vers le même temps de la mutation de la FTOF en une association unanimiste, largement ouverte sur le plan culturel aux professionnels du théâtre.

Aussi retrouve-t-on au sein de l'ACI aussi bien la socialiste Germaine Dulac que le communiste Moussinac ou de simples compagnons de route aux activités créatrices d'ailleurs complémentaires, de Jean Painlevé à Roger Désormière.

Sa naissance était contemporaine des premiers "cercles culturels" de la Maison de la Culture. L'Alliance s'en présente bientôt comme la branche cinématographique... reprenant, dans le cadre de ces petites cellules d'action culturelle en pleine extension à travers tout le territoire, le rôle des premiers ciné-clubs, trop longtemps limités à la région parisienne. Après 6 mois d'activités, elle put revendiquer à ce titre 25.000 "adhérents", pour la plupart simples spectateurs, même si dans ces rangs apparaissent les premiers militants cinéastes bénévoles qui fourniraient l'essentiel des opérateurs communistes pendant les grèves du printemps (c'est Ory qui le dit). A vrai dire, cette action restait peu différenciée par rapport à celle des cercles eux-mêmes. Il n'y avait pas eu "mutation qualitative" depuis l'époque des ciné-clubs clandestins.

Interviewé par Sadoul dans "Regards" du 28 mai 1936, Aragon, directeur de la Maison de la Culture :

"18 organisations et fédérations ont leur siège à notre Maison de la culture.
(Ce) mouvement a cessé d'être proprement parisien pour devenir national. (...) Cela permet en particulier la reprise des traditions régionales de notre patrie toute entière."

Sadoul, dans l'Almanach ouvrier-paysan de 1937, précise : Association Internationale des Ecrivains ; Fédération musicale populaire, dirigée par P.-R. Bloch ; UTIF, avec le groupe "Regards", Octobre, avec l'appui de Vildrac, Jouvet, Giraudoux, Baty, Pitoëff.
Autres organisations : Radio-Liberté, le Groupement des Architectes, le mouvement "Jeunes 37" (élèves des écoles d'art), etc.

La Maison de la Culture, 5000 adhérents en avril 34, en compte 45.000 le 14 juillet 36, apothéose du mouvement avec la représentation de "Quatorze Juillet" de Rolland.

L'Almanach donne l'adresse d'autres Maisons de la Culture : Tunis, Nice, Marseille, Nantes, Lille, Caen, Perpignan, Lyon, La Flèche.

Aragon pourra affirmer en 36 : "La Maison de la Culture est en fait le centre réel de la vie intellectuelle du pays. Dans les conditions nouvelles faites par la victoire du Front Populaire, nos organisations seront à la disposition du gouvernement pour travailler à rendre la culture d'hier au peuple, et à créer avec le peuple la culture de demain".

Aragon encore : "C'est à la Maison de la Culture que se trouve également Ciné-Liberté, qui groupe aujourd'hui 20.000 adhérents, et qui vient de se donner une très large direction digne de cette grande base, où travaillent côte à côte Jacques Feyder, Renoir, Moussinac, Jeanson, E. Gréville, Germaine Dulac, J. Painlevé, J.R. Bloch, Claude Aveline, L.P. Quint et de nombreux techniciens qui ont la confiance des travailleurs de leur profession."

La production de La vie est à nous

Sadoul, dans l'Almanach ouvrier paysan :

"L'approche des élections allait être pour un certain nombre d'écrivains, d'acteurs et de metteurs en scène appartenant à la Maison de la Culture, l'occasion de former une équipe qui, en quatre semaines, sous la direction de Jean Renoir, réalisa pour le Parti communiste un film de propagande dont le retentissement fut énorme. (...)"

"La censure crut devoir interdire La vie est à nous. Mal lui en prit. Car cette interdiction souleva une vive indignation, et fut l'occasion de la création d'une nouvelle et puissante organisation culturelle avec Renoir, Jeanson, Feyder, Germaine Dulac, Moussinac, etc. qui, en quelques semaines seulement, recruta 25.000 adhérents. Ciné-Liberté a maintenant son journal (...) et depuis sa récente fondation des équipes de techniciens ont déjà réalisé sept films d'actualités, dont un documentaire du plus haut intérêt sur les grandes grèves de juin 36."

Le premier article, signé Le Drimeur, dans le numéro du 9 avril de "Regards", ne mentionnait curieusement ni Renoir ni le Parti :

"Il y aurait (...) un autre article à écrire sur ce film (...) qui dirait comment les réalisateurs du film ont travaillé, avec quelle foi, avec quelle ténacité, avec quelle obstination. Aucun d'entre eux qui ne se soit senti l'instrument actif, intelligent et sensible d'une oeuvre qui les dépassait tous et à qui chacun donnait le meilleur de ses forces et de sa compétence. A ce point de vue aussi, La vie est à nous est jusqu'à ce jour en France un exemple unique. Espérons qu'elle sera, de plus, un point de départ, l'origine d'un grand mouvement capable de bouleverser le cinéma français."

Le 30 avril, sous le titre "Pour la liberté du cinéma", Sadoul :

"Un gouvernement qui tolérait le film de propagande du fasciste Dorgères a refusé un visa, même temporaire, à La vie est à nous, mais il prétend en interdire la représentation privée aux membres de clubs, ceci contre toute légalité. Ceci s'est passé dans plusieurs arrondissements de Paris et dans de nombreuses localités de province.

Mais (...) un grand mouvement naît qui doit grouper avec les meilleurs techniciens du film, avec les Ciné-Clubs indépendants, les milliers de spectateurs que dégoûte l'éternel navet-standard imposé par la censure. Ce mouvement qui veut un cinéma propre et libre a pris le

beau nom de Ciné-Liberté (12 rue de Navarin, Paris, adhésion 5 F). Il promet de montrer à ses membres La vie est à nous et d'autres beaux films interdits, de défendre les intérêts du Septième Art. Tous les amis du cinéma rejoindront Ciné-Liberté."

Ciné-Liberté et la lutte contre la censure

Chavance : "Voici donc Ciné-Liberté. Cette organisation vient de naître à la suite d'une nouvelle transformation de l'ACI. Elargissant encore ses activités, celle-ci annexa le programme de l'Union des Spectateurs, formulé par l'ancien syndicat général du cinéma qui ne se croyait pas capable de mener une besogne revendicatrice et de présider en même temps à un travail culturel. La préoccupation essentielle peut s'énoncer comme un effort vers l'assainissement du cinéma par une action sur le public."

Le nom s'inspire de Radio-Liberté, lancé peu avant par Vaillant-Couturier sous un patronage qui va de Daladier à Marceau Pivert ; il entend à lui seul souligner la globalité de l'approche faite de l'action culturelle par les éléments à ce stade les plus dynamiques du Front Populaire. Aussitôt après la victoire électorale paraît le premier numéro du périodique synonyme.

La nouvelle structure se distingue des précédentes par sa construction autour d'une cellule de production cinématographique "dont il apparaissait dès l'abord que les autres branches ne seraient que des annexes", dit Ory "Si l'expérience s'avérait à l'origine soutenue et conseillée par Vaillant-Couturier, la formule même de la coopération n'allait pas sans soulever certaines critiques marxistes, celle d'un Jacques Duclos par exemple, contre une solution jugée quelque peu "quarante-huitarde". La nécessité d'agir au plus vite l'avait emporté (chez les créateurs) sur toute autre considération : un Jean Renoir, un Henri Jeanson, un Georges Charensol..."

Le 21 mai, Sadoul rend compte d'une projection de Ciné-Liberté où a été interdite la présentation de La révolte des pêcheurs.

Une semaine plus tard, un incident analogue pour La vie est à nous, "réalisé par une équipe de techniciens en tête de laquelle se trouvait Jean Renoir." Le visa refusé, des démarches pour une projection privée avant les élections à Pleyel. Refus de Guichard (préfet) et de Sarraut (président du conseil) qui, après les élections mais toujours en place, autorisent une séance analogue de l'Action Française.

"Ainsi, écrit Sadoul, l'un des plus grands partis politiques français n'a pas été autorisé durant la période électorale à projeter en séance privée La vie est à nous. (...) Le commissaire de police du XX° arrondissement prétendait contre toute légalité interdire la projection de La vie est à nous dans une salle privée, en séance privée."

Le 4 juin, Sadoul exige du "gouvernement de demain" (formé le jour de la sortie du numéro) l'autorisation du film, après une grande soirée en présence de Thorez et de responsables socialistes et radicaux.

A l'automne, Ciné-Liberté revendique déjà "12.000" membres, répartis hors Paris en sections régionales. La revue de l'association publie Effel, Cl. Aveline, J.R. Bloch, Elie Faure, Renoir, aborde aussi bien la critique de la manipulation des actualités que l'emprise des studios italiens ou allemands sur la production française, que la promotion du cinéma 16mm ou celle des films destinés à l'enfance (pour lesquels se crée même une section particulière).

Le programme de Ciné-Liberté

Chavance : "Ciné-Liberté eut ses débuts facilités, si l'on peut dire, par la censure à qui vint l'idée d'interdire La vie est à nous. Magnifique occasion de créer un réseau de spectateurs, de former des groupes destinés d'abord à favoriser la projection privée du film interdit pour ensuite constituer les éléments d'une puissante association. Un organisme provisoire fut donc constitué pour diffuser le film de propagande du PC. Ciné-Liberté contient aussi une section dont l'intention est de grouper les techniciens dans un milieu culturel moins abrutissant que les studios de banlieue et les cafés des Champs-Elysées.

(...) Il faut que la ville de province la plus reculée, le plus petit village qui possède une salle de projection, connaissent Ciné-Liberté et comptent parmi ses adhérents. Il faut se former à l'image même du Front Populaire pour mener, à l'aide de celui-ci, une propagande énergique. Certes, il ne s'agit pas de faire de politique ; culturel d'abord. Du reste aussitôt que le film de propagande du PC ne sera plus interdit par la censure, il sera sans doute confié à une maison de distribution privée. Ciné-Liberté voudra probablement dissiper les préventions qui peuvent exister parmi les esprits timorés et qui le considèrent comme une filiale du PC. Ce n'est pas pour rien qu'il a pris un nom aussi proche de Radio-Liberté et qu'il se réclame du Front Populaire. Sans changer sa direction indépendante, il pourra donc, au même titre que Radio-Liberté, posséder une commission de contrôle où devraient entrer des représentants de la CGT, du PC, du Parti socialiste, et sans doute du Parti radical, pour mener à l'aide de ces formations une pénétration puissante en province."

Le programme de Ciné-Liberté : "Pour en arriver à un cinéma vrai, humain, libre, l'ACI a fait appel à tous les spectateurs actifs et cinéastes libres." ("Le Populaire", 10.4.36).

Et en réponse à une enquête des "Cahiers de la Jeunesse", n° 4, 15.XI.37, Ciné-Liberté répond collectivement :

"L'idée qui a présidé à la formation de Ciné-Liberté, c'est de créer un lien entre les techniciens du cinéma - metteurs en scène, artistes, etc. ... - et les spectateurs.

Ciné-Liberté va développer le cinéma d'amateurs. Non pas faire du cinéma d'amateurs une distraction dominicale, mais véritablement développer le goût du cinéma parmi la jeunesse, surtout parmi la jeunesse des classes populaires."

Sadoul dans "Regards" du 26 mars 36, sur la création de Ciné-Liberté :

"Le cinéma, comme la radio, est captif. Il faut lutter pour la liberté des arts modernes. (Il compare avec la lutte pour le théâtre). Un tel organisme, s'il est soutenu par les milliers de spectateurs des salles obscures, aura une grande oeuvre à entreprendre et un rôle efficace à jouer pour relever le cinéma français."

Dans la revue proprement dite, nº 2 du 20.VI, Renoir :

"Actuellement, en ce qui concerne les conditions d'exploitation des films, tout est à refaire. Mais ce ne sont pas des décrets ou des lois qui chasseront du marché les nombreux intermédiaires (...) qui s'arrangent pour tout mettre dans leur poche au détriment de tous.

Le seul plan logique pour lutter contre ces gens-là, c'est Ciné-Liberté.

La constitution d'une immense association permettant une liaison directe (souligné par B.E.) entre les techniciens, les artistes et les ouvriers qui produisent et les spectateurs."

"La vie est à nous" : questions posées

La vie est à nous était, suivant son générique, "réalisé collectivement par une équipe de techniciens, d'artistes et d'ouvriers". Il avait été financé par souscriptions dans des meetings du Parti : Le Chanois reçoit chez lui 60.000 francs (le dixième d'un budget moyen de l'époque) en petite monnaie dans des sacs à pommes de terre.

La production du film est étroitement liée au VIIIe Congrès du PCF, tenu à Villeurbanne en janvier-février 1936. Dans cette période de menace fasciste sur toute l'Europe, ce congrès soulignait très fortement, d'une part l'enracinement du Parti dans les réalités nationales, de l'autre la nécessité de l'"Union de la nation française" (titre du rapport de Maurice Thorez), "dans la lutte contre les deux cents familles et leurs instruments fascistes. Et qui peut mieux organiser et diriger cette lutte que notre Parti communiste, le parti de la classe ouvrière, en qui s'incarne l'avenir de la démocratie ?"

Trois mois plus tard, la victoire des partis de gauche unis aux élections législatives marquait la ratification par l'électorat du programme du Front populaire.

En février 1936, donc, le PCF demandait à Renoir, dont les films Toni et Le crime de Monsieur Lange avaient manifesté des options de gauche, de réaliser un film de propagande pour sa campagne électorale. Ce que Renoir accepta, à en croire ses déclarations les plus récentes, pour lutter contre le fascisme avec ses moyens propres de cinéaste.

On ne peut que souligner la date, la nouveauté, la perspicacité de cette initiative, venue de Jacques Duclos, dans le droit fil du travail d'Aragon (la Maison de la Culture, "Regards", "Ce Soir"...). Une organisation politique révolutionnaire confiait à un cinéaste, progressiste mais rien moins que militant, un film qui n'était destiné ni à documenter, ni à appeler au vote, mais à exprimer et expliquer la politique du Parti.

Innovation révolutionnaire dans le rapport avec les créateurs : "A partir d'une ou deux conversations avec Jacques Duclos", raconte Le Chanois, "tout a été fait dans la liberté la plus totale". Le film ne fut vu que terminé par les dirigeants, qui l'acceptèrent alors globalement malgré des critiques de détail. Renoir avait amené avec lui son équipe, assistants, techniciens et comédiens, il en avait trouvé d'autres dans le Parti et à travers des organisations réunies dans la Maison de la Culture. Certains des collaborateurs étaient communistes, d'autres non. Tous participèrent au même titre à l'entreprise.

Innovation révolutionnaire sur le plan de la propagande : utilisation du cinématographe dans un but précis (des meetings politiques), dans un temps précis (une campagne électorale ou sa suite immédiate). La vie est à nous n'était pas destiné au circuit commercial, c'était un instrument de propagande.

Les communistes allemands et japonais avaient tracé la voie quelques années plus tôt, mais leur activité, toujours menacée par la vigilance policière, s'était limitée à l'agitation à l'aide de courts métrages.

Innovation sur le plan du cinéma. Le point de départ du film, "une ou deux conversations avec Duclos", c'était la ligne politique du PCF, c'est-à-dire, du point de vue des réalisateurs, l'application d'une théorie scientifique à la réalité quotidienne des Français. Comment filmer cela ? Ce n'était pas, bien sûr, la première fois qu'un cinéaste utilisait conjointement fiction et document, mais tous ceux qui l'avaient fait en dehors de l'URSS, y compris Dudow et Brecht, puisqu'il paraît flagrant que Renoir s'est souvenu de Kuhle Wampe, tendaient à intégrer le document dans la continuité du récit. Renoir, au lieu de les mêler, met en rapport le document donné comme tel (par exemple le discours des dirigeants, document d'ailleurs reconstitué, c'est une autre histoire) et ce qu'il lui semble nécessaire de signifier par la seule fiction : l'histoire exemplaire d'un ouvrier, d'un paysan, d'un chômeur. Utilisation, mais citée, non intégrée, d'un Sprechchor : "La France n'est pas aux Français..."

Innovation enfin sur le plan des méthodes, allant, par nécessité, par enthousiasme, mais aussi par principe chez Renoir, vers la délégation de pouvoirs, et, si l'on ne cherche pas à définir trop rigoureusement cette notion, vers le travail collectif.

Renoir tournait pour le PCF d'abord parce qu'il se sentait libre dans ce cadre de production, et pas dans certains autres. Il tournait aussi La vie est à nous parce que sa conception du travail du cinéaste, du peintre, de l'écrivain passait par un point de vue de réaliste sur les réalités nationales. Il n'est pas insignifiant que le discours de Thorez à Villeurbanne, loin d'être illustré, serve de base (avec plusieurs mutations et décalages importants) à la construction du film. La description des richesses de la France est mise dans la bouche d'un instituteur, qui constate l'ironie de cette description devant les enfants des pauvres ("Dix sous ? Eh bien, on doit là sauter chez toi !").

Claude Gauteur a montré que "les liens tissés entre notre plus grand cinéaste et le PCF" ont été bien plus loin qu'une unité d'action antifasciste. En témoigne sa collaboration hebdomadaire, en 1937-1938, au quotidien "Ce Soir", dirigé par Aragon et Jean-Richard Bloch : il y parle peu de cinéma, surtout de politique, à travers des anecdotes qui rappellent les apologues brechtiens, parfois de la défense du cinéma français, y fait part de son enthousiasme lors d'un voyage en URSS et de sa découverte de La jeunesse de Maxime.

Le PCF et le cinéma

La diffusion de La vie est à nous par le Parti, dans "l'Humanité" :

"LE CINEMA AU COEUR DES VILLAGES

Cellules, sections du Parti :

Pour vous, la CDLP vient d'équiper trois voitures automobiles avec appareils de cinéma 16 mill sonore. C'est la possibilité d'aller présenter, jusque dans les localités rurales où il n'y a pas de cinéma, un merveilleux programme de propagande composé de :

LA VIE EST A NOUS
ESPAGNE 1936
LA FETE DE L'HUMA A GARCHES

Frais réduits au minimum. Tous conseils pour l'organisation des séances fournies par retour.

Des projections privées peuvent être faites à la sortie des usines avec l'un des films de ce programme. Ecrivez-nous : CDLP, 25 rue d'Alsace, Paris (10°)."

Il est évidemment difficile aujourd'hui de distinguer les films du Parti de ceux de Ciné-Liberté : Espagne 1936, de Bunuel, monté par Le Chanois, commenté par Unik, est diffusé par l'un et l'autre, comme La vie d'un homme et Le temps des cerises, produits à l'initiative du Parti.

Pour conserver la spécificité de la diffusion des films dans le Parti seront créés en 1938 Les Films Populaires. Le seul film conservé (avec La course cycliste de l'Humanité, reportage antérieur) est La grande espérance, qui se définit comme "Scènes du Congrès National du PCF, Arles 25-30 décembre 37", et qu'on connaît comme première réalisation indépendante de Jacques Becker.

La SFIO et le cinéma

Chavance : "Il est curieux de constater que la vieille Fédération socialiste SFIO de la Seine, sous la pression des éléments jeunes, fut la première à utiliser sérieusement le film en France.

Un service cinématographique fut créé, qui, au Mur des Fédérés en 1935, le 14 juillet de la même année, après l'attentat contre Léon Blum, fonctionna intensément et produisit des documentaires intéressants et bien construits. Propagande directe, certes, qui ne s'attardait pas à égrener les allusions en feignant de raconter une maigrichonne histoire d'amour à la façon des films bourgeois - manière impérieuse de rappeler aux ouvriers leur force, leurs souvenirs, leur avenir (...) Ajoutons que les socialistes ne réalisent pas de films purement didactiques puisque (sic) ils préparent des dessins animés d'explication sur certains points de politique intérieure ou extérieure. Leur travail est une remarquable utilisation des ressources d'ingéniosité et d'intelligence qui suppléent à la faiblesse des ressources."

Cette section cinéma avait été créée par, ou en tout cas reste attachée au nom du dirigeant Marceau Pivert (la "gauche révolutionnaire" de la SFIO) qui en 1935-36 semble aussi être responsable de l'audiovisuel auprès de Léon Blum.

Le mouvement cinématographique "Mai 36", auquel appartiennent les pivertistes et Germaine Dulac, militante SFIO depuis 1925, se fond bientôt dans la SFIO. On doit à Pivert un des rares films, avec La crise et La vie est à nous, à tenter une approche globale de l'époque d'un point de vue cette fois "gauchiste". En faisant scission de la SFIO, il créait l'éphémère PSOP, qui produit Contre le courant, montage d'actualités et de reportages, rétrospectif, justifiant l'action de Pivert et la création du nouveau parti.

Dans l'Almanach du Populaire de 1938, Granvallet, trésorier général de la SFIO, donne ces précisions :

"Notre parti a inscrit à son budget de 1937 une somme de 300.000 francs et, avec cette maigre somme, (il nous faudrait 4 millions 500.000 francs au minimum) nous travaillons à créer une politique cinématographique qui nous permette de mettre sur pied l'organisation de la propagande par le cinéma.

Afin de lui faire rendre son maximum, celle-ci doit être préparée et faite par les fédérations. L'outillage et le matériel nécessaire est d'une valeur de 40.000 francs au minimum, qui seront prêtés par le Parti socialiste aux fédérations qui en feront la demande et dans la mesure des possibilités.

Ce prêt devra être remboursé en trois ans et il nous faudra 8 ou 9 ans pour outiller toutes nos fédérations, si le Parti n'augmente pas la prévision budgétaire."

Granvallet décrit des "essais" auxquels il a procédé avant le 31.XII.37 dans les fédérations, dans des localités de moins de 1000 habitants et des petites communes rurales, en particulier une tournée dans la Manche en juillet : salles louées, entrée payante (3 F adultes, 1,50 F enfants) : succès public et financier.

La section cinématographique de la Fédération de la Seine propose à cette même date 13 films ; tous existent en 35mm, six en format réduit 17,5 :

La Commune (Mur des Fédérés 1935), Les Bastilles (14 juillet 1935), L'attentat contre Léon Blum, Le deuxième Paris-Roubaix travailliste 1936, Le Conseil national extraordinaire du 10 mai 1936, Pourquoi la crise ? (dessin animé), Anniversaire de la mort de Jaurès, Boulogne socialiste, Le retour à la vie (film joué "par des artistes socialistes"), L'inoubliable manifestation du Vélodrome d'hiver du 7 juin 1936, 14 juillet 1936, la plus formidable manifestation du Front Populaire, Les Faucons rouges chez eux, La vie et les obsèques de Roger Salengro. Les six derniers films "peuvent être passés en séance publique", c'est-à-dire ont été autorisés par la censure. Tous durent entre 15 et 30 minutes.

Les tournages de Ciné-Liberté ; production, déconvenues

Le 18 juin 36, dans "Regards", G. Sadoul décrit l'occupation des usines André, les visites dans les usines et les magasins occupés de plus de 500 chanteurs et comédiens, des troupes de l'UTIF et des chorales de la FPM.

"L'art prenait ainsi le plus intime contact qu'il soit possible d'imaginer avec le peuple français, ce peuple qui porte en lui l'avenir même de la culture et du spectacle.

Cependant, sur mandat de la CGT, une équipe de techniciens de Ciné-Liberté parcourait les entreprises en grève et réalisait un film qui sera plus qu'un documentaire, qui sera un véritable document historique sur la grande époque qui est la nôtre."

Ciné-Liberté inscrira à son catalogue, en plus de ce Grèves d'occupation (conservé), plusieurs films sur l'Espagne : Espagne 36 déjà mentionné, Coeur d'Espagne, l'ABC de la liberté, sur l'alphabétisation, L'aide au peuple catholique basque, réalisé par Le Chanois, et plus tard Victoire de la vie, de Cartier-Bresson. Puis Le souvenir, sur la Commune ; Le temps des cerises, de Le Chanois, La vie d'un homme, sur Vaillant-Couturier ; et des films syndicaux, en collaboration avec la Maison de la Technique. D'un vaste projet ne furent réalisés que deux films : pour la Fédération des Cheminots Sur les routes d'acier, de Boris Peskine ; pour la Fédération du Bâtiment Les bâtisseurs, de Jean Epstein (dont nous n'avons pas retrouvé la trace : ?)

Ce qu'il faut dire de ces films, c'est leur diversité : films d'appel à la solidarité, évocation-exaltation d'une figure du Parti, fiction sur le vieil âge. Tout se passe comme si chacun utilisait de La vie est à nous ce qui lui convient, en restant incapable d'aller au bout des implications du film de Renoir.

Un exemple. Produit à l'initiative de Jacques Duclos, Le temps des cerises a pour sujet les vieux travailleurs, question que le gouvernement du Front Populaire n'avait ni résolue ni semble-t-il même abordée fin 37. Autorisé par la censure au prix de petites coupures, le film, à la différence de La vie est à nous, a une petite carrière commerciale, sortant à l'Apollo en novembre 1938. C'est toute la conception du film, en fait, qui semble conditionnée par cette insertion dans les circuits de distribution et qui rompt avec La vie est à nous ou les films sur l'Espagne.

Le film commence par la naissance, le 1er mai 1895, d'un fils de bourgeois et d'un fils d'ouvrier. Evocation de 1895, 1900, 1914 et les tranchées, puis 1937 : les deux tiers du film se passent au présent. Un des anciens combattants envoie des lettres qui arrivent à leurs destinataires, dont on voit alors le triste destin : le paysan est devenu cantonnier, le décorateur vit dans un bidonville, le mécanicien est renvoyé. Les coupables (une famille tenant la place ici des "deux cents") sont trois générations de propriétaires joués respectivement par Spanelli, Dasté et Brunius. L'amie du fils du mécanicien raconte avec exaltation un meeting pour les vieux du PCF, on voit un discours de Duclos. Le film se termine par un toast unanimiste dans la bonne humeur.

Avec Le temps des cerises, on arrive à un extrémisme opposé à celui de La crise. Après la réussite de l'entreprise La vie est à nous, il s'agissait d'intervenir dans les circuits commerciaux, même de type Art et Essai. Bien sûr, la juxtaposition des éléments documentaires et fictionnels existe toujours, bien que réduite à la portion congrue (Duclos), le moins dialectique et le plus coulante possible. De même pour la juxtaposition d'histoires indépendantes, qui deviennent des sketches.

L'essentiel est que délibérément il ne s'agit plus de tenir un discours politique par le moyen du cinéma, mais d'attacher à des personnages. L'introduction du discours politique (Duclos), pour être justifiée par la diégèse n'en est que plus incongrue, simple incise dans la péroraison enthousiaste de Svetlana Pitoëff.

On peut avancer, bien entendu, à propos de ce film une des questions principales du cinéma militant : l'absence de dialectique, la nécessité de la transparence.

Avançons plutôt cette autre idée, qu'une pratique dictée par l'urgence politique n'a pu être théorisée, a coexisté avec des positions sectaires ou dogmatiques qui la contredisaient (mais ne la rendaient dans les faits pas impossible) ; qu'il faut attendre tard pour faire la théorie du cinéma militant, que l'abondance des problèmes soulevés d'un seul coup et pour la première fois n'a permis que des lucidités sectorielles. Comme il y avait par moments dans les années trente décalage entre la pratique politique et la capacité d'analyser cette pratique, il y avait un décalage entre la pratique culturelle et la capacité de faire la politique. Par là allaient reprendre le dessus les influences du réformisme, des idées social-démocrates, jusque chez les intellectuels communistes.

Ainsi de La vie est à nous suivie d'un retour au populisme avec Le temps des cerises, dont la construction mime celle du film de Renoir, mais qui ne tire sa qualité que de l'élimination de la politique au profit d'un psychologisme bien servi par des comédiens.

Ainsi de l'entreprise utopique de La Marseillaise, parallèle, comme l'indique P. Ory, de la ligne du Front Populaire, terminée sur le plan productif dans les brouilles et les désillusions d'une entreprise traditionnellement distribuée. Ainsi de Ciné-Liberté, vidé de son contenu politique par la passivité du gouvernement sur lequel il comptait (les victoires du cinéma du Front Populaire sont surtout des victoires syndicales non négligeables, contrats collectifs, 40 heures, équipe minimum, etc.)

Les films, les perspectives entrevues, le travail d'un Renoir assimilant Brecht avec ce "folklore français" dont parle Sadoul, tout cela travaille pour nous.

Vers quelques réflexions

Sadoul encore. Dans "Regards" du 27 août 1936, il évoque le problème de la disparition et de la nécessité de conservation des archives de l'histoire, et lie ce problème à la tâche des cinéastes militants dont certains on l'a dit, ont filmé les grèves de juin. En quelques semaines, Ciné-Liberté a réalisé sept documents.

"Le plus remarquable de ceux-ci, tourné avec l'appui de la CGT, concerne les grandes grèves du mois de juin et il constitue un document historique de toute première valeur, qui fixe avec beaucoup d'exactitude le déroulement et l'atmosphère de cette grande lutte pour le pain.

A l'intérieur des grandes entreprises de la région parisienne, l'équipe de Ciné-Liberté a filmé les occupations d'usines. On voit les ouvriers préparant les lits de fortune pour la nuit, couchant sur le tapis roulant de la chaîne, sur les coussins des carrosseries, au pied d'une machine, sur les chaises longues des magasins et, parfois, sous une tente de camping dressée dans la cour de l'usine. On voit les machines arrêtées, et à la place des rares "jaunes" les écriteaux infâmants qui les dénoncent.

On assiste aux grandes fêtes, aux bals, aux manifestations, aux séances de chant organisées dans l'usine. Et c'est toute une documentation extrêmement vivante sur le folklore des grèves.

Les meilleurs folkloristes de notre pays - en particulier M. Van Gennep, dont l'autorité est considérable - ont eu le tort, en développant une science qui ne date guère que d'un demi-siècle, de considérer le folklore, la coutume populaire, comme une manifestation purement paysanne. M. Van Gennep le dit en propres termes, et ajoute que les folkloristes ne trouveraient aucune coutume populaire dans les grandes villes comme la région parisienne.

Le film de Ciné-Liberté prouve tout le contraire. La verve ouvrière a créé dans les mille divertissements qui furent les à-côtés de la grande grève, des cérémonies qui se lient aux traditions populaires et qui font partie elles-mêmes de ces traditions. Tel par exemple le burlesque "enterrement de la grève", inspiré, semble-t-il du traditionnel "enterrement du Père Cent", dans les casernes. Ainsi les faits donnent-ils raison aux jeunes folkloristes qui donnent une nouvelle orientation à la science des traditions populaires.

Ceci n'est qu'un des côtés de l'excellent film réalisé par Ciné-Liberté. Mais ce détail montre tout l'intérêt historique et culturel de ce grand documentaire."

Que dire de ce texte ?

Une conscience historicisée des événements à travers la médiation du cinéma. Un événement pas en tant que fait divers, mais en tant que répondant à la question : qu'est-ce qui s'est passé ? Il y faut bien sûr un point

de vue. Point de vue documenté - Vertov, Vigo. Sadoul distingue avec insistance documentaire et document.

Deuxièmement, le lien entre ce point de vue éminemment politique et la question des archives.

Ce n'est pas par hasard que quelques mois plus tard, Sadoul reviendra à plusieurs reprises sur l'importance de la naissance du Cercle du Cinéma et de la Cinémathèque Française (Langlois et Franju ne sont pas nommés), qui organise ses premières projections de classiques dans le cadre de Ciné-Liberté... et donne lieu aux premières réflexions de Sadoul sur l'histoire et sur le réalisme, un réalisme où il englobe Bunuel comme Dreyer.

Ce n'est pas non plus par hasard que, en même temps que ces réflexions sur un film politique, Sadoul transcrit dans une interview de Malraux les propos qui vont suivre. L'écrivain revient alors des assises de l'Association Internationale des Ecrivains à Londres, qui prépare le Congrès de Madrid pour l'année suivante :

"Notre idée centrale (...) est celle-ci : l'art ne peut vivre hors des masses et il doit aller aux masses. Cette union de l'art et des masses est dominée par l'évolution des techniques de reproduction : l'Imprimerie, la Photographie, le Cinéma, la Radio sont les moyens qu'a eus successivement l'art pour sa diffusion. (je souligne ce mot - BE). Nous pouvons maintenant considérer trois états actuels de l'oeuvre d'art : d'abord l'oeuvre d'art unique, ensuite sa reproduction - et nous n'avons pas à nous lever contre la multiplication d'oeuvres de Rembrandt, par exemple - un troisième stade enfin qui est celui du film. Ici la reproduction tue l'original, devient un art original. Et cet art fait pour les masses reproduit les masses, use d'elles comme c'est le cas par exemple pour les actualités filmées."

On reconnaît quelques idées force de l'Esquisse d'une psychologie du cinéma, mais surtout, presque littéralement, les thèses de Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit, que Walter Benjamin publie la même année en France.

Peu importe la priorité de l'idée. Importe au contraire, et nous ne le savions pas si clairement pour Malraux ni pour Benjamin, la constatation que ces intuitions décisives ne sont rendues possibles que par une pratique politique extrêmement intense.

On s'apercevait ainsi que l'important était le rapport (nouveau) établi avec le spectateur, donc les conditions où était établi ce rapport, donc la diffusion. Il ne suffisait pas de faire de bons films. Moussinac (L'Age ingrat du cinéma) l'avait constaté négativement avec la formule : "les circuits commandent". Cela signifiait, et c'était beaucoup, lutte contre la censure, lutte contre les puissances d'argent. Ce n'était pas assez. Ciné-Liberté allait le constater positivement, en affirmant très politiquement la coïncidence des intérêts des cinéastes et des spectateurs. La réflexion avait commencé par s'exercer sur les questions de diffusion, lutte contre la censure etc., contre le capital, elle allait passer aux problèmes de production pour pousser des pointes utopiques du côté de la fin de la division technique du travail.

Le 29 octobre 1936, non loin d'une note enthousiaste de Sadoul annonçant la prochaine sortie de Las Hurdes à Paris, une photo d'un camion qui part pour l'Espagne, sur lequel, dans le numéro suivant, Aragon s'explique :

"Les écrivains du monde entier, réunis pour la défense de la culture, saluent le peuple espagnol, pionnier de la lutte antifasciste, le peuple espagnol dont la lutte héroïque est celle de toutes les forces de progrès de l'humanité."

"Ainsi commençait le tract, en espagnol et en catalan, que nous distribuions du camion. Un camion Renault en rôdage, avec un appareil de projection cinématographique, plusieurs films, une imprimerie et quatre écrivains : Elsa Triolet, Gustav Regler, Kurt Stern et moi-même. Nous allions à Madrid avec ce présent de l'Association Internationale des Ecrivains et de la Maison de la Culture."

On s'arrêtera à 1937, à cette préparation de La Marseillaise annoncée par encadrés dans la presse communiste et sympathisante, et par un texte de Sadoul ("Regards" 167, 23.III.37) :

"Il s'agit aussi de rompre la barrière qui sépare dans le domaine du cinéma les réalisateurs du public.

Cette barrière ressemble fort à un mur d'argent dont les spectateurs viennent eux-mêmes fournir les briques.

En réalisant sa nouvelle oeuvre, Renoir veut rompre la barrière qui le sépare du public, ouvrir une brèche dans le mur d'argent qui est la principale cause de l'asphyxie de notre cinéma. (...)

L'idée de Renoir est simple. Que les 1.500.000 de spectateurs qui voudront voir demain son film donnent dès aujourd'hui chacun 40 sous d'avance sur le prix de leur place. Ainsi pourra se réaliser une grande et belle oeuvre hors de la tutelle des puissances d'argent.

Cette idée, sous un gouvernement de Front Populaire, et avec l'appui d'une CGT forte de 5 millions de membres, doit se réaliser, doit aboutir rapidement à un triomphe. (..., permettre à son équipe de tourner d'autres films).

Si la tentative de Renoir réussit c'est une victoire de la coopération, une acquisition incomparable de notre culture," etc.

Comme le fait remarquer Ory, "le film de Jean Renoir n'est pas une reconatitution historique qui se donne le bel air de l'actualité : dès l'abord, il a été connu comme le film du Front Populaire (en fait comme le film de l'Union de la Nation Française, formule communiste). L'histoire de sa coopérative est celle du Front, de l'enthousiasme de 1936 à la désillusion de 1938 ; l'objet créé, lui, est un documentaire conscient sur 1937."

L'INFLUENCE DU CINEMA SOVIETIQUE MUET EN BULGARIE JUSQU'AU 9 SEPTEMBRE 1944

Alexandre Alexandrov - Bulgarie

De juste raison notre pays se range parmi les quelques pays privilégiés, ayant les premiers établi des contacts inébranlables avec le cinéma soviétique (nous en sommes fiers d'ailleurs), ce cinéma qui n'a jamais cessé d'exercer sa profonde influence fructueuse et dont l'importance a toujours été primordiale. Le premier film soviétique s'étant manifesté à l'écran bulgare est une oeuvre du cinéma documentaire, plutôt des actualités sans titre. Il rapportait des événements importants de la vie de la Russie Soviétique : des congrès, des fêtes populaires, des défilés militaires, des meetings, etc. Importé par le Parti Communiste bulgare, il était projeté pour la première fois le 18 juin 1922, c'est-à-dire au cours d'une période, succédant de près la fin de la Guerre Civile et marquée par la levée du siège impérialiste. Le succès de cette première séance de matin, organisée en fabeur de la population affamée de la Russie Soviétique étant énorme, on s'est vu obligé de le projeter quelques fois encore les dimanches suivants. Selon les témoignages portés par la presse du Parti, le film avait connu "un public extraordinaire", exprimant son approbation par "des applaudissements assourdissants et des acclamations". Sur l'initiative du Comité Central du P.C. des séances ont été organisées dans plusieurs villes et villages en province où le même accueil chaleureux et enthousiaste était réservé aux actualités soviétiques. Un ancien membre du Komsomol, G. Todorov de la ville de Berkovitza, ayant participé à la mise au point des séances dans son département, se souvient quelques années plus tard : "partout où l'équipe s'arrêtait, la population, les organisations du parti et de la jeunesse en tête, nous recevait cordialement... Une fois le film terminé, les spectateurs ne quittaient pas longtemps la salle, évoquant sans cesse les épisodes déjà vus. Les applaudissements se prolongeaient et à maintes reprises le public exigeait d'une manière aussi spontanée que pressante la répétition de la séance".

Dix mois plus tard, le 1 avril 1923, dans une des salles les plus somptueuses de la capitale "Le Théâtre moderne", a lieu la deuxième projection des actualités soviétiques, consacrée au IVe congrès du Komintern, s'étant tenu au mois de novembre - l'année précédente. Aucun doute que l'enthousiasme révolutionnaire, pénétrant les deux films avait agi avec une intensité fougueuse et profonde sur les communistes bulgares et les militants progressistes, réanimait sans cesse leur esprit de révolte lors des insurrections de l'année 1923.

A la veille même du coup d'état monarcho-fasciste du 9 juin 1923, c'est-à-dire le 8 juin, se tient la séance du premier film de fiction soviétique "Polikoutchka" (metteur en scène Alex Szanine), adaptation mondialement connue d'une nouvelle de Tolstoï, dont l'interprétation géniale par le comédien Moskwine impressionne largement le public. Mais, malheureusement, l'instauration de la dictature fasciste, ayant suivi ce coup d'Etat, impose la défense totale et absolue sur les importations soviétiques : journaux, livres, films. Il avait fallu attendre plus de trois ans pour que le film "Maître de poste" (metteur en scène Jeliaboujsky) apparaisse sur l'écran bulgare (une inadvertance de la part de la censure, évidemment). Ce film d'ailleurs était très vite interdit, vu le succès jugé inquiétant par les autorités dans la capitale ainsi qu'en province. Bien qu'il ne fît qu'une courte apparition, ce film avait fait sentir des effets remarquables. "La représentation de ce film, lit-on dans l'éditorial de "Naché kino" ("Notre cinéma"), la plus importante revue de cinéma de l'époque, fait disperser le brouillard qui ne nous permettait pas d'apprécier la production cinématographique soviétique. Plusieurs spectateurs ont manifesté sans doute de l'étonnement : est-il possible que les Bolcheviks en Russie s'appliquent même à faire des films ? Dans une communication le correspondant de la ville de Roussé annonce que "Le maître de poste" ayant conquis "un vaste public", a su bouleverser même les spectateurs les plus indifférents grâce à son sujet, empreint d'une touchante émotion. Cette fois aussi l'interprétation de Moskwine avait frappé le public, "gagnant son admiration totale."

L'influence exercée par "Le maître de poste" dépasse largement les cadres d'un événement culturel, aussi important soit-il. Il joue un rôle historique dans la vie cinématographique chez nous ; des polémiques au sujet du cinéma soviétique s'engagent dans la presse, mettant en évidence les grandes espérances que les milieux progressistes nourrissaient à propos de l'avénement du cinéma soviétique. "Les qualités artistiques de ce film, conclut l'auteur anonyme de l'éditorial déjà cité dans "Naché kino", viennent prouver que le cinématographe russe a atteint des résultats importants, se donnant déjà des buts beaucoup plus humanistes que ceux poursuivis par la pure propagande politique. Il se rangera bientôt peut-être au même niveau que le cinéma européen, rivalisant sa technique de tournage et sa mise en scène. Quant à l'interprétation des comédiens - la participation de Moskwine, Malinowskaïa et d'autres nous promet un avenir encore plus brillant".

Ce critique de cinéma bienveillant n'aurait jamais soupçonné qu'il ait poussé aussi loin ses prédictions, dont l'accomplissement s'avérait déjà pour un avenir très proche. Quelques mois après la publication de cet article le film "Le cuirassé Potemkine" se voit décerner le Super Grand Prix de l'Exposition de Paris ce qui inaugure la période de la marche triomphale, prodigieuse du cinéma soviétique à travers le monde. Les journaux et les revues bulgares se pressent à publier les traductions d'articles emphatiques sur le "nouveau miracle russe". Il n'y a que la censure qui s'attache à faire la sourde oreille. Voilà pourquoi, l'année suivante, 1927, la revue "Vedrina", rédigée par l'écrivain bulgare A. Strachimirov, dans un mouvement de colère légitime, signale que l'enthousiasme, ayant envahi l'étranger à propos du film d'Eisenstein "Octobre", n'a éveillé dans "notre état démocratique" aucune résonnance, qui ne fait qu'interdire les créations de l'art russe... excepté celles, inspirées par l'aristocratie russe blanche". L'organe central du Parti "Rabotnitchesko délo" s'engage également, quelques semaines plus tard, dans cette lutte contre l'interdiction des films soviétiques en Bulgarie. Un article, intitulé "La culture prolétarienne et la Fête internationale du travail", publié le 1 mai 1929, fait remarquer que "la culture prolétarienne a gagné au cours de la dernière décennie, des acquisitions vraiment notables dans le domaine de l'art cinématographique" ; le critique de cinéma N. Troudarov (pseudonyme littéraire de H. Nikolkov) proteste avec véhémence que "des films soviétiques comme "Potemkine", "La fin de Saint-Petersbourg", "Tempête sur l'Asie", "Mère", etc. ayant joui d'un succès artistique et financier énorme sur les écrans de l'Allemagne, l'Autriche la France, la Tchécoslovaquie, des créations artistiques hautement appréciées dans le monde entier, sont toujours interdits chez nous par la Loi inhumaine de la Sécurité d'Etat, un acte violant contre toutes les normes les traditions culturelles...".

A notre plus vif regret, il n'y a aucune possibilité de nous étendre en détails sur les chemins pénibles parcourus par le film soviétique pour parvenir à l'écran bulgare ainsi que sur la lutte assidue du Parti Communiste, des milieux progressistes et des intellectuels contre les interdictions et les mesures draconiennes de la censure. Des années et des années le problème relatif à la liberté des représentations des films soviétiques faisait partie intégrante du programme traçant les luttes politiques des communistes, tout en revêtant une importance capitale pour la formation de l'esprit révolutionnaire. Dès son premier numéro, par exemple, l'hebdomadaire du Parti Communiste "RLF" s'adresse à ses lecteurs d'une manière absolument catégorique : "Exiger l'importation des films soviétiques implique le rétablissement sollicité des relations diplomatiques et commerciales avec l'URSS et à plus forte raison joint nos revendications générales. Cela se rapporte essentiellement à notre programme de lutte, orienté, en principe, ouvertement contre le régime capitaliste en vigueur".

Cette lutte courageuse visant à obtenir la liberté d'importation des films soviétiques, entraînant dans ses rangs la presse de gauche ainsi que des intellectuels étrangers (Barbusse, Dulac, etc. ont pris part en 1930 dans une enquête, entreprise par l'hebdomadaire communiste déjà cité), aboutit à la représentation de deux films actualités et deux films de fiction (et tout cela pour la longue période renfermant la décennie 1922-1932). Cette "irruption" très brève et partielle en 1929-31 est immédiatement entravée par l'intervention brutale du premier ministre Mouraviev qui déclare en 1932, sous la pression de la réaction de droite fortement inquiétée : "J'ai interdit la représentation des films soviétiques non seulement dans les salles publiques, mais devant la commission de censure également". De cette manière il met fin à l'importation des films soviétiques jusqu'à 1934, l'année où les relations diplomatiques entre nos deux pays sont rétablies.

Une analyse approfondie des films soviétiques importés s'avère hautement instructive quant aux préférences et aux goûts des autorités bulgares - il faudrait signaler la prédominance sensible des films-adaptations littéraires, des films à costumes ou bien des oeuvres traitant des aspects secondaires de la réalité soviétique. Les chefs-d'oeuvre du cinéma révolutionnaire de l'époque, tels "Le cuirassé Potemkine", "Octobre", "Mère", "La fin de Saint-Petersbourg" sont catégoriquement condamnés par la censure.

La liste de ces films est assez longue à citer. Il faudrait ajouter seulement que la censure se montre absolument sévère et vigilante quand il s'agit de films reflétant la réalité soviétique de ces jours-là pour ne faire passer à l'écran que 7 films intéressants. Les historiens de cinéma se rendent parfaitement compte que 8 films uniquement figurent sur les listes, renfermant les oeuvres marquantes de ces années : "Polikouchka", "La fille à la boîte" (B. Barnett), "Tarasse Trassilio" (Tchardinine), "Le lit et le sofa" (M. Romm), "Un cas ordinaire" (Poudovkine), "Le canari gai" (Kouléchov), "Elisso" (Chenguelaja) ; il n'y a qu'un chef-d'oeuvre indiscutable - c'est "Tempête sur l'Asie" de Poudovkine.

Vu ces circonstances, les films soviétiques de cette période pour ainsi dire précoce n'arrivent pas à jouer ce rôle puissant d'éducation politique (plutôt l'ambiance sociale dans le pays) que la deuxième moitié des années trente, leur attribue.

Cette même décennie, la production cinématographique nationale mène une existence déplorable, conditionnée par la crise économique et gouvernée par la terreur. Et voilà le bilan assez triste - 19 films, mi-amateurs, mi-professionnels, dont les qualités artistiques, professionnelles et idéologiques laissent bien à désirer. Ce serait l'exagération-même de se lancer à la recherche de n'importe quelle influence du cinéma muet soviétique et d'ailleurs aucune documentation n'en porte le témoignage.

Un seul cinéaste bulgare, le réalisateur le plus éminent de cette époque-là, Boris Grejov, a puisé profondément dans les chefs-d'oeuvre du cinéma soviétique, qui ont influencé considérablement toute sa production cinématographique. La vie, la formation de ce metteur en scène présentent des conditions préalables à une pareille orientation. Il était en train de se faire une conception personnelle sur le monde au moment où "l'aurore de la Grande Révolution d'Octobre (je cite ses propres paroles) auréolait la Russie dans toute son immensité en émanant un rayonnement miraculeux, flamboyant dépassant de loin les frontières de ce jeune pays socialiste". Plus tard, étudiant à Munich, Grejov devient le témoin direct de la jeune République soviétique de Bavière et prend une part active aux luttes de l'association des cinéastes et des comédiens pour l'amélioration des conditions de travail dans le cinéma. Parmi ses amis,les plus proches, aussi bien en Bulgarie qu'à l'étranger figurent les noms des représentants les plus éminents des intellectuels révolutionnaires. Dès son premier film, produit en 1922, avant même d'avoir pris nettement conscience de l'influence du cinéma soviétique, il introduit des thèmes sociaux. Les premières images de ce film ont été tournées par un Français, Charles Queunéquet, qui fait un long séjour dans notre pays après une visite à l'Union Soviétique. On pourrait facilement s'en douter que ce cinéaste lui ait longtemps raconté ses impressions du jeune cinéma soviétique.

Son premier contact personnel avec les films soviétiques, Grejov l'établit un peu plus tard, c'est-à-dire après la première projection de son film, lors d'un long séjour à l'étranger (5 ans) à partir de 1923. D'ailleurs, le réalisateur lui-même a mis en lumière dans ses mémoires l'influence fructueuse du cinéma soviétique sur son oeuvre :

"Au cours des années que j'ai passées à Vienne, j'ai pu entrer en relations, d'une certaine manière médiatrice, avec la jeune cinématographie soviétique. C'est de cett époque-là que datent mes souvenirs sur les impressions foudroyantes que des films comme "Polikouchka" ou bien " cuirassé Potemkine" produisaient sur le public. Nous, l jeunes cinéastes d'autrefois, nous acceptions ces films comme quelque chose d'absolument nouveau, provenant d'ur autre monde, portant des idées très hardies, des films c provoquaient la révolution dans l'art. De "Polikouchka' j'ai gardé dans ma mémoire un sentiment de perfection q j'avais ressenti devant l'interprétation inoubliable de Moskwine. "Le cuirassé Potemkine" reproduisait l'enthousiasme miraculeux de l'homme soviétique, sa formation idéologique dans la lutte. Ce film marquait également l'essor impétueux du cinéma soviétique. A Vienne, comme partout en Europe, les films soviétiques étaient une véritable révélation pour les jeunes cinéastes. Quant à moi, ils m'ont rendu un service

inestimable tout en me soutenant dans mes recherches artistiques : une interprétation plus réaliste de la part des comédiens ainsi qu'un contenu idéologique plus prononcé. Les films soviétiques m'étaient très proches, très familiers, vu la langue, les moeurs et les coutumes, la psychologie des personnages, j'aimais surtout leur réalisme et leur humanisme profond".

Inspiré par ces idées nouvelles, ayant perfectionné ses aptitudes professionnelles, Grejov revient en Bulgarie en 1927, nourrissant la ferme intention de mettre en pratique tout ce qu'il avait appris. En arrivant, il découvre une "réalité lamentable", marquée par la misère et la terreur, une réalité qu'il s'applique à "démasquer et à réprouver" dès son deuxième film "La gaie Bulgarie" (1928). Cette comédie satirique qui s'attache à bafouer l'arrivisme et la démagogie des milieux dirigeants, rappelle de loin certains principes d'Eisenstein, de Poudovkine et des autres avant-gardistes tant par la description caricaturale des personnages que par la participation d'un grand nombre de comédiens-amateurs.

Le film suivant de Grejov "La Russie en flammes" (1929) s'avère une oeuvre beaucoup plus ambitieuse, plus réfléchie. Ses aspirations vers "un contenu idéologique de l'art", inspirés par les films soviétiques, trouvent une expression totale dans le choix des thèmes, ainsi que la façon dont on les traite. C'est le premier film bulgare qui se propose comme but la vie ouvrière. Il peint une image dont l'authenticité n'est pas à soupçonner de la vie des mineurs de la ville de Pernik et, ce qui est encore plus important, les sympathies de l'auteur vont franchement du côté de ces parias de la société. Et le contraire, le réalisateur se montre impitoyable pour démontrer la laideur morale d'un des contremaîtres, l'espion le Bossu. Ce personnage, un des mieux réussis dans notre cinéma précédant le cinéma révolutionnaire, interprété par un comédien alors presque inconnu, Konstantine Kissimov, vient démontrer une deuxième tendance dans l'oeuvre de ce réalisateur, toujours influencée par le cinéma soviétique, notamment la recherche "d'une interprétation réaliste de la part des comédiens". Certains épisodes font preuve des leçons bien apprises sur "le montage dynamique russe".

Mais pour parler vraiment d'une influence du muet soviétique, il est absolument nécessaire de citer le chef-d'oeuvre de Grejov, le film "Des tombeaux sans croix", produit en automne 1931. Ce film, bien que cruellement censuré, montre des scènes bouleversantes, illustrant la terreur blanche en Bulgarie au cours des années 1923-1925. S'il faut en croire la critique de cinéma de l'époque "c'est le meilleur film aussi bien par l'interprétation des comédiens que par le niveau atteint par la technique cinématographique et photographique". Quant à nous, nous sommes en droit d'affirmer, tout en tenant compte de la distance des années, que c'est le film le plus progressiste créé par le cinéma bulgare d'avant-guerre et que c'est le premier film anti-fasciste dans le monde. Malheureusement, c'est un film définitivement perdu pour nous, qu'on ne saurait pas du tout apporter comme preuve indéniable à notre thèse, mais le scénario, conservé jusqu'à nos jours ainsi que les opinions de la presse sont largement significatifs à cet égard. Ce film, dont notre cinéma national est fier, est réalisé dans l'esprit des meilleures traditions, établies par la littérature révolutionnaire bulgare et l'art en général, mais on ne pourrait pas l'imaginer isolé de l'influence soviétique en Bulgarie. Evidemment, ce serait faux de chercher à établir des analogies thématiques ou autres avec les films soviétiques de l'époque. Ce sont plutôt l'emphase révolutionnaire du film, la haine implacable, déclarée par les auteurs contre la réaction fasciste, le réalisme intégral des personnages qui nous font penser au cinéma soviétique. Ces traits fondamentaux caractérisant le film comme un chef-d'oeuvre, il serait difficile, voire impossible de les trouver dans le reste de la production cinématographique bulgare, qui est assez éloignée de ces traditions (la même remarque est valable pour les films occidentaux présentés chez nous, d'ailleurs). Ces traits ne relèvent que de l'influence du cinéma révolutionnaire soviétique pris dans son ensemble.

Quant aux premiers théoriciens du cinéma bulgare, l'influence du cinéma soviétique se manifeste d'une manière beaucoup plus spectaculaire et catégorique. Il paraît vraisemblable que l'article de Lounatcharski "La Révolution et l'art" ait fortement aidé l'orientation des jeunes théoriciens progressistes. Cet article, publié dans le premier numéro de l' "Artiste", une revue importante fondée par le Parti Communiste avant le coup d'Etat de 1923, justifie "la force propagandiste et suggestive du cinématographe". Les années suivantes, plusieurs articles et interviews des réalisateurs et des théoriciens soviétiques sont publiés sur les pages de la presse progressiste : des écrits d'Eisenstein, Poudovkine, Dovjenko, Balache, etc. Il faudrait ajouter que les trois premiers théoriciens de cinéma professionnels bulgares : P. Karasiméonov, N. Nikolkov et Amy Bakalov, appartenant aux milieux de gauche, avaient indubitablement formé leurs conceptions esthétiques sous l'emprise du cinéma soviétique et de ses théoriciens. Leurs écrits sur les films soviétiques ainsi que leur participation fervente aux luttes pour la libre représentation des films soviétiques en Bulgarie en témoignent d'une manière incontestable. Il est intéressant de souligner que N. Nikolkov (sous le pseudonyme littéraire de N. Troudar) fait publier des articles consacrés aux conceptions de Balache sur l'art cinématographique ou bien des informations sur les conférences d'Eisenstein à propos du cinéma soviétique, tandis que A. Bakalov présente aux lecteurs la monographie exceptionnelle de Lounatcharski "Der Russiche Revolutionfilm".

Au début de 1932 est fondée "La Première Ecole bulgare pour des comédiens de cinéma", se proposant comme but essentiel "de former des cadres pour la cinématographie bulgare naissante". Les cours (sur l'information de la presse) "reflètent largement les théories des cinéastes les plus célèbres : Poudovkine, Eisenstein, Lubitsch, Dupont, Anochtenko, etc". Il est à croire que ces cours et conférences aient aidé la formation des cinéastes qui n'avaient pas fréquenté cette Ecole.

Une approche plus générale du problème nous permet d'étudier l'influence du cinéma soviétique ainsi que de sa théorie sur les autres arts : littérature, théâtre, peinture, sur la pensée esthétique bulgare en général. En guise d'exemple : l'article d'Eisenstein "Le réalisateur de "Potemkine" par lui-même", publié en 1927 dans la revue "Vedrina" présente une belle occasion pour l'écrivain bulgare Anton Strachimirov qui défend dans une sorte d'épilogue la nécessité "d'une orientation politique prononcée" de la littérature de cette époque. J'ai l'impression que c'est un domaine d'étude très peu exploité et qui nous réserve des surprises agréables.

Un autre aspect du problème, faisant l'objet de nos études, c'est l'influence idéologique et politique du cinéma soviétique sur les travailleurs et la jeunesse en Bulgarie. Dans ce sens, il suffit de poursuivre le chemin parcouru par deux films soviétiques, "Tempête sur l'Asie" et "L'express bleu" à l'écran bulgare pour tirer des conclusions sur la force persuasive qui en émanait. Après avoir été affreusement mutilés par la censure, ces deux films ont été, à maintes reprises, interdits pour empêcher leur succès triomphal à travers le pays. Le film "Tempête sur l'Asie", à propos duquel le critique littéraire de RLF

Boris Oguine (le pseudonyme de Boris Milev) écrit avec ardeur que "ce final passionnant du film" avait fait battre le coeur des travailleurs "dans le rythme de cette tempête empoignante", est utilisé pour la première fois par le Parti dans des buts directement révolutionnaires. Au mois d'août 1931, le Comité Central de l'Association de Dobroudja, ainsi que l'Union de la jeunesse de Dobroudja, deux organisations orientées nettement à gauche, entreprennent, à l'occasion de la pendaison de Stéfan Karadja, un héros national, la projection de ce film "grandiose", dans lequel ses créateurs "mettent en lumière l'oppression nationale sanglante de l'impérialisme et les luttes des masses populaires affligées pour la liberté". Des semaines plus tard, "un arrêt spécial du Conseil des Ministres" interdit la représentation de "L'express bleu" dans la ville de Stara Zagora, ce qui est immédiatement suivi d'un article dans le journal "Echo", manifestation de la profonde colère des spectateurs-révolutionnaires : "Le Comité départemental du Parti Ouvrier tout en exprimant l'exaspération légitime des travailleurs, proteste résolument contre l'interdiction du film ! Nous exigeons immédiatement la liberté de projection ! A bas cette censure moyenâgeuse !"

Et enfin, pour terminer, je voudrais attirer votre attention sur un fait dont l'importance n'est pas à négliger - les films muets soviétiques de l'époque éveillaient, encourageaient l'amour du peuple bulgare pour sa libératrice, la Russie, pour son génie national. Un article exalté, publié en 1931 dans la revue "Kino" présente l'expression parfaite de ses sentiments : "Il n'y a que les films soviétiques qui ont su refléter à l'écran d'une excellente façon la Russie, l'âme et l'esprit russe, la vie russe, dans toute leur authenticité, dans toute leur vigueur et leur diversité. Ce sont des films créés par des grands maîtres - réalisateurs et comédiens, ayant atteint un niveau inabordable dans l'histoire du cinéma mondial. Ce sont des films dont les valeurs artistiques ainsi que leur force persuasive, leur manière de concevoir et de peindre le monde dépassent tout ce qui est vu jusqu'à présent !"

THE INFLUENCE OF SOVIET SILENT FILM UPON THE POLISH CINEMATOGRAPHY OF THE THIRTIES

Leszek Armatys--Poland

The interdependence of the development of the Polish cinema of the Thirties on a Soviet film has certain specifity. It is not a thoroughly original discriminant and we can also observe it with reference to other small cinematographies that base on structures analogeous to the Polish cinema of those years.

Polish cinematography of the Thirties was not an original one. Its economic structure based on funds involved casually by small businessmen, representatives of many various branches usually having nothing common with culture and determining such a casual, home-made kind of film creation. Films were produced by the people who were half educated in the filmcraft, with uneven ambition scale, acting mostly in the circle of an easy profit mythology and a spectacular, effective imitation. Particular patterns were changing but the firm, ever existing rule of the profit suggested the insignificant boulevard comedies imported from Wien, American glazed melodramas and German farces or trivial dramas of customs as themes for new movies. Films involved in social or political problems--e.g. the pacifist ones or those presenting difficulties in the lives of the simple people during the Depression were commented enthusiastically by the critics but neglected by the producers and consequently by the filmmakers. The director-potentate type--the holy cow type of the filmmakers who were able to gain the vote of confidence among the tycoons financing the productions will appear in Poland at the end of the Thirties, right before the tragic events of World War II.

The repertory of the Polish cinemas at that time was subdued of course to the system of an easy profit and thematical platitude and it was formed by the taste of a common audience on one hand and by the struggle between competitive businesses and companies trying to monopolize their positions in the market on the other. "Infiltration" by the social and communal organizations into the cinema was still in a germinal phase.

In such situation the ambitions, revolutionary Soviet films which influenced upon the world-wide cinema and which consist a topic of our consideration here, simply has no chance to reach Poland. I don't have to mention that the government board of censors was setting many additional officient barriers, demonstrating this way its reluctance to the ideology and political doctrine of Polish eastern neighbour.

In fact only thirty Soviet silent movies were presented to the Polish public. That was a very small number, too small to create the outline of a revolutionary transformation which took place in the nationalized Soviet cinematography. The more so that among those thirty films, it is needless to say, the works by such authors as Eisenstein, Dovzenko, Kuleshov or Vertov were missing. The only announcer of the revolutionary cinema became Pudovkin's Potomok Czingiz Chana and Descendent of Ghengis Khan, entitled in Poland Storm over Asia.

One might ask: Is there any chance of an influence of Soviet silent cinema upon Polish cinematography in such a situation? Well, paradoxically, there is. Even more: it must be underlined that almost everything we can write down in the "holdings" column of Polish cinematography of the Thirties, today, from the history perspective, was the direct or indirect effect of the dynamic development of the Soviet cinema.

There were two factors acting extremely strong in favour of a good reception of the Soviet films: first, its undeniable social and artistic values and second, its taste of forbidden fruit. Specifity of reception of Soviet cinema in Poland of the thirties, consisted on the fact that although it was available in a minimal extent through the direct screen contact, it effected mainly through the journalistic reports and through the consciousness of it in the cultural environment.

It was written quite a lot about the Soviet cinema in Poland and with a visible, hard-to-hide admiration. In the intellectual environments the attitude towards the Soviet cinema became in the Thirties a criterion of progress and ideological tolderance. In the proletarian environment, thanks to the cultural actions of the underground Polish communist Party, Soviet films, speaking directly about the revolution, gained the value of testimoniance in favour of the social transformations in Russia.

All that composed the climate of admiration and approbation, prompting ideas of introduction of some reforms, at least the partial ones, in our own ground.

Association of Film Fans "Start" organized in 1930 became the most active one in that field. It was a club organization concentrating people interested in the development of the cinema, representatives of artistic and cultural circles.

Members of the "Start" revealed critical attitude towards the current situation of Polish cinema and even wider--towards the whold complex of cultural policy of Polish state. They were mostly liberals but many of them declared their positions as left-wingers. It is worth while to underline that after the World War II in the new polity situation the first and the most active creators of a new, nationalized Polish cinematography came just from the group of activists of the "Start". One of the Association's vice-presidents and secretaries was then a beginning columnist and film critic, present here among us, Professor Jerzy Toeplitz.

It was just the members of the "Start" who propagated the idea of the "socially useful" film which was actualized already in Soviet Union.

In brief-members of the "Start" wanted to advance the very existence of the cinematography to a rank of a social fact, deserving the term "the most important of all arts". Models of Soviet cinema along with the French avant-guarde and the American social films were the most frequently quoted ones in the lectures, discussions and reviews. Eugeniusz Cekalski, film director, first president of the "Start", in his cyclic lecture on film editing speaking about the psychological type associations quoted among others the examples from Eisenstein's "General Line" as the illustration of the "suggestive edition" which impresses certain emotional states and creates a new film reality.

In time Cekalski, as well as his other colleagues, added up some attempts of practical application of the ideas he propagated to his previous theoretical ambitions. Those were the short films produced mostly by order of some social organizations and public service institutions. As one can suppose basing on the press descriptions and on what told the people who saw those films (the copies themselves didn't endure) they united within themselves that propagated "Social utility" with formal operations taken from the works of Vertov, Kuleshov, and Pudovkin. Cekalski and other members of the "Start" had wider possibilities to acquaint with the leading works of Soviet cinema. They watched them during the closed shows organized by help of the

representatives of diplomatic posts. Those shows echoed later on in the short metrages produced by their faithful viewers. To define the direction of research by Eugeniusz Cekalski and his colleagues let's quote a description of one of those films made in 1930 entitled "Attention, Radio!"

This film was supposed to be a Polish radio advertisement and originally it had to present radio station every day work. Cekalski however decided to introduce a deeper, more serious idea into it. The film's final part was composed of the visual illustration of the bulletins and news emitted on air, for example: thousands of workers strike in the West, the industrial and agricultural productions in Soviet union increases at so-and-so much, Prince so-and-so stays in some elegant spot. The last flash showed military maneuvres and soldiers with gas masks. Then followed the signal and a gigantic, whole screen title--S.O.S.! Cekalski was requested to cut that last sequence out.

In the second half of the Thirties the members of the "Start" (dissolved meanwhile) passed to the full-time feature films production. They specialized in adaptations of a realistic literature that arose under the auspices of the Popular Front. Within a short time they exerted a strong influence on the outline of the Polish cinema, thus stimulating the ambitions of other filmmakers, especially those most talented ones such as Jozef Lijtes--one of the most outstanding figures in the Polish interwar cinema. Lejtes used to mention many times about a strong influence of Soviet cinema, particularly at the turning point between the silent and talking film. One of such films where one can trace the stylistic elements of Soviet authors is The Girls of Nowolipki. It is a story of five girls from one yard and it takes place in the Twenties. The screenplay was based on popular novel by Pola Gojawiczynska. Lejtes--following the novelistess--contrapposed the big city world and the stagnation of the girls' "small world" closed among the huge tenement walls in a well-type yard.

It's time for recapitulation. Soviet silent film was known in Poland almost exclusively from the journalism which traced its new phenomenons, nevertheless it exerted a strong influence: primo--on an attitude towards a cinema as the factor agitating the society, secundo--on a critical estimation of the situation of Polish cinema and tertio at last--on the stylistics of short films and--later on--also some feature films, the most ambitious ones, which we consider today the link between two epochs in the culture of our country.

LA INFLUENCIA DEL CINE MUDO SOVIETICO EN MEXICO

Emilio Garcia Riera - México

Todo parece indicar que el conocimiento del cine mudo soviético en México fue tardi o y minoritario. No hemos podido todavia encontrar datos fidedignos a proposito de la eventual exhibicion de peliculas soviéticas en los anos 20. En cambio parece no ser casual que el primer cine club, llamado cine club "México" que exhibio sistematicamente peliculas clasicas soviéticas, bueno, peliculas que han pasado a ser clasicas con el tiempo, fuera formado en 1951 por varias personas que habian acompanado a Eisensteine en su experiencia mexicana. De hecho, se da el caso curioso en México de que la influencia del cine soviético se ejerza a través de esa experiencia en definitiva frustrada de una pelicula que ademas no iba a ser muda como que "Viva México".

Sin embargo no serian esos companeros y amigos mexicanos de Eisensteine quienes harian el primer cine sonoro en México, sino gente de muy distinta extraccion social, o seo si no distinta extraccion social, cuando menos distinta formacion cultural. Si quienes habian acompanado a Eisenstein a México eran intelectuales, pintores como Diego Rivera, quienes harian el primer cine sonoro mexicano en los anos 30 eran miembros de una pequena burguesia muy norteamericana y preocupada sobre todo en lo que a cine se refiere por seguir las pautas de Hollywood. La unica exepcion en todo caso es la de un personaje curioso, un ruso Arcadi Boytler, que habia dejado a su patria, habia dejado Moscu cuando la Revolucion precisamente, que después trabajo en Alemania donde hizo peliculas de Chaplin apocrifo, que después anduvo por todo el mundo y llego a México donde filmo algunas de las peliculas mas interesantes de esta primera etapa del cine mexicano sonoro.

Una de ellas, del 1933, "La mujer del puerto" revela sin embarbo muchisima mas influencia del expresionismo aleman que de cine mudo soviético, que seguramente el propio Boytler con toda su amistad con Eisenstein conocia bastante mal.

Mas adelante cuando se conoce en México el montaje de Sol Leser "Tormenta sobre México", entonces si, en la obra de Arcadi Boytler aparecen ya referencias a Eisenstein, pero ese Eisenstein fragmentado, manipulado por Sol Leser y conocido también por Roches que seguramente Boytler habia visto. Asi, sus peliculas de tipo folclorico se llenan de "clos obs" que no tenian otra funcion que emular el material que Eisenstein no habia llegado a montar ; esos "clos obs" de los Rochers de que es "Viva México" cuya funcion realmente solo Eisenstein pudo haber conferido.

Sin embargo he podido rastrear algunos casos curiosos que demuestrar en primera instancia en qué medida el ejemplo de Eisensteine, mas bien fue desvirtuado por ese primer cine mexicano sonoro.

En 1929 la esposa de un diplomatico norteamericano Judith Roblin (or something like that) filma una pelicula llamada "Alma méxicana" qué segun los cronistas de la época tiene mucha influencia de Eisenstein y que cuenta de un bello romance entre dos indigenas. Parece que es un melodrama folclorico y parece que la pelicula se ha perdido.

Fernando de Fuentes, uno de los realizadores mas importantes de esa primera etapa del cine mexicano sonoro hace peliculas tan importantes de tema revolucionario o de tema sobre la revolucion méxicana como "El compadre Mendoza" en 1933 y "Vamos con Pancho Villa" de 1935. Estilisticamente no es dado observar y mucho menos, por el lado de contenido, no es dado observar en estas peliculas influencia de Eisenstein, sin embargo curiosamente si, se advierte de que Fuentes conocia su obra, o la obra de Eisenstein en una pelicula menor del realizador, en "El tigre de Autepec" que realiza el propio Fuentes en 1934. El tratamiento de las batallas revela como decia antes, que Fernando Fuentes algo habia visto del cine de Eisenstein.

Un caso patético de triste imitacion del ejemplo eisensteiniano es de otro director muy presuntuoso, Chano Urueta, que filma en 1933 una pelicula llamada "Enemigos" en la que intenta también inspirarse en las escenas épicas del cine soviético mudo, y particularmente en Eisenstein. Si amargo digo que es patético, por ejemplo, las escenas de batalla disponen de tan pocos extras y los filmaban en "long shot" y que los extras tenian que correr como despavoridos para parecer muchos, con lo cual esa supuesta influencia de Eisenstein resultaba particularmente minimirada.

Hay dos peliculas mejicanas de 1934 que pueden ser citadas como claro ejemplo de la influencia de Eisenstein. Una de ellas es la célebre "Redes" que es una pelicula muy relativamente mejicana, puesto que sus principales artifices son : el fotografo norteamericano Paul Strand y el entonces joven austriaco Fred Zinnemann, que después adquiriria notoriedad holiwoodense.

A mi entender, en "Redes" no solamente hay influencia sino clara copia, hay secuencias enteras, que estan francamente desarrolladas, en franca copia, mejor dicho, ciertas secuencias también de Eisenstein. Sin embargo, ya se advierte en "Redes" una suerte de equivoco, de falceamiento del ejemplo de Eisenstein, derivado precisamente de la experiencia trunca de "Viva México".

El montaje utilizado a la manera eisensteiniana es utilizado, o mejor dicho trata de suplir una tendencia estatistista de la imagen, una tendencia yeratica y movilista de la imagen.

El otro dia, viendo "El Potemkin", por enecima vez, se podia comprobar hasta qué punto Eisenstein se preocupaba por el movimiento interno de cada imagen ; sin embargo, a partir de "Redes" ya se podra observar una tendencia en el cine mejicano por la que se tendera hacer los planos estaticos e inmoviles. La otra pelicula es "Janicio" de Carlos Navaro y Luz Marquez, pelicula precursora, incluso por el argumento, como también dos peliculas de Indio Fernandes y Maria Candelaria Maclobia.

Janicio es una leyenda indigena qué intenta afiliarse a las tendencias avanzadas de un arte mejicano, sobre todo un arte en que se manifiesta la pintura, un arte también ligado a un nacionalismo surgido de la Revolucion, por el que se reivindica lo indigena, pero que no logra apartarse de las visiones sublimadoras, compensatorias del colonialismo del hombre blanco, al modo "Ave del paraiso" de King Vidor y después de aquel cine con Doroti Lamaur, en el que ella siempre con Saron Guya... manifestaba el descontento de la naturaleza frente a sus amores.

A falta de una civilizacion entendida exclusivamente como asunto del Occidente blanco y cristiano, se le concedia al nativo indigena una relacion inefable con la naturaleza.

Eso fue el mismo caso de otra pelicula en que se puede advertir cierta influencia de Eisenstein como es "La noche de los Mayas" de 1939. Pues, voy a tener que despachar al Indio Fernandez rapidamente, por falta de tiempo y sin embargo es lo mas interesante del asunto.

En pleno boom del cine mejicano, durante la Segunda guerra mundial, Maria Candelaria, filmada en 1945 y exhibida en Europa en festivales en 1945, es un gran éxito.

Figueroa ha conocido bien la obra del cine soviético mudo, sobre todo en Nueva York, pero reduce sus ensenanzas a la simple explotacion de la fotogenia del paisaje y del indio mejicano, al servicio de una demagogia pueril, de un fatalismo prestigioso.

Se insiste en la vision colonialista, a pesar de que la delicadeza del indio logra algunas buenas cualidades. El yeratismo, el movilismo de la imagen, la influencia desvirtuada de Eisenstein sirve a una ideología también inmovilista que institucionaliza la Revolucion mejicana, al servicio de la burgesia y que trata de mantener su imagen izquierdista para imitar a la verdadera izquierda. La pelicula tiene un triunfo en Europa cuyos resultados son equivocos, aun en el campo socialista.

Las peliculas de Indio Fernandez se exhibieron en la URSS, pero acaba resultando evidente que los preciosismos fotograficos de Figueroa y del Indio Fernandez sirven al melodrama comun, incapaz de reivindicar la verdadera cultura indigena de las luchas del pueblo mejicano.

Asi, la influencia del cine soviético y particularmente de Eisenstein sera desencaminanda y servira en todo caso al melodrama supuestamente patriotico y civico, pero siempre autoritario y favorable al culto de la imagen del indigena necesitado de proteccion.

Nada mas quisiera referirme muy brevemente al hecho de que un nuevo cine mejicano, cuya existencia pues apenas es de hace diez anos, en ese nuevo cine mejicano se pueden advertir las coincidencias y continuidades a que se referian Pastor Vega Y Sanjines. No es casual (a pesar de que el estilo de la realizacion sea muy distinto que el Pueblo Duc haga en 1969 "Ris México y surgente" ?) viendo la revolucion mejicana o tratando de verla con ojos de Djon Reed, cuyo libro "Los diez dias que conmovieron al mundo" fue adaptado por Eisenstein... Y no es casual que entre los realizadores exista una nueva generacion de cineastas mejicanos, uno de ellos Gonzalo Martinez, el cual ha estudiado cine en Moscu, El manifiesta en sus peliculas, en sus mejores peliculas, en el principio de la guerra y longitud de la guerra, un aliento lirico y épico de alguna manera inspirado por los mejores ejemplos del cine soviético.

EINFLÜSSE DES SOWJETISCHEN STUMMFILMS AUF FILMARBEITEN DEUTSCHER KÜNSTLER IM EXIL

Wolfgang Gersch – DDR

Das komplizierte Problem künstlerischer Beeinflussung erfährt eine spezifische Färbung, wenn es um die Filmarbeiten deutscher Künstler in der Ausnahmesituation des Exils geht. Die unterschiedlichen Bedigungen in den Exil-Ländern und die ästhetischen Positionen der Künstler führten zu dem eigenartigen Umstand, dass wir Einflüsse des revolutionären sowjetischen Stummfilms hauptsächlich in zwei Filmproduktionen exilierter deutscher Theaterleute ausmaxhen können, die in der Sowjetunion die Voraussetzungen hatten, die massenwirksame Filmkunst auf historische Prozesse der Zeit zu richten.

Gleiches lässt sich so nicht über die Filmleute sagen, die zu Hunderten aus Hitlerdeutschland exilierten. Ihr Weg führte fast ausnahmslos in die grossen Filmzentren des Kapitals, nach Paris, vor allem nach London und nach Hollywood. Und wenn wir die künstlerische Diskussion mit dem sowjetischen Stummfilm nicht nur als eine Formfrage betrachten, sondern als ein substantielles Problem, als eine Orientierung auf eine politisch aktive, argumentierende Filmkunst, die in ästhetisch revolutionierter Weise soziale Prozesse gestaltet – dann war für eine solche Kunstpraxis in den Methropolen des kapitalistischen Films wenig Gelegenheit.

Aber die meisten der exilierten Filmleute repräsentierten ohnehin den bürgerlichen deutschen Film, der auch in der Weimarer Republik nur in Ausnahmen zu bedeutenden sozialen Positionen gelangt war. Und die proletarischen Filmkollektive, die neuen, vom sowjetischen Stummfilm beeinflusste Positionen erobert hatten, existierten nicht mehr. Vergeblich bemühten sich Slatan Dudow wir Bertolt Brecht, die mit "Kuhle Wampe" begonnene Arbeit im Exil fortzusetzen.

Es bedeutet keine Herabsetzung wichtiger, auch antifaschistisch profilierter Filmarbeiten, die deutsche Emigranten in westlichen Ländern vollbrachten, wenn hier diese Arbeiten nicht im Voredergrund stehen. Die bezeichnete Umstände brachten es mit sich, dass die entscheidenden Einflüsse sowjetischer Stummfilmkunst in anderen Produktionen sich ausweisen.

Es ist von Belang, dass der Film "Aufstand der Fischer" (Wosstannje rybakow), der am unmittelbarsten sowjetische Stummfilmeinflüsse zeigt, eine Vorgeschichte hat, die in die Klassenkämpfe vor der faschistischen Machtergreifung zurückreicht. Bereits 1931 hatte die Moskauer Meshrabpom die für die proletarische Organisation "Internationale Arbeiterhilfe" produzierte, den berühmten deutschen Theaterregisseur Erwin Piscator zu einer Regie-Arbeit eingeladen. Seine Intentionen und die der

Filmgesellschaft richteten sich auf einen Film, der in die sozialen Kämpfe, for allem wohl in Deutschland, mobilisierend eingreifen sollte.

Piscator entschied sich für eine Adaptation der Novelle "Der Aufstand der Fischer von St. Barbara" von Anna Seghers. Der Film, der Piscators erster und einziger Spielfilm ist, wurde zunächst mit einer deutschen Besetzung begonnen. Aber ein Atelierbrand, ungünstiges Wetter und die damit eintretenden Terminschwierigkeiten führten zu einem vorläufigen Abbruch der Dreharbeiten. Piscator konnte den Film dann erst 1934, als Emigrant, mit sowjetischen Schauspielern weiterführen.

Frei der Seghers-Novelle zeigt der Film die Zerstörung kleinbürgerlicher Illusionen, das Bündnis erbitterter, ausgebeuteter Kleinbürger mit revolutionären Arbeitern. Gleich einem Modell werden soziale Vorgänge im Vorfeld einer fiktiven Revolution durchgespielt.

Der soziale Prozess selbst wird zum Gegenstand der künstlerischen Darstellung – wie in Eisensteins Stummfilmen, die ihm freilich die Kraft authentischer Geschichtlichkeit voraushaben. Auch Piscators Film basiert auf dem Abbild von Massen, die bis zu chorischer Choreographie gesteigert sind. Diesen Massen treten die Vertreter der Reaktion als Typen entgegen, und aus den Massen erwachsen ihre Protagonisten. Sie sind weder psychologisierend, noch plakativ gezeigt, sie werden durch eine konkrete wie verallgemeinernde Darstellung zu sozial repräsentativen Individualitäten, wie sie für die revolutionären Stummfilme charakteristisch waren. Ihr augenfälligster Einfluss wirkt sich in den Montagen aus, vor allem in dem gewaltigen Begräbnis des ermorderten Revolutionärs und in dem sich anschliessenden Aufstand der Fischer gegen das Militär. In dieser Apotheose erreicht der Film seinen künstlerischen Höhepunkt.

Die Konsequenz, mit der Piscator Methoden und selbst Details des sowjetischen Stummfilms aufnahm, lässt sich nicht allein mit der frühen Konzipierung dieses Films erklären. Die revolutionäre Ästhetik des sowjetischen Stummfilms hatte doch auch Einfluss gehabt auf die Herausbildung des revolutionären Piscatorschen Theaters, und die dialektische Montage, das Gegeneinander von Darstellung und Kommentar, der Kontrast von chorisch bewegten Massen und typisierten Einzelfiguren – diese Elemente epischen Theaters hatten sich Anfang der dreissiger Jahre auf der progressiven Bühne längst nicht verbraucht. Methoden des Films integrierend, währte das epische Theater sie länger als der Film selbst. Und wie Brecht in seiner Exil-Dramatik mit der Montage operierte, als sie im Film schon an den Rand gedrückt war, so wandte Piscator, als er nun einen Film inszenieren konnte, die beim Film studierten Mittel wieder auf den Film an – unbeeinflusst von ökonomischen Zwängen, unbeeindruckt von neuen Entwicklungen im Film, dem dargestellten Gegenstand gemäss.

Piscators Film "Aufstand der Fischer" zeugt von dem Willen, an den grossen Entwürfen der revolutionären deutschen Kunst festzuhalten. Von Tretjakow und Meyerhold so beeinflusst wie von Eisenstein oder Wertow erreichte sie in der Praxis und Theorie von Brecht, Piscator, Eisler und Walter Benjamin ihren höchsten technischen, künstlerischen Standard. Er was auf den operativen Eingriff, auf den Umsturz der Gesellschaft gerichtet. An einem schnellen Zusammenbruch des Hitler-Regimes zunächst glaubend, verfolgten diese Künstler und Theoretiker konsequent die in Deutschland aufgebaute Ästhetik, um dann mit den höchstenzwickelten künstlerischen Standard wieder präsent sein zu können. Modifikationen dieser Ästhetik zeichneten sich in der zweiten Hälfte der dreissiger Jahre ab, als die Hoffnungen auf ein schnelles Ende des Hitler-Regimes schwanden und sich die Emigranten auf ein länger währendes Exil einrichten mussten.

Zurück zum Film, zu einem Werk, das ästhetisch gewissermassen einen Übergang bedeutet zu neueren Filmentwicklungen.

Der exilierte kommunistische Schauspieler, Autor und Theaterregisseur Gustav von Wangenheim, der in der proletarischen deutschen Theaterbewegung Bedeutendes geleistet hatte, inszenierte 1936 in der Sowjetunion, gleichfalls bei der Meshrabpom, den Film "Kämpfer" (Borzy).

Zunächst war daran gedacht, einen Dokumentarfilm über der Reichstagsbrandprozess zu machen, über das mutige Auftreten Georgi Dimitroffs, der die Nazis entlarvt und geschlagen hatte. Aber das dokumentarische Filmmaterial reichte nicht aus. Wangenheim schlug deshalb vor, einen Spielfilm zu drehen, der Dimitroffs Auftreten vor dem Leipziger Gericht mit fiktiven Spielfilmvorgängen verbindet.

Zusammen mit vielen in der Sowjetunion lebenden Emigranten, mit professionellen Schauspielern, mit Spielern des proletarischen Agitproptheaters und mit Laien drehte Wangenheim den ersten grossen unmittelbar antifaschistischen Film.

Georgi Dimitroff erklärte sich bereit, Ausschnitte aus seinen Reden vor dem Leipziger Gericht in Moskau für die Kamera zu wiederholen. Henri Barbusse sprach in den Ateliers der Meshrabpom noch einmal seine Pariser Rede, die zur Befreiung Dimitroffs aufrief.

Der Film verbindet durch die Montage, die unzweifelhaft im sowjetischen Stummfilm ihren Urpsrung hat, unterschiedliche Darstellungsebenen. Die Vorgänge um die Widerstandsgruppe sind als Parallele und als Synonym des Reichstagsbrandprozesses dargestellt, der in kurzen Schnittbildern in die Handlung eingebaut ist, um diese Vorgänge zu kommentieren und ein Totalbild der Zeit zu geben.

Auf der Alltagsebene, bei der Zeichnung der Widerstandsgruppe unterlaufen dem Film eine Reihe plakativer Momente. Der als Filmregisseur debutierende Wangenheim vermochte im Spiel der Darsteller keine künstlerische Einheit zu erreichen. Und insgesamt sind Wirksamkeit und Breite des antifaschistischen Widerstandkampfes überschätzt. Eine Hoffnung wurde fixiert.

Aber vom proletarischen Theater brachte Wangenheim den Sinn für die montagebetonte operative Form mit, die den Film letztlich bestimmt.

Über die politische Wirkung des Films mag ein Brief von Max Ophüls zeugen, der, gleichfalls exiliert, an Wangenheim schrieb :

"Sie haben etwas zustande gebracht, wofür Ihnen die grosse Einheitsfront der Filmschaffenden, die vom Nationalsozialismus über Deutschlands Grenzen gehauen wurden, dankbar sein muss und eines Tages dankbar sein wird. Sie haben als erster deren Ehre gerettet."

Die exilierten professionellen Filmleute, von denen in diesem Brief die Rede ist, konnten in ihren Arbeiten eine ähnliche politische Konsequenz nicht erreichen, und sie führten - soweit mir ihre Filme bekannt sind - auch keine vergleichbare Diskussion mit dem sowjetischen Stummfilm. Andererseits geben natürlich wichtige Filme von Emigranten die Existenz dieser grossen Tradition zu erkennen. Fritz Langs gegen die Lynchjustiz opponierender Film "Zorn" (Fury), der sich zweifellos auch auf die faschistische Volksverhetzung in Nazi-Deutschland bezog, gewinnt seine polemische Kraft in Anlehnung an Typisierungs- und Montageformen des sowjetischen Stummfilms. Weitere Beispiele liessen sich finden. Aber die Qualität eines Einflusses, der das Fundament berührt, ist wohl nur dem "Aufstand der Fischer" und "Kämpfer" eigen.

DE L'INFLUENCE DU CINEMA SOVIETIQUE SUR LE CINEMA TCHECOSLOVAQUE DES ANNEES TRENTE

Zdenek Chtabla - Tchécoslovaquie

Chers collègues,

Je suis très heureux de pouvoir mentionner, dans mon bref exposé, l'influence du cinéma classique soviétique sur le cinéma tchécoslovaque des années trente.

La rencontre entre le cinéma tchécoslovaque et le cinéma soviétique eut lieu à une époque assez récente. En 1920, quand une crise économique sévissait en jeune République tchécoslovaque et quand on luttait pour le caractère socialiste de celle-ci, l'homme politique Bohumil Chmeral et le journaliste et écrivain Ivan Olbracht firent un voyage en pays révolutionnaire russe, sans cesse agité et en plein combat, pour y observer, de leurs propres yeux, les bouleversements sociaux entraînés par la révolution. Dans leurs reportages publiés dans la presse tchécoslovaque et, ultérieurement, dans un livre, ils consignèrent tout ce qu'ils avaient vu et connu pendant les six mois passés au pays des Soviets. Ce premier recueil d'informations authentiques et vraies sur la Russie postrévolutionnaire comprenait, entre autres, des passages sur le cinéma révolutionnaire soviétique. Dans le livre d'Olbracht intitulé "Obrazy ze soudobého Ruska" ("Images offertes par la Russie contemporaine"), où l'auteur parle de la culture soviétique naissante, on peut trouver, entre autres, sa polémique avec le metteur en scène Jaroslav Kvapil, à l'époque chef de section au Ministère de la Culture. Olbracht fut surtout impressionné par les adaptations cinématographiques, encouragées par le commissaire de la culture nationale A. V. Lunatcharski, de sujets littéraires classiques russes. La nouveauté de ces adaptations consistait dans leur actualisation, grâce à une interprétation révolutionnaire de la pensée exprimée par ces sujets classiques.

Ces films soviétiques inspirèrent Olbracht à entreprendre une actualisation révolutionnaire du poème classique tchèque "Le forgeron de Lechetin", écrit par Svatopluk Tchech.

Mais, dans les années vingt, les conditions objectives indispensables à la réalisation d'un tel projet n'étaient pas encore réunies et, à cause de cela, la trame du scénario resta incomplète puisqu'Olbracht ne pouvait pas deviner le développement ultérieur de la situation politique en Bohême après la première Guerre mondiale. Mais, en tant que socialiste, il était tout-à-fait sûr du dénouement qu'aurait le scénario de son sujet prolétaire futur : Ce serait la révolution socialiste qu'il exprima symboliquement par une masse de prolétaires favorables à la révolution. En chantant l'Internationale, ils occupent l'usine construite sur le terrain de l'ancienne forge de Lechetin et hissent, sur le toit, un drapeau rouge avec les initiales blanches C.S.F.S.R., ce qui veut dire "la République socialiste fédérale tchécoslovaque".

Un peu plus tard, les journalistes Jiri Weil et Max Barthel réussirent à élaborer leur propre conception du cinéma prolétaire. Dans un article publié en 1921 par le Rudé pravo, quotidien du Parti communiste, Weil exprima l'opinion que le film prolétaire ne pouvait pas avoir pour héros l'individu, mais la masse. Celle-ci devait, toutefois, être subordonnée à la structure générale du film et "dépeinte d'une façon aussi majestueuse" que le cinéma bourgeois décrit l'individu. En même temps, Weil prévoyait la naissance d'une nouvelle technique de cinéma et, naturellement, d'un récit différent qui serait adéquat à cette tâche. Cette conception du film prolétaire rappelle les théories d'Eisenstein et les procédés qu'il mit en oeuvre plus tard. Sous certains aspects, la conception de Weil est incompatible avec celle de Max Barthel, publiée, elle aussi, par le Rudé pravo. D'après Barthel, le film prolétaire devait être le film d'aventure dans le sens le plus noble de ce terme, ayant pour héros le prolétaire "aux mille mains". Cette caractéristique du film prolétaire, faite par Barthel, rappelle un peu les premières proclamations de Lev Kouléchov.

L'interprétation qu'Olbracht fit du poème de Tchech était plutôt l'expression d'un souhait ardent qu'un combat donquichottesque avec des moulins à vent pour réaliser cette conception qui manquait des conditions objectives. Cette réalisation fut empêchée par le fait que, bientôt après la fin de la guerre, la République Tchécoslovaque prit la voie de l'établissement de l'Etat bourgeois ; à ce développement, la politique des dirigeants sociaux démocrates ne fut pas étrangère. Pour renforcer le système bourgeois, la République luttait contre tout ce qui menait au socialisme révolutionnaire. Dès cette période, Olbracht fut convaincu que le cinéma socialiste, à la naissance duquel il avait assisté en Union soviétique, ne pourrait voir le jour en Tchécoslovaquie qu'après la suppression de la mainmise des entreprises privées sur la cinématographie et après l'instauration de l'administration socialiste de celle-ci. En partant de cette supposition, l'écrivain et politicien S.K. Neumann proposa de transformer les entreprises cinématographiques privées en coopératives qui seraient contrôlées par une collectivité d'artistes et de savants et rejeta, ainsi qu'Olbracht, une nationalisation éventuelle de la cinématographie en régime bourgeois. Selon Neumann, une telle nationalisation ne produirait pas le changement requis du cinéma puisque l'Etat avait tout intérêt à ne montrer au peuple que "de petits soldats et des défilés patriotiques". Quand Kvapil demanda à Olbracht de bien vouloir l'informer de toute chose utile, qu'il allait appliquer de tels éléments dans la politique culturelle de notre République", l'écrivain lui répondit que ce qui se passait en Russie ne pouvait pas être imité ailleurs car l'Etat capitaliste est autre chose que l'Etat socialiste et, pour cette raison, l'intérêt de Kvapil, même s'il était tout à fait sincère, ne pourrait pas porter de fruits.

La critique du cinéma bourgeois, exprimée par Olbracht et remettant la possibilité de la naissance d'une production cinématographique socialiste jusqu'au moment de la naissance de l'Etat socialiste, fut le point de départ d'une critique intransigeante du cinéma tchèque, exercée par la gauche dans les années vingt et trente. Pour juger le cinéma tchèque en tant qu'un phénomène de la culture bourgeoise, cette critique prenait une position de classe. Il est donc logique que, après 1921, cette critique soit devenue le porte-parole du Parti communiste.

Le cinéma soviétique exerçait son influence sur Ivan Olbracht avant que les premiers films soviétiques n'arrivent en Tchécoslovaquie et à l'époque où même la notion du cinéma soviétique y était tout à fait inconnue. Le mérite d'avoir diffusé les premières informations plus étoffées sur le cinéma russe revient à Jiri Weil qui fut l'auteur de l'article "Nouveaux films en Russie

soviétique", publié dans le Rudé pravo (1923). A vrai dire, c'était un aperçu du cinéma russe depuis son début jusqu'au moment de la fondation de sociétés cinématographiques d'Etat ou coopératives en 1922-1923. Weil en prit connaissance en 1922, au cours de son séjour en Russie où il avait été envoyé par le Parti.

Le premier film soviétique projeté en Tchécoslovaquie fut le documentaire en deux parties "Le Moscou soviétique", achetée en 1922 à Berlin par la maison de distribution Wolfram d'Usti nad Labem comme supplément à des longs métrages. En même temps, l'organisation Proletkult, elle aussi, commence à projeter des documentaires soviétiques en Tchécoslovaquie. Un an plus tard, par l'intermédiaire du Mejrabpom, "Polikouchka", premier film de fiction du metteur en scène Alexandre Sanine, arrive en Tchécoslovaquie. Cette adaptation d'une nouvelle de Lev N. Tolstoi fut filmée en 1919, mais elle ne fut projetée dans les cinémas soviétiques qu'en 1922. Ce film, que des acteurs du Théâtre artistique S.K. Stanislavski de Moscou avaient tourné pendant de fortes gelées dans des ateliers restés sans chauffage et ne disposant que d'un éclairage tout à fait insuffisant et que des caméras déréglées avaient photographié sur une pellicule déjà expirée, ensorcela le "reporter acharné" Egon Erwin Kish d'une telle façon qu'il déclara :

"A partir d'aujourd'hui je crois fermement que le temps de l'art de cinéma arrivera. Je viens de voir Polikouchka, expression filmée de l'âme, du manque d'un moi, qui est l'opposé de manques qui se manifestent dans le monde. C'est une merveille de simplicité, une preuve du charme de l'humanité, un film qui remplit le spectateur de sentiments. Il doit être considéré comme un miracle par tout le monde même si l'on n'y voit pas de constructions somptueuses, de milliers de figurants, de bêtes sauvages, la beauté du corps féminin ou de culbutes de Chaplin. Cette tragédie d'un pauvre qui vient d'un hameau exprime toute la misère d'un homme qui souffre à cause de l'argent et en périt. Dans cette oeuvre, nos âmes, les âmes de tous, enchaînées par l'argent et peu à peu détruites par lui, furent filmées. C'est le drame cinématographique non seulement le plus beau, mais aussi le plus important de l'époque actuelle..."

En Tchécoslovaquie, les propriétaires des cinémas de première vision boycottèrent ce film. Il ne put être présenté qu'en 1934 et seulement dans les quartiers périphériques de Prague. Les cinémas de première vision lui furent interdits parce qu'il venait de la Russie bolchévique. En même temps et dans les mêmes salles, des films russes produits avant la révolution et faisant partie de la soi-disant série dorée furent projetés après être importés en Tchécoslovaquie par Paris où leur producteur avait émigré.

Kisch et des critiques étrangers - la revue tchèque "Proletkult" publia, par exemple, un article de l'auteur dramatique allemand Artur Holitscher - furent ravis surtout par l'exploit artistique de Moskvine qui avait donné à ce film une qualité psychologique jusqu'alors peu commune. Il est intéressant de noter que, jusqu'à présent, aucun exposé sur l'histoire du cinéma n'a mentionné ce film quoique ce fut le premier film soviétique arrivé à l'Ouest. La raison en est, peut-être, que cette oeuvre de Sanine avait une conception "traditionaliste", et donc fut en contradiction avec les films novateurs de Vertov, Eisenstein, Poudovkine, Dovjenko, Kozintsev et Trauberg, Ermler et autres qui introduisaient des idées révolutionnaires et, par conséquant, la forme révolutionnaire dans le cinéma soviétique. Il est hors de doute que ces novateurs influencèrent le développement ultérieur du cinéma plus profondément que ne l'avaient fait le "traditionaliste" Sanine et son acteur Moskvine.

Mais il ne faut pas oublier que Polikouchka, lui aussi, eut une valeur nouvelle dans le cinéma soviétique : celle de la qualité psychologique. Elle fut l'expression d'une nouvelle politique culturelle du pays socialiste naissant J'aimerais souligner que, de toutes les composantes de la culture soviétique, le cinéma fut le plus important pour montrer au public tchécoslovaque ce qui était en train de naître en Union soviétique dans le domaine culturel aussi bien que dans le domaine social.

Vers le milieu des années vingt, les relations culturelles entre la Tchécoslovaquie et l'Union soviétique s'améliorèrent après la nomination, en 1924, à la représentation soviétique à Prague, de l'attaché pour les informations, qui était chargé, entre autres, des affaires culturelles. Dans la même année, la "Société pour le Rapprochement économique et culturel de la Tchécoslovaquie et de la nouvelle Russie" fut fondée sur l'initiative de Zdenek Nejedly, professeur d'histoire à l'Université ; elle allait contribuer largement à la popularisation du cinéma soviétique. Elle eut le mérite d'envoyer en Union soviétique une délégation culturelle dont faisait partie Karel Teige, un des théoriciens principaux de "Devetsil", mouvement d'avant-garde, de gauche et de tendance marxiste. (Dans le cadre de ce mouvement et selon un programme préétabli, l'école littéraire appelée "le poétisme" et son esthétique se développaient. Le "Devetsil" engagea une polémique avec la revue "Proletkult" dont l'orientation dépendait de S. K. Neumann. Dans cette discussion, le "Devetsil" concentra une grande attention sur les problèmes du cinéma). Pendant son séjour en Union soviétique, Teige saisit la vraie portée révolutionnaire du cinéma soviétique. Cette rencontre l'amena à changer ses opinions théoriques antérieures, influencées par l'humour absurde du burlesque cinématographique américain et par l'avant-garde française. Teige considérait sa vision du film d'Eisenstein "La grève" comme le point culminant de son séjour à Moscou.

En 1926, le "Cuirassé Potemkine" d'Eisenstein arrive en Tchécoslovaquie.

Il est accueilli avec enthousiasme mais, en même temps, des attaques haineuses sont lancées contre le cinéma soviétique. Quoique le film d'Eisenstein fût alors présenté en Tchécoslovaquie dans une version arrangée par la censure, avec des citations insérées, tirées du livre de Masaryk "La révolution mondiale", les fascistes tentèrent d'empêcher la première de ce film à Prague. A Brno, où les groupes fascistes de combat furent dirigés par leur chef, général Gajda, en personne, on voulait faire de même. Dans l'année de la fondation du parti fasciste de Gajda et de la constitution du gouvernement réactionnaire de partis bourgeois de droite, la présentation du "Cuirassé Potemkine" fut un événement politique important, une pierre de touche qui devait faire connaître le niveau culturel des spectateurs tchèques.

L'Affaire Potemkine ne fut pas le seul scandale de ce genre. En 1930, Zdenek Nejedly, F.X. Chalda et V. Tille, professeurs à l'Université Charles, soutenus par certaines organisations progressistes, tentèrent de forcer le blocus officiel du cinéma soviétique. Dans ce but, ils arrangèrent une projection fermée au grand public où les films d'Eisenstein "La ligne générale" et "Les dix journées qui ébranlèrent le monde" devaient être présentés. Plus de trois cents invités arrivèrent, parmi eux beaucoup de professeurs à l'Université, d'écrivains, de metteurs en scène, d'architectes, de cinéastes et de journalistes. Mais avant même que la projection n'eût commencé, un commissaire de police, accompagné de plusieurs agents, arriva et prononça la dissolution de la réunion sans avoir contrôlé si tous les règlements

avaient été respectés ou pas. Cette action souleva un tollé général, la presse tchécoslovaque et étrangère fit des comptes-rendus détaillés de ce scandale, où elle condamnait le procédé illégal du commissaire de police.

Pour la situation en Tchécoslovaquie, il était d'une grande importance qu'une partie substantielle des représentants de la culture et des arts se mit de la partie du film soviétique et donc du côté des adversaires de la bourgeoisie au pouvoir. En Tchécoslovaquie, le caractère artistique du cinéma soviétique fut reconnu grâce au "Cuirassé Potemkine" qui, en plus, établit les exigences auxquelles devait répondre la pensée exprimée dans les autres films soviétiques. Dans les appréciations portées par les critiques progressistes tchécoslovaques, le film d'Eisenstein et, après lui, d'autres films muets soviétiques importants eurent la primauté sur toutes les autres oeuvres cinématographiques quoique, à cause de la censure, les films soviétiques n'arrivassent en Tchécoslovaquie que sporadiquement.

Tandis qu'en 1926 Teige prenait encore en considération le partnership, du point de vue des valeurs, du cinéma soviétique et du cinéma américain, plus tard il ne vit, entre les deux, qu'un fossé de plus en plus large qu'il considérait comme l'exemple le plus éclatant de la contradiction entre le système capitaliste et le système socialiste. En outre, il réexamina sa conception antérieure du "cinéma pur", ce qu'il fit surtout sous l'influence des films de Poudovkine, et, dans leur cas, exprima sa bonne volonté de reconnaître l'authenticité du film de fiction, auparavant considéré par lui comme incompatible avec la théorie moderne du "cinéma élémentaire".

L'écrivain Vladislav Vantsura, lui aussi, après un voyage qu'il fit avec un groupe d'écrivains en 1927 en Union soviétique, commence à réfléchir sur la possibilité de faire des films. Après avoir vu la "Tempête sur l'Asie", de Poudovkine, oeuvre qui le toucha profondément, il écrivit le scénario du film dramatique "Lethargus" qui révélait les conditions désespérées de vie et sociales des indigènes dans les colonies et condamnait le manque d'intérêt des colonisateurs européens pour un changement favorable de cette situation. Le savant progressiste Vaclav Tille, spécialiste de la littérature et du théâtre, après avoir visité avec Cantchura Moscou et après y avoir pris connaissance du cinéma soviétique, constate son regain d'intérêt pour la production cinématographique. (Tille est quelquefois appelé "le premier esthéticien tchèque du cinéma" parce que, en 1908, il avait été le premier homme en Bohême à rédiger une étude esthétique sur le cinéma). Ses aperçus moscovites sur le cinéma furent recueillis dans son livre "Moscou en Novembre". En tant qu'hôte fréquent des thés donnés à la représentation plénipotentiaire d'Union soviétique à Prague, il a pris connaissance de nouveaux films soviétiques et il en fit usage dans ses séminaires tenus à l'Université, dans son activité publique et dans ses critiques et ses articles publiés dans la presse.

Dans l'histoire de la critique cinématographique de gauche, un nouveau chapitre commence à partir des années 1926-1927. A son origine est une nouvelle génération montante de critiques de cinéma, de tendance marxiste, passionnés par le cinéma soviétique. Leurs attitudes nouvelles sont reproduites, tout d'abord, dans les colonnes de la presse communiste de Brno et de Prague. A partir de 1926, le "Rovnost" de Brno publiait les articles de Ctibor Haluza. L'édition du soir de "Rudé pravo" reproduisait les papiers de Julius Futchik, de Lubomir Linhart, de Karel Konrad, de Frantichek Nemets, de Vladimira Vanourkova, de Géza Vtchelitchka, de Karel Strass et d'autres. Ce fut alors que le "Rudé pravo" commença à publier les articles rédigés par des critiques appelés "indépendants" ; ceux-ci l'étaient non de l'idéologie communiste, mais de l'argent des producteurs de films et des maisons de distribution qui fut utilisé pour influencer indirectement la critique. Le point de rassemblement des critiques indépendants devint le "Klub za novy film" ("Le Club pour le nouveau Cinéma"), groupe autonome lié au "Devetsil". Ce Club avait pour membres des artistes appartenant au "Devetsil", des représentants d'un nouveau groupe marxiste de critiques, des critiques de tendance progressiste (J. Kutchera, K. Smrj) et des représentants des cinéastes tchèques (J. S. Kolar, J. Brichta), mais ces derniers le quittèrent à cause des désaccords sur son programme.

A cette période, une rubrique régulière du samedi vit le jour dans le "Rudé pravo". La rédaction y publiait des informations sur les films en première vision aussi bien que sur ceux qui ne l'étaient plus, mais qu'il valait la peine d'aller voir. Ce fut une nouveauté puisque, jusqu'alors, les articles n'avaient traité que les films présentés à la Bourse de Films, donc sans aucune garantie d'être projetés dans les cinémas. Ce précédent amena non seulement les journaux progressistes, mais même la presse bourgeoise à publier régulièrement des critiques de cinéma.

Tandis que pour la génération de 1920, avec Teige à sa tête, le point de départ fut l'admiration du cinéma américain d'abord et du cinéma français ensuite, la nouvelle génération de critiques exprima sa déception profonde causée par le cinéma bourgeois et se rallia ouvertement aux films soviétiques ; ceux-ci firent leur apparition dans les salles obscures tchécoslovaques pendant la montée de cette génération nouvelle. Il serait injuste à l'égard de Teige et de ses compagnons de "Devetsil" de passer sous silence le fait que c'étaient eux qui frayèrent la voie aux films soviétiques et leur donnèrent la possibilité de gagner la sympathie des spectateurs tchèques. Pour caractériser la différence entre ces deux générations de critiques, nous pourrions dire que Teige et ses compagnons modifièrent leurs points de départ esthétiques grâce aux connaissances acquises au cours de projections de films soviétiques, tandis que, pour la génération de Julius Futchik, de Ctibor Haluza et de Lubomir Linhart, le point de départ fut le cinéma soviétique lui-même ; pour eux, il devint le critère d'après lequel ils jugeaient les films tchèques et étrangers. Cela ne veut pas dire que cette nouvelle génération ne fut pas influencée par l'esthétique "poétiste". Elle l'était et elle dut s'en libérer progressivement, en confrontation avec le cinéma soviétique.

Un événement qui contribuait beaucoup à détourner les critiques tchèques des conceptions d'avant-garde des années vingt, fut la conférence, tenue en novembre 1930 à Kharkov, du deuxième Bureau international de la Littérature révolutionnaire. Cette conférence orienta la critique cinématographique tchèque de tendance marxiste vers une accentuation du caractère de classe et de la pensée des films et des oeuvres théoriques. A titre d'exemple, nous pouvons mentionner la critique, par Eduard Urx, du livre "Poesie v rozpacich" ("La Poésie troublée") qui fut une tentative de Bedrich Vaclavek d'écrire un gros ouvrage scientifique sur la sociologie de l'art et de la culture, ainsi que la critique, faite par Chtoll, du livre de Lubomir Linhart "Mala abeceda filmu" ("Le petit Alphabet du Cinéma") sur la spécificité des moyens d'expression de cinéma. Après ces critiques, Vaclavek aussi bien que Linhart s'écartent de leurs attitudes "poétistes" antérieures et, dans leurs études théoriques ultérieures, commencent à propager les pensées exprimées à la conférence de Kharkov.

Le cinéma soviétique fut le sujet de nombreux articles publiés dans les journaux communistes ainsi que dans divers périodiques progressistes qui s'occupaient de la politique culturelle. Des études originales furent rédigées. En plus, de nombreuses traductions furent publiées, surtout des articles théoriques et idéologiques écrits par des théoriciens soviétiques de renom et par des cinéastes soviétiques célèbres tels que D. Vertov, S. M. Eisenstein, V. Poudovkine et A. Dovjenko. En même temps, deux livres de Vsevolod Poudovkine, "Le Réalisateur de Cinéma et le Matériel de Cinéma" et "Les Scénarios de Cinéma" furent publiés en tchèque dans un seul volume sous le titre "Od libreta k premiére" ("Du Scénario à la Première").

En outre, on fondait des organisations de cinéastes et de critiques. Sous l'influence du cinéma soviétique et du cinéma progressiste occidental, ces organisations mettaient l'accent sur le contenu et l'expression modernes et progressistes des films. Parmi ces organisations, il faut nommer "Klub za novy film" ("Le Club pour le nouveau Cinéma", fondé en 1927), "Film-foto-skupina Levé fronty" ("Le Groupe cinématographique et photographique du Front de Gauche", 1931), "Tcheskoslovenska filmova spoletchnost" ("La Société cinématographique tchécoslovaque" qui fut fondée en 1936 et se trouvait sous la présidence de Vladislav Vantchura), DAV ("La Foule") en Slovaquie, aussi bien que diverses associations de peintres et sculpteurs, d'écrivains, d'étudiants, etc. Parce que les ciné-clubs n'existaient pas encore en Tchécoslovaquie, quelques-unes de ces organisations se chargeaient de la projection de films progressistes, surtout de films soviétiques.

Ainsi, à partir de la fin de 1931, le Groupe cinématographique et photographique du Front de Gauche organisait, le dimanche, des projections de films soviétiques de qualité au cinéma "Beseda" à Prague : la première projection avait lieu à dix heures et demi du matin, la deuxième à deux heures de l'après-midi. Les premières quatre représentations furent consacrées à un cycle de films culturels : "Les Oudou, Chasseurs primitifs", "Le Pamir, Toit du Monde", "Les Souffrances et les Joies des Mères" (film tourné par Edouard Tissé en Suisse) et "Tourksib". Chacun de ces films fut précédé d'une introduction parlée. Le journaliste Julius Futchik prit la parole à l'occasion de la présentation de "Tourksib", l'écrivain Jiri Weil fit un discours avant la projection du "Pamir". D'autres films suivaient dans des intervalles réguliers d'une semaine. Certaines projections furent combinées avec des actions politiques diverses. Des activités pareilles furent exercées par le Front de Gauche à Brno et ailleurs. A ce sujet, j'aimerais souligner que, dans les années vingt, en dépit de la censure et de tous les autres obstacles, l'influence exercée sur les spectateurs et les auditeurs par les articles sur le cinéma soviétique, par les réunions-débats et par les projections de films soviétiques fut telle que nous n'avons plus rien vu de comparable après la deuxième Guerre mondiale.
Dans les années 1927-1929, le nombre de films soviétiques présentés en Tchécoslovaquie augmenta. Trente-deux films de long métrage furent projetés. En plus, de nouveaux documentaires, les premières actualités et les premiers dessins animés soviétiques firent leur apparition. Parmi les films de fiction, il y en avait quelques-uns qui sont devenus, entretemps, des classiques, tels "L'Union pour la grande Cause" (de Konzintsev et Trauberg), "Le Voleur de l'Amour" (de Romm), "Le Quarant et Unième" (de Protazanov), "La Tempête sur l'Asie" (de Poudovkine) et "La Ligne générale" (d'Eisenstein). Mais, en même temps, toute une série de films soviétiques fut interdite. Parmi eux furent "La Mère" et "La Fin de Saint-Petersbourg" de Poudovkine, "Octobre" d'Eisenstein et "Selon la Loi" de Kouléchov.

Dans les années trente, quand la situation politique en Europe hâta la signature d'accords politiques entre la Tchécoslovaquie et l'Union soviétique et quand les milieux officiels tchécoslovaques commencèrent à considérer l'importation de films soviétiques comme une sorte de contrepoids à l'importation de films allemands, exploités par l'Allemagne nazie, 97 films soviétiques de long métrage furent présentés, parmi eux de nombreuses oeuvres importantes telles que "Chemin de la Vie", "Tchapaïev", "Les Marins de Cronstadt", "Professeur Polejaïev", "Pierre le Grand", "Au loin une Voile", "Volga-Volga", "Le Cirque", "La Tempête" et d'autres. La censure, quoiqu'elle soit devenue plus charitable envers les oeuvres soviétiques, refusa néanmoins de faire passer le premier film soviétique de couleur "Grunya Konnakova", de Nikolai Ekk, "Les Lumières de Paris" de Grigori Rochal, et, pour des raisons incompréhensibles, même l'"Ours", filmé par Annenski d'après un conte de Tchékhov.

Informer alors de films soviétiques dans la presse, en particulier dans le "Rudé Pravo", le "Tvorba", mais aussi le "Narodni osvobozeni" "indépendant", signifiait, entre autres, d'attirer l'attention du public sur les films interdits par la censure ou boycottés par les cinémas ainsi que sur les films dont les spectateurs n'avaient pas pu prendre connaissance. En même temps, cette propagation du cinéma soviétique mettait en pleine lumière les pratiques de la censure tchécoslovaque des films, laquelle se trouva ainsi sous le feu roulant de la critique progressiste.

La découverte et l'apport artistique du cinéma soviétique qui n'était rien d'autre qu'une révolution sur l'écran parce qu'il présentait une issue dans la perspective révolutionnaire, exprimant la dialectique des conditions objectives de la société, exercèrent une grande influence sur tous ceux qui tenaient le cinéma non seulement pour un art, mais aussi pour un auxiliaire puissant du progrès. Les cinéastes soviétiques réussirent alors à faire l'impossible : dans les conditions de la République bourgeoise d'avant-guerre, ils furent les premiers à forcer le "blocus de silence" de l'Union soviétique et la "muraille de mensonges" érigée autour d'elle, et à gagner à ce pays des admirateurs fervents, des compagnons de lutte dévoués et des amis parmi les ouvriers et les intellectuels tchèques.

Dans les années vingt, le cinéma tchèque s'était développé loin de ces courants de la pensée et de la culture progressistes et il serait vain de chercher en lui un reflet des idées de la génération critique montante, à l'exception d'un seul film, "Takovy je jivot" ("La Vie est ainsi"), fait par Junghans (1929). Par son contenu, ce film est très proche des films allemands de critique sociale. Par son esprit, il fut plus allemand que tchèque, même si quelques acteurs tchèques y jouaient et s'il pouvait être produit grâce aux capitaux tchèques. Mais ce n'était qu'une exception.

La production cinématographique ne donna aucun plaisir à la critique cinématographique de gauche, dont les producteurs et les réalisateurs tchèques de films se moquaient d'ailleurs éperdument. Les causes de cette situation doivent être recherchées dans une contradiction fondamentale de classe et de pensée entre ces deux groupes. En Tchécoslovaquie, la critique et la théorie cinématographiques progressistes, surtout dans les années trente, se développaient en se référant non au cinéma tchèque, mais au cinéma soviétique, aux films progressistes américains et français et aux films tournés en Allemagne avant l'avènement du nazisme. Mais même ces films occidentaux étaient considérés et jugés à travers le cinéma soviétique. Les travaux théoriques de Béla Balasz et de Rudolf Arnheim, alors souvent traduits en Tchécoslovaquie et y acceptés par la critique libérale, subissaient cette influence eux aussi.

Les représentants de la nouvelle génération de critiques, constituée sous l'influence du cinéma soviétique et des études de Balasz et d'Arnheim, ne se limitaient pas à rédiger des articles critiques et à polémiquer, mais tentaient de faire leurs propres films où ils mettaient l'accent sur les exigences progressistes que la production avait jusqu'alors méconnues. Même si ces jeunes ne réussirent pas à filmer certains scénarios radicaux tels que "Botitch, potok chudych" ("Botitch, ruisseau de pauvres") ou "Balada o otchich topitchovych" ("Une ballade des yeux d'un chauffeur"), adaptation par Otakar Vavra débutant d'un poème de Jiri Wolker, ils sont progressivement parvenus à se faire admettre à Barrandov. Cette situation conduisit à une meilleure qualité des films tchécoslovaques de fiction aussi bien que documentaires ; ces derniers atteignirent alors le niveau mondial. Ainsi des liens se nouent entre la théorie progressiste de cinéma et la production cinématographique. Grâce à cela, il advient un changement dans la disposition des représentants de la critique cinématographique de gauche et de la critique libérale progressiste à l'égard du cinéma tchèque ; il n'est plus rejeté en bloc, mais un effort de la part de ces critiques devient manifeste pour soutenir, dans le cinéma tchèque, des tendances qui se développement artistiquement, pour limiter le marchandage de films et pour faire face aux procédés insensés de la censure qui s'acharne à supprimer tout ce qui est politiquement progressiste et artistiquement au-dessus de la moyenne. L'effort devient visible de donner aux films un accent social prononcé, même si la pensée exprimée ainsi n'est pas toujours homogène.

Cette situation fut le résultat, entre autres, d'un compromis entre la bourgeoisie tchèque et celle slovaque ainsi qu'entre la culture moderne tchèque et celle slovaque. Ce compromis fut dicté par la situation sociale et politique, par une menace grandissante du nazisme et, en fin de compte, par la tactique du Parti communiste de Tchécoslovaquie. Ce concours de circonstances a amené V. Vantchura, O. Vavra, J. Honzl, J. Voskovets et J. Werich, E.F. Burian, A. Hackenschmied, J. Lehovets, J. Weiss et autres dans les ateliers de cinéma.

Jusqu'à présent, l'historiographie tchécoslovaque a souffert d'un défaut : elle considérait la production des films isolément, sans aucun rapport avec le développement de la pensée concernant le cinéma, quoique celle-ci ne soit toujours qu'une partie intégrante d'un ensemble dont les autres composantes sont les conditions économiques, les techniques et la situation politique, les uns dialectiquement liés avec les autres. Ne pas tenir compte des attitudes de la critique et du développement de la théorie de cinéma en Tchécoslovaquie signifiait déformer l'interprétation de l'histoire de cinéma et sous-estimer l'influence du cinéma soviétique sur l'évolution du cinéma tchèque. Même dans les cas, peu fréquents, où la théorie de cinéma fut l'objet d'articles publiés dans la presse, ils se limitaient pour la plupart à ne traiter que la parenté extrinsèque d'idées et de formes. Ce défaut est caractéristique pour l'historiographie du cinéma tchécoslovaque comme pour les études tchécoslovaques sur l'histoire de la production cinématographique dans les pays les plus divers.

En Tchécoslovaquie, l'influence particulièrement prononcée du cinéma soviétique se faisait remarquer dans les films expérimentaux et documentaires. L'influence de Vertov et de la manière de tournage employée par son école de cinéma-oeil est apparente, par exemple, chez Alexandr Hackenschmied, dans son film "Bezutchelna prochazka" ("Une promenade sans but"), où le réalisateur utilisa des prises de vues rapides, à l'aide d'une caméra portative, chez Karol Plitaka, dans son film "Po horach, po dolach" ("Par des montagnes, par des vallées"), ayant des accents sociaux prononcés, et surtout dans son film "Zem spieva" ("Le pays chante"), plein de poésie et de chant, où les traits caractéristiques de l'école soviétique de montage sont évidents. Par son ton poétique accentuant l'immortalité de la force et de la beauté créatrices populaires, ce film rappelait "La terre" de Dovjenko. Des films tels que "1. maj 1932" ("Le premier mai 1932"), "Napritch Prahou" ("A travers Prague"), "Na jare 1934" ("Au printemps de 1934") et autres, produits sous l'impulsion du Groupe cinématographique et photographique du Front de Gauche, s'inspiraient, eux aussi, de l'école de Vertov et se mettaient ouvertement sur les positions de classe pour critiquer et pour attaquer. Dans la section culturelle de la société cinématographique A.B., Jiri Lehovets et Jiri Weiss tournèrent plusieurs films qui figuraient parmi les meilleurs documentaires à l'échelle mondiale et qui montraient l'influence de Vertov et de l'école soviétique d'opérateurs de prise de vues.

Nous pourrions mentionner encore d'autres cas, concernant par exemple les activités de l'ancien studio de cinéma Bata à Zlin (aujourd'hui Gottwaldov), où les bases de la production de films scolaires et de dessins animés furent jetées. Là aussi, le cinéma soviétique joua son rôle bénéfique. Dans tous ces cas, son influence ne fut pas directe et le cinéma tchèque n'était pas un simple épigone. Cette influence s'exerçait plutôt par des exemples, en appliquant l'esprit inventif et en découvrant des sujets originaux. Ce qu'on appelle l'école documentaire tchèque des années trente fut largement inspiré par le cinéma soviétique, mais ce mouvement tchèque a su créer son style original quant à la prise de vues et à toute la structure de films ; dans les années suivantes, ce style fit preuve de sa vitalité même dans les films de fiction.

Dans ceux-ci, les cinéastes étaient beaucoup plus dépendants des producteurs, et l'influence du cinéma soviétique s'y manifestait tout d'abord par l'imitation des procédés de forme soviétiques. Selon la critique bourgeoise d'alors, l'apport donné par le cinéma soviétique à la production cinématographique mondiale concernait uniquement la forme, non l'unité dialectique du contenu et de la forme révolutionnaires, quoique, en réalité, cette dernière interprétation est la seule qui soit juste. Selon ce point de vue erroné, pour qualifier des films comme progressistes, il leur suffisait de contenir des détails provoquant des émotions, de nombreuses plongées et contre-plongées et quelques montages rapides et d'avoir assimilé la conception russe du rythme du film et de ce qui est photogénique.

De ce point de vue, même le film de Gustav Machaty "Extase" est discutable. Ce film, d'une conception pour la plupart éclectique, montre l'influence indéniable d'Eisenstein, par exemple dans la scène de chevaux en rut ou dans la caractéristique du bureaucrate, donnée par un raccourci filmé par-dessus une machine à écrire. L'influence de Vertov - par l'intermédiaire de Granowsky - peut être reconnue à la fin du film, dans le montage rapide qui exalte la victoire du travail. Malgré que, du point de vue du contenu et de la mise en scène, ce film joue un rôle exceptionnel dans le cinéma tchèque d'avant-guerre et malgré la caméra lyrique de Jan Stallich et l'érotique hardie et provocatrice, ce film,

basé sur le conflit classique du cinéma bourgeois, infidélité conjugale, ne peut être considéré comme une oeuvre novatrice par sa pensée et par sa forme. Mais l'originalité du contenu et de la forme est indispensable si un film doit être considéré comme ayant été substantiellement influencé par le cinéma soviétique.

L'influence du cinéma soviétique, dans tous les cas où elle était comprise et acceptée plus profondément, ne fut jamais superficielle et réunit toujours les deux aspects - le contenu et la forme -, même si le contenu n'arrivait pas encore à exprimer toujours et dans tous les détails ce qu'il fallait. Mais en dépit de l'immaturité du cinéma tchèque, l'influence du cinéma et de la culture soviétiques préparaient les conditions indispensables à la naissance de l'art cinématographique socialiste en Tchécoslovaquie.

Sous la Première République, cet art socialiste prit forme dans l'oeuvre cinématographique de Vladislav Vantchura qui s'est rendu compte mieux que tous les autres artistes peut-être que tout le mal et l'impossibilité d'éviter de faire des compromis venaient du système capitaliste lui-même qui, pour survivre, était obligé de faire des avances indignes aux spectateurs. En raison de cela, pour faire des films, Vantchura décida de devenir un créateur et producteur indépendant. Avec les écrivains Ivan Olbracht et Karel Novy, il fonda une société cinématographique indépendante et, en ancienne Russie subcarpathique, tourna, en 1934, le drame lyrico-épique "Marijka nevernitse" ("Marijka, femme infidèle"), témoignage de la situation sociale des villageois dans cette région.

A l'époque, ce fut un sujet brûlant parce que des conditions quasi coloniales, souvent critiquées par la presse progressiste, règnaient dans cette partie de la République. L'oppression sociale s'y accentua surtout dans les années trente quand Ivan Olbracht la visita plusieurs fois et quand il écrivit son roman "Nikola Chuhaj loupejnik" ('Nikola Chuhaj le brigand", 1933). Dans l'histoire de "Marijka", on trouvera plusieurs caractéristiques et plusieurs situations identiques à celles décrites dans le roman d'Olbracht.

Dans le film de Vantchura, la situation sociale laisse des empreintes même sur les rapports entre les personnages principaux et leur amour. L'infidélité, la vengeance et la fin tragique se détachent sur un fond social. Ce n'est pas le drame de l'infidélité conjugale tel qu'il est courant dans le cinéma bourgeois où l'amour et la passion cachent la situation sociale, mais c'est une ballade sociale condamnant sans appel le régime social qui est à l'origine de cette tragédie, dans laquelle les gens souffrent.

Marijka, son mari Petro et son amant Danilo sont les personnages principaux, mais le film présente, en même temps, un héros collectif : les montagnards qui, d'abord, aident Marijka et son mari dans leur malheur, mais, plus tard, s'en détournent puisqu'ils les considèrent comme coupables de la mort de Danilo. A l'opposé des montagnards sont les commerçants juifs et les entrepreneurs tchèques qui exploitent les villageois, ainsi que les gendarmes qui font leur devoir en réprimant la révolte du peuple.

Il ne faut pas se laisser tromper par la vie apparemment stéréotypée des personnages ni par leur passivité. Tout cela n'est qu'un semblant. Marijka, qui se détache, par sa beauté exceptionnelle, parmi les autres femmes, exténuées par le travail, exprime, par son infidélité, le désaccord avec l'état de choses tel qu'il est. Petro, fidèle à la tradition dans sa vie privée, se révolte contre les conditions sociales. Danilo commet une infraction aux lois qui déterminent la coexistence des villageois, les bûcherons commencent une grève et participent à un pogrom visant le cabaretier juif, les gendarmes attaquent les rebelles. D'un coup, tout se met en ébullition, tous les personnages sont, d'une façon ou d'une autre, jetés hors de leurs gonds. Voilà des signes précurseurs de changements importants à venir.

L'irréductibilité des contradictions de classe, qui est, en même temps, la cause de tragédies humaines, marque la structure entière du film. L'isolement de Marijka et de son mari, expulsés de la collectivité, contraste avec la beauté de la nature et l'ébullition précédente. L'esprit révolutionnaire de l'histoire racontée est exprimé par le contrepoint. Tout est déterminé par les conditions de vie insupportables. Après la vision du film, le spectateur se rend compte que, dans ce "pays triste", aucun progrès n'est possible s'il n'y a pas un changement fondamental de l'ordre social. Mais cette pensée mûrit dans l'esprit des spectateurs seulement, sans être directement exprimée sur l'écran. Ce procédé nous rappelle Eisenstein et ses films muets classiques.

Même les autres procédés que Vantchura employait dans ce film et qui rappelaient les méthodes des cinéastes soviétiques, représentaient quelque chose d'insolite dans le cinéma tchèque. Cela concerne, par exemple, la décision des auteurs de ce film de le tourner presque entièrement dans son milieu authentique et avec les acteurs amateurs parlant le ruthène, le yiddish ou le tchèque. Vantchura s'est servi de la poétique des muets et des premiers parlants soviétiques à l'époque où, dans les films sonores, un modèle était déjà établi selon lequel un rôle important revenait aux acteurs professionnels, les pensées étaient exprimées par un dialogue dramatique et le montage est devenu "invisible", pour employer l'expression de Bazin. Tout cela provoqua la confusion des spectateurs ainsi que des critiques de cinéma. Il faut ajouter que la plupart des films soviétiques présentés en Tchécoslovaquie jusqu'en 1934 étaient les muets, et ceux-ci impressionnèrent Vantchura le plus.

En dépit de certains traits anachroniques de "Marijka, femme infidèle", c'est une oeuvre intransigeante, sur les positions socialistes. Les autres films de Vantchura - "Pred maturitou" ("Avant le Baccalauréat", 1932), "Na slunetchni strane" ("Du côté du soleil", 1933), "Nachi furianti" ("Nos crâneurs", 1937) et "Laska a lidé" ("L'amour et les gens", 1938), qui s'orientaient vers des valeurs telles que le travail et les nouvelles méthodes pédagogiques progressistes et vers l'accentuation du caractère de classe des rapports sociaux, avaient, eux aussi, un niveau artistique au-dessus de la moyenne et aidaient à faire disparaître l'infériorité du cinéma tchèque à l'égard de la culture moderne progressiste.

Des oeuvres telles que "Hej rup", "Svet patri nam" ("Le monde est à nous"), "Filosofska historie" ("Une histoire d'étudiants"), "Panenstvi" ("La virginité"), "Tsech panen kutnohorskych" ("Le corps de métier de pucelles de Kutna Hora"), "Bila nemota" ("La maladie blanche"), "Reka" ("La rivière"), "Marycha", "Trhani" ("Les terrassiers"), "Janochik" et autres, qui jouaient un rôle progressiste dans le contexte du cinéma tchèque et de son développement artistique, furent toutes marquées par les idées exprimées dans les films soviétiques. Ainsi la comédie historique de Vavra "Tsech panen kutnohorskych", inspirée par la tradition dramatique tchèque aussi bien que par le cinéma français ("La kermesse héroïque" de Feyder), souligne, selon l'exemple des films historiques soviétiques, l'aspect social de l'histoire qu'il raconte et considère les mineurs de Kutna hora comme la force

révolutionnaire qui préfigure l'évolution sociale future. Quand Haas fait une adaptation cinématographique de la "Maladie blanche", pièce antifasciste écrite par Karel Tchapek et caractérisée, en substance, par un humanisme abstrait, il la refond en supprimant la fin pessimiste où la foule piétine Galén, détruisant ainsi le remède contre la maladie blanche. Le film, à la différence de la pièce, se termine par l'expression de l'espoir que l'humanité pourra être sauvée. Cette fin plus optimiste fut imposée non seulement par la situation politique telle qu'elle existait avant la signature du traité de Munich, mais aussi - et là-dessus on ne peut avoir aucun doute - par l'exemple des films soviétiques qui encourageaient alors les Tchèques et leur donnaient confiance qu'ils pourraient défendre leur pays. A cet égard, j'ai dans l'esprit des films comme "Tchapaïev", "Les marins de Cronstadt", "A l'ombre d'avions", "Nous jurons", "Pierre le Grand" et autres qui encourageaient les spectateurs et contribuaient à leur détermination à défendre leur patrie contre le fascisme.

Les activités théoriques, critiques et créatrices exercées dans le cinéma tchécoslovaque, soutenues par l'exemple du cinéma soviétique et par sa théorie, sa pratique et son expérience, menaient logiquement à la demande de nationalisation du cinéma tchécoslovaque. Après le diktat de Munich, la bourgeoisie tchèque, elle aussi, commença à examiner la possibilité d'une nationalisation du cinéma puisque ce traité, en réduisant la superficie de la Tchécoslovaquie, limita les possibilités de la bourgeoisie tchèque de produire des films et, par cela même, mit en danger l'existence de celle-ci. Avant Munich, la production cinématographique tchécoslovaque qui, dans le cas des projets coûteux, devait compter avec l'exportation, avait partie liée avec les entrepreneurs allemands, grâce à l'appui financier desquels elle réalisa toute une série de films. Après le traité de Munich, quand les entrepreneurs tchèques perdirent la possibilité d'une collaboration financière avec l'Allemagne et furent privés de leurs cinémas dans les régions frontalières habitées pour la plupart par des Allemands et occupées alors par l'Allemagne nazie, le budget indispensable au tournage d'un film coûteux dépassait les possibilités financières des producteurs privés tchèques de films. A cause de cela, le soutien donné par l'Etat à la production de films devint indispensable. Ainsi la nationalisation de la production cinématographique fut demandée surtout pour garantir sa survie, non pour des raisons de principe.

D'un caractère différent fut, bien sûr, la conception de la nationalisation du cinéma, présentée par les membres de la gauche culturelle et par les personnages culturels progressistes. Sous l'occupation, ceux-ci préparèrent cette proposition en se basant sur les expériences du cinéma soviétique et sur les principes de la politique culturelle du Parti communiste de Tchécoslovaquie. Dans la clandestinité, le projet d'une nouvelle structure de la cinématographie tchécoslovaque fut élaboré et présenté basé sur le principe de la nationalisation complète de toutes les parties de la cinématographie et de toutes ses entreprises. Après mai 1945, la nouvelle direction de la cinématographie tchécoslovaque, soutenue par les membres communistes du gouvernement, put nationaliser immédiatement le cinéma et faire valoir progressivement sa conception idéologique, artistique et d'organisation des activités de la cinématographie ; cette conception fut réalisée intégralement après février 1948. Cette date représente l'aboutissement de tous les efforts déployés par les plus progressistes forces culturelles de la nation et le commencement d'un nouveau chapitre dans l'histoire du cinéma tchécoslovaque ; par sa qualité, ce chapitre diffère du précédent, dont nous venons de parler.

Il est indiscutable que je pourrais citer de nombreux autres cas de l'influence bénéfique du cinéma soviétique sur le cinéma tchécoslovaque des années vingt et trente, mais le but suivi par mon exposé ne le rend pas nécessaire. Dans celui-ci je ne cherchais qu'à brosser un tableau qui nous ferait comprendre l'ampleur de l'influence du cinéma soviétique sur le développement de la pensée et de la création dans le domaine de la cinématographie tchécoslovaque ainsi que l'importance que le cinéma soviétique eut pour l'éclosion des tendances progressistes dans le cinéma tchécoslovaque sous la Première République.

A la fin de mon exposé, j'aimerais souligner encore une fois que chaque attitude de pure forme, mécaniste ou étroite, qui se manifesta dans l'explication de la façon avec laquelle le cinéma tchécoslovaque fut influencé par le cinéma soviétique, mène inéluctablement à la sous-estimation de l'importance du cinéma soviétique et émousse son caractère révolutionnaire.

THE FILMWORKERS OF THE NORWEGIAN WORKER'S ORGANIZATION

Jon Stenklev - Norway

The Norwegian feature film production in general was, during the twenties and thirties, rather insignificant both in number and in quality. There was practically no film milieu and with a production of two to three feature films a year one can well understand the artistic poverty shown in the few films from this period.

In spite of this a remarkable film production took place within the labour movement of Norway during the period 1934-39. It has no root in Norwegian film tradition at all, and as already said, what roots could there be? The labour movement film production can only be explained within a political context.

After the revolution in Russia in 1917 it soon happened that the Norwegian labour movement became the most radical one in the Nordic countries.

Even after the break with the International - 1924, Norwegian labour leaders and intellectuals went on frequent pilgrimages to the Soviet Union. With the international economic crises starting in 1929 and in Norway lasting from 1931 to 1936 the Labour party and especially its Youth movement became more active than ever.

However, during the election campaign in 1933 some brilliant young men headed the main drive under the motto "Every hand at work"--rather a difficult aim at a time when 25% of the male adult population was out of work.

One of them had been on several visits to Moscow studying films and theatre. His name was Olav Dalgard. He had seen and experienced how the young Soviet state had taken the film both as a political tool and as a means of artistic expression. He was overwhelmed and got back and was accepted as the one through whom the media of film should help the Labour party to win the elections. This happened at a time when the Labour movement started their own organization on all fronts, a worker's educational organization, a worker's sports association, children's organization, etc. Therefore there was also a certain claim for film material for use inside the worker's own organization. In other words, there were two aims, propaganda directed to the outside, and information and inspiration for their own ranks.

In this drive a special labour film movement existed for six years, from 1934 to 1940. And Dalgard was the director of them all. I will mention their titles: DAWN IN THE NORTH, THUNDER IN THE VALLEY, and BREAK THE CHAINS. The films disappeared during the war, but we found second copies and we have retrieved them all with the help of Dalgard who now is 80 years old.

Most of the patterns were taken from the Soviet film. You shall see some parts of a film called BREAK THE CHAINS. The chains are many, and one of them is alcohol and misuse of alcohol, which is shown in this film. We meet the young ones with belief and optimism, and you will be confronted with the agiprop here reciting a poem written in 1936 after the attack on Guernice during the Spanish civil war.

This labour film movement was unique in Scandinavia and ended in 1940 with the German occupation.

THE INFLUENCE OF SOVIET SILENT FILM UPON THE FINNISH CINEMA

Peter von Bagh--Finland

There was in Finland still less working class film movement than in other Scandinavian countries. Truthfully there was only one man that was interested about Soviet films but he happened to be the most promising and talented man the Finnish cinema had known in the past. He had a role that resembles that of Poussinac, Potamkin. Tapiovaara was the name of this filmmaker who was the founder of the first film club in Finland and that film club was raided continuously by the state police. Soviet films there had to be shown secretly and in those secret showings he could see all of the classics of the Soviet film. And he could also read the leading Soviet film theoreticians in German or in French film magazines. Nyrki Tapiovaara wrote much about films before going to active filmmaking. He wrote some excellent articles about Soviet films but the main point might be that in anything he seems to have written about Soviet film and the case of Soviet film was always the centerpiece of his writing. He for instance analyzed the limitations of certain things that he otherwise appreciated very much--the limitations of the British documentary, or the work of René Claire--always against the Soviet achievements.

Tapiovaara made only five films before his premature death in the war in 1940 at the age of 29 years. The influence of Soviet films in the work of Nyrki Tapiovaara is not only in style. Soviet film themes or the overall themes of Soviet culture, themes of nature work class conflicts were reflected in all his five films. And this happened in an achievement that was very uneven, certainly, and also Tapiovaara had to do everything he did in a most indirect way. Otherwise the censorship would be after him. But in this way the Soviet film certainly influenced very curiously the Finnish comedy tradition, the farce tradition, the adventure story, and the rustic classic drama that was to be Tapiovaara's last film.

We will now see maybe not one of the sequents that most clearly reflects the Soviet film influence of Nyrki Tapiovaara's work--we will see a love scene from the last film Nyrki Tapiovaara made--A Man's Road (Miehen Tie) from 1940. It was only released after the death of Nyrki Tapiovaara.

THE INFLUENCE OF SOVIET CINEMA UPON FILMMAKING IN SWEDEN

Aleksander Kwiatkowski

In the history of the Swedish cinema, just this period which could be exposed to the influence of the Soviet films, was a kind of void--after the declined classic time of greatness (ended about 1924) and long before the revival in the forties. What was left? The attempts to save the Swedish film's international stature in the late twenties resulted in snobbish high society comedies and dramas, produced in frequent co-production with German companies. One of the prolific filmmakers of this time was a writer-director, Gustav Molander. With his name were connected the more ambitious attempts of Swedish filmmaking in the thirties. His was a film which, so to speak, opened this very period, One Night (En natt, 1931). This movie depicted a family drama cast on a background of the civil war in an unnamed country, which should be understood as Finland. The lines of clashing political loyalties, represented by the fate of the two brothers from a landowner family are the core of the movie's action. What can interest us today are some sequences--which have been screened during the Symposium--both stylistically and thematically (these two kinds of influences are usually intertwined) showing a clear influence of the Russian editing technique. Several shots just before the arrival of the revolutionary train from the neighbouring, revolting country show tremendous similarities to some scenes from Oktjabr and Konec Sankt Peterburga. Existence of such an editing manner, not to mention a generally positive revolutionary air, could not be but astonishing in a movie directed by Molander, usually expert on films in elegantly depicted upper class milieu. This time it was due to his cooperation with his young assistant director Gösta Hellström, whose premature death one year later prevented him from launching a film career of his own. However, his only film, made in 1932, a rather non-committed farcical comedy, displayed anyhow technically, very ambitious travelling and panorama technique, hardly fit to the subject.

Hellström's interest in the Soviet silent cinema is well documented. He visited Moscow during the summer of 1929 and was especially fond of and influenced by Pudovkin, his theoretical ideas and his directorial practice. Sequences in One Night are a good example of, and prove to what extent he became involved. However it may be an exaggeration to label him a revolutionary filmmaker.

Firstly, he was probably more interested in form problems, secondly the political climate of Sweden in the early thirties was hardly encouraging to the definitive promotion of ideas, as those which were present in the Soviet silent films.

Both Bronenosec Potemkin and other films of this period had serious difficulties in reaching the screens of Western Europe. In Sweden for instance Bronenosec Potemkin was forbidden in 1926 by state censorship, but nevertheless reached, under the circumstances, huge audiences through several non-commercial screenings, organized by an association called "Arbertarkultur". It was established in October 1926 and already on October 11th organized the first of the several screenings of Eisenstein's film. During one month's time it was seen by about 5000 persons.

Certainly Bronenosec Potemkin and several other Soviet silent films, shown in Sweden in the late twenties, have influenced Swedish attempts of the proletarian films. This influence was rather of a thematical nature and, moreover, was clearly shared with the German proletarian films of this time, the so-called Zille films. After seeing the half-amateurish The Outcasts (De utstötta, 1931), directed by Mats Stenström, one intends to think that the influence of the German film on such films with powerful social message was even stronger. In making this point, I would like to stress that in my opinion there can be no question of revolutionary monopolism whatsoever. Moreover, let us not forget that after all, the homeland of revolutionary marxism was originally Germany. Anyway, artistic values of Stenström's film and some similar films were nil, so it would be rather useless to search stylistic influence of either German or Soviet film there.

I am well aware that several other influences of Soviet silent film can be traced within the body of Swedish film, for instance in the whole production of Hampe Faurstman, who studied Soviet film on the spot as well. Let me finish my report with a quotation from the late Grigorij Kozincev:

"I find myself thinking of Eisenstein's vision when I watch the films of other and more recent directors. When I saw Ingmar Bergman's Persona, for example, I said to myself, "But this is surely what Eisenstein tried vainly to do in Hollywood forty years ago!"

I can hardly believe that Bergman consciously stole something from Eisenstein, and indeed he probably had no knowledge at all of what Eisenstein was trying to do in that place at that time. These influences and ambitions are very hard to describe in words, but I would say that there was "something in the air", and that Eisenstein was the first man to see it. Or, to be more exact, to "foresee" it. It is for this reason, so I personally believe, that the art which Eisenstein used to dream about will one day be truly realized, and then only will we be able to recognize him as perhaps the greatest innovator in the entire culture of the twentieth century.

1 juin | 1 june

Le cinéma soviétique muet et les cinémas de libération

Responsable de la journée : Pastor Vega

9h...12h — Projections

Documentaires de Santiago Alvarez, Cuba
Revolucion, Jorge Sanjines, 1964, Bolivie
Que viva Mexico (extraits), Sergej Ejzenstenj, 1932, URSS
Temps libre pour extraits de films africains et/ou asiatiques représentatifs de l'influence du cinéma soviétique muet

14h...16h

Chtchors, Alexandre Dovjenko, 1939, URSS

16h...19h — Symposium

Rapporteurs
Pastor Vega : « Le cinéma d'Octobre et le nouveau cinéma Latino-Americain »
Jorge Sanjines : « Le cinéma soviétique muet et le cinéma militant en Bolivie ».
Sembene Ousmane : « Le cinéma soviétique muet et les cinémas de libération en Afrique sud-saharienne »

Discutants
José Carlos Avellar: « Le cinéma soviétique muet et le nouveau cinéma brésilien »
Erwin Gyertyan : « Le cinéma soviétique muet et les cinémas de libération »

Autres rapporteurs, autres sujets
Alfred Krautz : L'influence du cinéma soviétique muet sur l'art cinématographique mondial
Ildiko Berkes : « L'influence du cinéma soviétique muet sur le cinéma hongrois »
Georgeta Davidescu : « La contribution du cinéma soviétique muet à la cristallisation du concept de spécifique cinématographique »
Bujor T. Rîpeanu : « Le concept du film révolutionnaire dans la conscience cinématographique roumaine »

21h...24h — Projections

Fuera de aqui (Hors d'ici), Jorge Sanjines, Ecuador, 1977
Borom Sarret (L'homme à la charrette), Sembene Ousmane, 1963, Sénégal

Silent Soviet cinema and the films of liberation

Chairman : Pastor Vega

9.00...12.00a.m. — Films

Documentaries directed by Santiago Alvarez, Cuba
Revolucion, Jorge Sanjines, 1964, Bolivia
Que viva Mexico (excerpts), Sergej Ejzenstejn, 1932, USSR
Free time for excerpts from African and/or Asian films which are representative of the influence of silent Soviet cinema

2.00...4.00p.m.

Chtchors, Alexander Dovjenko, 1939, USSR

4.00...7.00p.m. — Symposium

Rapporteurs
Pastor Vega : "Soviet silent cinema and the new Latin-American films"
Jorge Sanjines : "Silent Soviet cinema and the films of liberation in Bolivia"
Sembene Ousmane : "Silent Soviet cinema and the films of liberation in black Africa"

Discussants
Jose Carlos Avellar : "Silent Soviet cinema and the new Brasilian cinema"
Erwin Gyertyan : "Silent Soviet cinema and the films of liberation"

Other Rapporteurs/Other Themes
Alfred Krautz : "The influence of the Soviet silent cinema on world cinema art"
Ildiko Berkes : "L'influence du cinéma soviétique muet sur le cinéma hongrois"
Georgeta Davidescu : "La contribution du cinéma soviétique muet à la cristallisation du concept de spécifique cinématographique"
Bujor T. Rîpeanu : "Le concept de film révolutionnaire dans la conscience cinématographique roumaine"

9.00...12.00p.m. — Films

Fuera de aqui, Jorge Sanjines, 1977, Ecuador
Borom Sarret, Sembene Ousmane, 1963, Senegal

EL CINE DE OCTUBRE Y EL NUEVO CINE LATINOAMERICANO

Pastor Vega - Cuba

Para comprender en toda su significacion y magnitud la contribucion de los cineastas de la Revolucion de Octubre al verdadero desarrollo cinematografico latinoamericano, es necesario precisar y definir, aunque sea someramente, lo que este cine surgido desde dentro de la primera revolucion de obreros y campesinos de la historia, aporto al desarrollo de la cultura y el arte universales.

Porque no se trata en este caso de rastrear las huellas de un estilo artificialmente sobreimpuesto en otro, tampoco es afin a nuestro tema el objetivo de descubrir la imprenta de una técnica novedosa en una region particularizada de la geografia universal, y mucho menos, tratar de evidenciar por via del analisis puramente esteticista, la asuncion de un modelo expresivo inautênticamente incrustado en paises de culturas tan lejanas y diversas como a simple vista pudiera parecer.

Esto comportaria el reconocimiento implicito de un mimetismo cultural cinematografico, que significaria y traicionaria en su esencia, el proceso en virtud del cual el hombre enriquece su percepcion del mundo y sus posibilidades para transformarlo.

Las verdaderas influencias, las que facilitan ampliar, profundizar y desarrollar el pensamiento y la accion humanas, no son las que se trasmiten de una periferia a otra permitiendo y provocando que se confundan la intencion del quehacer con el modo de hacer, sino las que propician e impulsan el reencuentro de la particula en el todo, revelando los procesos de su futura fusion y los obstaculos y causas de su desarticulacion transitoria.

La Revolucion de Octubre inauguro la época en la que el hombre por primera vez fue dueno de si mismo y de su derecho y posibilidades de crecimiento ininterrumpido. La Revolucion de Octubre no solo fundo una nueva estructura social verdaderamente abierta al futuro, al eliminar de forma definitiva la explotacion del hombre por el hombre, sino que doto a la vida cotidiana y comun de todos sus componentes de una nueva, cientifica y mas compleja y exacta vision del mundo, el Marxismo Leninismo, facilitando por esta via el surgimiento, florecimiento y desarrollo de una nueva actitud, de una nueva cultura.

Nada mas lejano al cine en sus balbuceantes inicios. Inventado por alquimistas, fisicos, quimicos, industriales, comerciantes y comediantes, el cine consolido y amplio constantemente sus posibilidades técnicas sin encontrar la funcion que lo justificara. Acaso el mismo Lumiere no profetizo ingenuamente que el cine desapareciera rapidamente por inutil una vez superada la curiosidad inicial que despertaba su aparicion.

Inversamente al "Arte", el cine no nacio compelido por una necesidad expresiva que lo moldera y ajustara como fuente y trasmisor de conocimiento. Sin posibilidades poéticas, "artisticas", aparentes, el cine transito los caminos de lo anejamente conocido, sin proponerse ser una nueva indagacion problematizadora de la realidad.

No se trata de negar las busquedas y hallazgos de autores y obras de tanta importancia y trascendencia para la conformacion del cine y su lenguaje como Griffith y "Nacimiento de una nacion" e "Intolerancia", Chaplin y su extensa y ejemplar filmografia, Flaherty y "Nanook el esquimal", por solo nombrar unos cuantos nombres de sobra conocidos y reconocidos. Simplemente intentamos colocarlos en el formato cultural donde les toco vivir y trabajar.

Para ellos el cine funciono, en primera instancia, como un amplificador de gran alcance al cual se podian trasladar otras formas artisticas y a establecidas, dotandolas de un nuevo vigor y una nueva dimension, pero sin llegar a trascender las maneras de investigar, recrear y trasmitir que estas poseian.

Gracias a sus esfuerzos y realizaciones el cine fue reconocido como "Arte" sin serlo todavia. Faltaba encontrar su verdadera vision de la realidad, particularizada, original, diferente.

Y en esa diferencia la riqueza escondida de su potencialidad como arte para aprender, profundizar, expresar y comunicar desde si mismo. Los aportes de estos cineastas siempre fueron parciales, desorganizados y marcados con demasiadas huellas de concepciones artisticas que ya habian cumplido complejos periodos de desarrollo, evolucion, y maduracion, dentro de la singularidad y como expresion, de condicionamientos historicos de otro caracter y significacion. Pero fueron y son importantes porque al menos, al hacer la traduccion técnica de las otras formas de la comunicacion artistica a la cinematografica, supieron encontrar resortes y nucleos expresivos eficaces, auténticos y sobre todo aprovechables.

En especial, Robert Flaherty con su "Nanook" que despojado de toda preconcepcion "artistica" indago y logro elaborar una vision realmente cinematografical del esquimal y su realidad aunque demasiado contemplativa y bucolica para ser justamente calificada de novedosa, original, diferente.

Para ellos el cine, al igual que las otras artes procedentes, constituia una forma del conocimiento que todavia renunciaba a la aprehension del todo en aras de una particula infinitesimal de su conjunto global. Insistieron tércamente en develar el por qué del comportamiento social y humano, pero sin incorporar a su vision y comprension del mundo los elementos que inevitablemente necesitaban para alcanzar el fondo y revelar las verdaderas causas. En rigor todo se lo impedia.

Era necesaria una revolucion de la vida para que el cine hallara su lugar dentro de ella, para que encontrara la fuerza que lo impulzara a no ser simple reflejo pasivo de contextos, atmosferas, personajes y situaciones pasando a ser expresion activa, participante del fenomeno historico mismo.

Los cineastas de Octubre, inmersos en la tarea superior de transformar el mundo, tuvieron que crear el lenguaje de un arte nuevo que inevitablemente, debia crecerse ante los desafios de la propia realidad revolucionaria.

Las experiencias realizadas por Kuleshov en el plano del montaje, la voluntad de captar la nueva vida generada por la revolucion, sus estructuras y mecanismos, espontaneamente y sin afeites planteada y llevada a cabo por Dziga Vertov, la limpieza y claridad del relato historico-dramatico buscado por Pudovkin, el aliento épico-poético en la obra de Dovzhenko y sobre todo la inmensa obra realizada por Eisenstein en el sentido de encontrar un nuevo concepto artistico que generara el lenguaje adecuado para sintetizar de forma totalizadora los grandes procesos del pensamiento y la accion humanas, constituyen expresiones diversas de una misma actitud donde la practica revolucionaria - guiada e impulsada por la profundidad conceptual del Marxismo-Leninismo y el

cine se extendieron una dentro de otra llegando a ser una misma realidad. La vivencia revolucionaria genero, impulso y abrio horizonte de la reflexion y practicas creadoras permitiendo por primera vez dar una imagen - a través de un conjunto muy diverso de obras - multifacética, global y dialéctica de la realidad y sus procesos.

Las innovaciones del montaje, la contraposicion de imagenes, la vision documental, la creacion de estructuras que permiten expresar la dialéctica de la historia y por extension de la sicologia del comportamiento humano, fueron hallazgos que determinaron, en gran medida, que el lenguaje cinematografico saltara cualitativamente a un plano superior y mas completo.

El cine cuajo, como vision, interpretacion y expresion artistica de la realidad al coincidir con el unico contexto cultural e historico capaz de permitirselo, la revolucion socialista.

La dimension artistica del cine no estaba en el "arte", estaba en la vida y los primeros revolucionarios cineastas y marxistas de la historia encararon la tarea de superar las concepciones artisticas que no propiciaban la elaboracion de obras que reconstruyeron el movimiento interno de los fenomenos profunda y totalmente y que aunaron la existencia objetiva de los hechos, con la actitud subjetiva del artista, en una sintesis que estimulara la participacion del espectador hacia su propia realidad de esta forma representada.

Las obras del cine de Octubre colocaron la lucha de clases, centro y motor de la historia, en el centro del hecho dramatico-cinematografico, revolucionando el Arte, sus estructuras y formas expresivas.

Estos filmes alcanzaron una nueva y desconocida manera de elaboracion artistica, impulsados por la necesidad de transmitir las nuevas experiencias y de revelar la ley de la estructura que rige los fenomenos historicos, concretando con ellos, la expresion verdaderamente cinematografica del movimiento interno y externo de la conducta social y humana.

Especialmente Eisenstein que descubrio y elaboro teoricamente en el arte y el cine, la estructura interna dialéctica que hace del arte-arte y del cine-cine. Es decir el lenguaje del cine, sus leyes y formas - entonces todavia en formacion y sujetas a experimentos investigativos - que son posibles porque resultan, en el campo de la vision dialéctica de la realidad, aprehension del nudo interno de esa realidad.

Junto con la realizacion de sus films los cineastas soviéticos de Octubre, reunieron y sistematizaron las reflexiones, pensamientos y métodos de su experiencia y practicas creadoras en la primera y mas coherente teoria de la realizacion cinematografica. Igualaron la creacion y desarrollo del lenguaje artistico del cine con la busqueda y organizacion del cuerpo de ideas y definiciones en que se apoyaba.

Al analizar la influencia del cine de Octubre en el desarrollo posterior alcanzado por el arte del cine, es imprescindible tener en cuenta este caracter integral teorico-practico de su experiencia que no solo ha sido trasmitida a través del estudio y analisis de los films.

Los extraordinarios trabajos teoricos de Eisenstein, las anotaciones de Pudovkin, los estudios sobre la realizacion cinematografica de Kuleshov, las proclamas y escritos de Vertov, son textos fundamentales para la comprension del cine como arte y de su verdadera funcion y aporte al conocimiento y trasmision de la realidad.

Este aspecto del trabajo realizado por los cineastas de la Revolucion de Octubre - Bolchevique es particularmente importante para América Latina y el nuevo cine.

Desde los comienzos de la revolucion Socialista de Octubre las fuerzas reaccionarias del capitalismo mundial trataron por todos los métodos posible de detener y aniquilar la influencia, simbolo y esperanza, que representaba para la clase obrera internacional el triunfo y la consolidacion del primer estado de obreros y campesinos de la historia. A la agresion directa y el bloque, de que fue objeto la Union Soviética, se unio una sistematica campana anticomunista destinada a impedir que la presencia de las ideas y realizaciones marxistas-leninistas cobraran cuerpo e impulso en nuestras tierras de América.

En nuestro continente la difusion y exhibicion de las obras del cine de Octubre represento durante décadas, por su sola definicion un acto de concientizacion politica y de afirmacion revolucionaria.

La neocolonizacion continental ejecutada por el imperialismo norteamericano con la consecuente penetracion cultural e intento de destruccion de nuestras culturas nacionales, impidio durante mucho tiempo que los cinematografias latinoamericanas desarrollaron sus potencialidades creadoras y posibilidades revolucionarias.

Los cineastas latinoamericanos de la primera generacion solo lo fueron en teoria porque las condiciones sociales y politicas impuestas por el capitalismo internacional no les permitio otra cosa. Pero esa teoria en primera instancia fue la de Octubre.

Durante anos el cine soviético se estudio en sus textos, y cuando fue posible también en sus films, en las escuelas de cine y cine-clubs a un lado y otro del Rio de la Plata y Brasil, Ouba, México, Venezuela, Colombia, Chile, Bolivia, Peru.

Esta presencia de las reflexiones teoricas del cine de Octubre tuvo concecuencias practicas a largo plazo en la formacion de cineastas y criticos, como fuerza desencadenadora de ideas y como punto de referencia constante.

Todo el que buscaba y luchaba por descubrir en América Latina la verdad sobre un cine nuevo y revolucionario, que respondiera a las burdas falsificacciones y deformaciones de un cine supuestamente industrial y nacional, encontraba en las teorias y films soviéticos de la revolucion bolchevique un arma de combate y un instrumento de reflexion.

Los cineastas latinoamericanos que buscaban su lenguaje, un lenguaje que les permitiera encontrarse a si mismos y rescatar y desarrollar la personalidad nacional, y a través de ella la de todo el continente y sus islas como primera, permanente, irrenunciable manifestacion internacionalista, fueron brutalmente censurados y salvajemente reprimidos. Todavia es asi en muchos paises.

Y fueron muchos los cineastas latinoamericanos que nunca lograron hacer su primera pelicula. Y toda esa potencialidad creadora silenciada y aplastada durante anos, divulgo e hizo circular las teorias, filmes y reflexiones del cine de Octubre, creando con trabajo paciente, abnegado y a veces titanico, el sustrato cultural cinematografico revolucionario sobre el cual se empinan y sobresalen los actuales cineastas del Nuevo Cine Latinoamericano. Por eso no es acertado hablar de influencias ni necesario indagar sobre supuestas similitudes estilisticas. Lo justo, cientifico y real es constatar la continuidad, la significaccion del ejemplo militante y la influencia formadora de la teoria, busquedas y realizaciones de Eisenstein, Vertov, Medvedkin, Dovjenko.

Los cineastas del Nuevo Cine Latinoamericano al acercarse, descubrir y analizar la realidad continental tantas veces tergiversadas, falsificada, han senalado las causas y circunstancias de este hecho historico, el imperialismo norteamericano. Han rescatado la cultural nacional de sus diversos paises elevandola hasta los niveles contemporaneos que le corresponden y avisorado y adelantado la unidad latinoamericana verdadera, la que genera el combate revolucionario internacional antiimperialista.

El nuevo cine latinoamericano en suma, se ha formado a si mismo como un instrumento de la Revolucion Latinoamericana.

No podemos hablar de influencias a secas en los cineastas del Nuevo Cine de América Latina cuando han logrado crear lenguaje y obras movilizadoras que han penetrado profundamente nuestra realidad haciéndola presencia cinematografica, protagonista -combatiente en el proceso de liberacion nacional.

Lo exacto es hablar de continuidad. Asi, lo han testimoniado Jorge Sanjines en Bolivia, Fernando Birri en Argentina, Patricio Guzman en Chile, Carlos Alvarez en Colombia, Santiago Alvarez en Cuba y el "Cinema Novo Brasileno" ahora reprimido y amordazado y dentro de un marco politico de tanta ambiguedad, que no permite por el momento profetizar su futuro immediato, pero cuyos iniciadores, indudablemente, buscaron y encontraron en la obra teorica y filmica de Eisenstein y Vertov sobre todo fuentes de inspiracion y asi lo testimonian los realizadores y obras del Nuevo Cine Mexicano.

Queda todavia un largo trabajo por realizar y un largo camino por recorrer a los cineastas latinoamericanos cuya vocaccion fundamental es la de luchar y combatir una y otra vez por estimular y desarrollar los brotes de una nueva conciencia revolucionaria y cinematografica en América Latina. Para ello, nos hemos impuesto el doble papel, al igual que los cineastas de la Revolucion de Octubre, de resenar el proceso de transformacion liberadora continental, siendo participantes activos de este proceso.

Se trata, para decirlo con palabras de Alfredo Guevara, "de ser capaces en tanto que artistas, de vivir esa desencadenada furia creadora, ese terremoto que destruye y rehace en cada instante todas las estructuras, no ya de la sociedad, sino de la realidad, particula y totalidad comprendida... la Revolucion".

SOBRE LA INFLUENCIA DEL CINE SOVIETICO EN EL CINE MILITANTE DE BOLIVIA

Jorge Sanjines - Bolivia

Antecedentes Historicos

Bolivia es un pais de historia turbulenta, es una nacion que pugna por poseer su propio destino impedida por la agresion imperialista y por la enajenacion de una clase dominante enemiga de su propio pueblo al que no solamente explota, sino también desprecia racialmente.

La verdadera Bolivia existe en la clandestinidad, vive, alienta y crece espiritualmente en el anonimato de un pueblo vigoroso y creador, el pueblo indio que ha tejido una historia de coraje, de dignidad y de lucha por la libertad. La clase dominante ha sido expulsada del poder en mas de una oportunidad y ha recuperado su dominio principalmente gracias al apoyo economico y policial que le ha prestado el imperialismo norteamericano. Han sido los nexos profundos con la metropoli y los determinantes intereses sobre nuestras materias primas y en nuestra posicion geografica y geopolitica factores principales de apoyo interesado. Sin embargo, el pueblo boliviano ha resistido de diferente manera y cuando no ha podido salir a las calles y campos a conquistar sus armas, ha continuado elaborando su propia cultura de manera tenaz y obstinada en contraste con la clase dominante que habla castellano y piensa en norteamericano.

La clase obrera de Bolivia, conciderada entre las mas brillantes y experimentadas del continente ha continuado su avance y hoy es el principal frente de resistencia al poder fascista.

Hemos querido dar este cuadro breve, porque el cine militante de Bolivia nace, precisamente como resultado de un proceso revolucionario que convulsiono nuestro pais. Y es por esto que debo dar una breve sintesis historica del momento preciso en que se forma el cine militante de Bolivia y en que nace este cine de compromiso, para ubicar ese proceso que cambio por un breve periodo las relaciones de produccion en favor del pueblo y es como resultado de ese proceso que se crea una sensibilidad social, a nivel de los intelectuales que comprometen su trabajo con los intereses del pueblo y son algunos de estos intelectuales que encuentran identidad con los planteamientos cinematograficos de los maestros del cine silente soviético o coinciden con sus ideas cinematograficas.

Vamos a ver de qué manera ocurren las cosas y se gesta el ambiente para este encuentro.

En 1952, después de cuatro días de terrible lucha el pueblo de Bolivia derrota a la oligarquía. En las calles de la Paz han muerto cerca de nueve mil personas. El pueblo de obreros, campesinos y un sector de la pequena burgesia, organizados por un partido nacionalista que expreso los anhelos populares en las consignas de Reforma Agraria, Voto Universal, y Nacionalizacion de las grandes minas de estano, toma el Palacio de Gobierno y empieza el proceso que en sus primeros anos se realiza practicamente por las vias del poder popular. El ultimo desfile del ejército de la oligarquia se produce en la plaza principal : detras vienen los obreros y campesinos armados. Para quien en aquellos anos tenia conciencia del grado de explotacion y sufrimiento padecido por esos campesinos y obreros cuyo promedio de vida apenas era de 27 anos, alcanzaba una notable singificacion aquella escena delirante y terrible. Se crearon las milicias populares y el ejército tradicional fue eliminado por decreto. Los campesinos ayudados por los mineros y guiados por sus propios dirigentes se lanzan a recuperar sus tierras sienten que han concluido casi quinientos anos de esclavitud, iniciados por la colonizacion espanola. La vanguardia pequeno burge, de ideologia burguesa, en el fondo es sobrepasada en los actos por las masas y debe someterse con frecuencia al desborde de los dirigentes populares. Una gran euforia se vive en aquellos dos primeros anos. Se liquida el latifundio y muchos latifundistas que no alcanzan a huir deben enfrentar los juicios populares y hasta el peloton de fusilamiento.

Esos primeros anos de alegria revolucionaria, al margen del caos en el seno del poder, mostraron la capacidad de organizacion del pueblo boliviano. Es verdad que en muchas haciendas los campesinos liberados se comen las vacas de raza, pero es verdad también que su hambre es milenaria y que aquellas vacas mejor tratadas que los hombres les merecen justo rencor. Y es verdad también que los campesinos se organizan y ponen en practica sus tradiciones colectivistas y pueden asi, en esos dos primeros anos, construir mas de 600 escuelas rurales y cerca de 200 caminos sin apoyo estatal. Faltaron los maestros que ese estado no pudo suplir.

Pero aquello no podia durar mucho. Las limitaciones de la pequena burgesia dirigente que solo podia avanzar el proceso hasta los limites de la revolucion democratico burguesa, las maniobras del imperialismo yanqui que empobrecio al gobierno mediante bloquos parciales y obtuvo en concomitancia con la oligarquia la baja de precio del estano, fueron debilitando el proceso y la Revolucion del 52 se vio cercada por la angustia economica, la corrupcion y la propia inocencia politica del pueblo y sus dirigentes que no tuvieron una idea temprana del poder alcanzado y cedieron posiciones a la pequena burguesia, que termino por pactar con el imperialismo y entregarle el pais. Ha quedado, sin embargo, la experiencia y es por eso que hoy dia la clase obrera de Bolivia no solo tiene coraje sino madurez.

El Cine Social en Bolivia

En ese ambiente de luchas, en esos anos de euforia popular, de movilizaciones masivas en los que vemos al pueblo actuar y hacer su historia, creemos que se forja y gesta el cine social de Bolivia que habria dar lugar mas tarde al cine militante boliviano.

Entre los primeros documentales de importancia que se hacen en Bolivia a través del organismo oficial, creado por el gobierno revolucionario, es decir el Instituto Cinematografico Boliviano, podemos encontrar imagenes que registraron momentos claves de la movilizacion popular : la presencia de miles de campesinos armados, que en los campos de Ucurena vigilan la firma del Decreto de la Reforma Agraria, los desfiles de los bravos y temidos mineros envueltos en bandas de cartuchos de dinamita portando las ametralladoras del ejéercito... Estos filmes son realizadas por personas que conocen poco de cine y que intentan producir solamente un material de propaganda politica. Sin embargo, sus imagenes estan llenas de la presencia jubilosa del pueblo.

En esa Bolivia efervescente de los anos que se suceden al triunfo de abril, concretamente de la década del 50 a 60, los cineastas son muy contados y no pasan de diez personas contando entre ellos a camarografos y guionistas Esta Gorge Ruiz que dirige "Vuelve Sebastiana", un

extraordinario semidocumental de ambiente rural y mas tarde también es director del primer largometraje sonoro boliviano, "La Vertiente". Basado en hechos reales y que cuenta una historia muy parecida a la de la pelicula de King Vidor, "Nuestro pan de cada dia".

Pensamos que estas peliculas no habrian sido posibles sin el proceso politico-social del 52. Su vision corresponde a la de una Bolivia que comienza a buscarse en el seno mismo del pueblo y de su cultura.

Junto a Ruiz trabaja Oscar Soria, que mas tarde sera con Ricardo Rada y el suscrito, fundador del grupo Ucamau.

Soria es guionista, investigador, notable narrador e incanzable observador agudo del alma popular. Oscar, es un hombre clave en aquellos anos de formacion de cine nacional de Bolivia y es también un ejemplo de intelectual revolucionario, pués participa en los hechos de la revolucion de 52, junto al pueblo hace guardia armada, compartiendo con los milicianos obreros y campesinos que vigilan la ciudad ante los intentos de la oligarquia de recuperar el poder. Y de esta manera este escritor conoce a su pueblo, aprende sus maneras de hablar y ser, admira el temple de esas mujeres que enfrentan la muerte sin vacilacion, que le cuentan sus vidas y le transmiten el dolor de los pobres y postergados pero que también le hacen conocer lo que significa la conciencia de clase, la solidaridad de clase. Por eso su experiencia es vital para el arranque de aun cine comprometido con la causa popular en Bolivia. Sus cuentos serviran de base para muchos guiones, para muchos proyectos de peliculas que en su mayoria nunca pudieron hacer se por falta de recursos economicos.

Con Oscar Soria realizamos en 1962 nuestra pelicula REVOLUCION, en base a una serie de observaciones y hechos aislados, que hasta Oscar habia captado. El proyecto inicial era mucho mas vasto, pero nos vimos constrenidos a sintetizar las cosas en un film de 10 minutos.

Problemas de tiempo y espacio me obligan a no citar a otros cineastas que de una u otra manera contribuyeron a definir el caracter social del cine boliviano que como producto de aquel momento post revolucionario centra su preocupacion en la cuestion social y tiene como protagonista esencial al pueblo de Bolivia.

Occure que algunas peliculas de propaganda comercial derivan hacia el problema social. Sin embargo, puedo decirles que el grupo Ukamau, representa en Bolivia el movimiento de cine militante sencillamenre porque no hay otro cine comprometido en esos anos y es por eso que debo referirme a sus experiencias que son por los demas las que yo conozco.

Todas esas experiencias, la sensibilidad social desarrollada por los cineastas son elementos que contribuiran grandemente a coincidir en muchos puntos de vista con los planteamientos teoricos de los maestros soviéticos a quienes se conoce solo por los escritos suyos.

La primera cinemateca es de reciente creacion y la actividad de cineclubes comienza recién en 1968. No se ven las peliculas, pero se conocen algunos textos y en las reducidas bibliotecas sobre cine de la mayoria de los cineastas bolivianos, sean estos de tendencias politicas opuestas podian encontrarse libros como "Eldel Cine de Sergio Eisenstein o el Tratado de la realizacion Cinematografica de Kulechov ; Los trabajos extraordinarios de Vertov solo se conocen recientemente.

En verdad, la literatura sobre teoria cinematografica ha sido muy pobre y lo sigue siendo. Por eso mismo los primeros textos de los maestros rusos se constituyen en libros basicos de todo aquel cineasta que se preocupaba por formarse con seriedad.

Nosotros conociamos esos textos en Chile, mientras estudiabamos cine en un curso dictado por la Universidad Catolica de Santiago que programaba asignaturas comprendiendo la lectura de textos como el Tratado de Kulechov. De regreso a Bolivia llevamos algunos de estos textos de los que ya se conocian ediciones en algunas librarias de la Paz. Podemos decir que la lectura de esos nos impresionaron vivamente y contribuyeron a desarrollar nuestras ideas sobre el cine. Esas lecturas nos llegan también en un momento muy apropiado cuando estamos buscando las formas de hacer cine social, cuando estabamos sensibilizados por el decisivo proceso revolucionario que habia tenido lugar en nuestro pais, cuando estan frescas las huellas de ese proceso, cuando en algunos nucleos de Bolivia todavia se vive ese fenomeno de la revolucion : los mineros, por ejemplo. Hasta 1961 habian declarado territorio libre las zonas donde funcionaban las grandes centros mineros y alli no tuvieron acceso sin aceptacion o permiso de los obreros ni militares ni norteamericanos. El siglo XX, el mas poderoso de todos, funcionaba como un verdadero soviet y resolvia todos los problemas de la poblacion.

Es decir que se dan en esos anos fenomenos sociales tan intensos y significativos que los emparentan con los que habia vivido el pueblo ruso en los anos de la Revolucion de Octubre. Y los cineastas asisten o participan en esos hechos en Bolivia, y sus ojos han sido inundados por las imagenes del pueblo que hace historia. Por eso este cine toma como protagonista al pueblo de Bolivia y solo produce algunas peliculas como consecuencia de las penalidades economicas y las limitaciones tecnicas del momento. Un sabotaje, en Alemania Occidental en el momento de revelarse el original de un largometraje filmado por nuestro grupo, destruye el material de un film que habia costado dos anos de trabajo de investigaciones y de rodaje. Alli recogiamos, por primera vez filmando con los mismos protagonistas de los hechos historicos, la lucha titanica de los mineros bolivianos por mantener sus conquistas e independencia frente a las presiones del imperialismo, que exigia al Gobierno la ocupacion militarmente de los centros mineros.

Un fenomeno de coincidencia

Guardando las distancias historicas y relativizando los alcances de cada uno de los procesos revolucionarios que gestaron por una parte el cine silente soviético y el cine militante de Bolivia, podemos dar cuenta de un fenomeno de verdadera coincidencia de propositos que generan ideas afines y se dara también como lo veremos mas adelante, la diferenciacion entre ambos movimientos.

La necesidad de hacer cine popular que comunique su contenido a toda la poblacion considerando que en Bolivia la mayoria de esa poblacion no sabe leer y que se hablan las tres diferentes lenguas - coincide con la necesidad de los cineastas soviéticos de resolver en imagenes mudas sus contenidos. Por eso sus ideas y hallazgos sobre el montaje nos interesan. Nosotros en un comienzo no teniamos los medios de hacer obras que se entendieran sin palabras por la propia fuerza e inteligencia de las imagenes.

Le dimos, por lo tanto, maxima importancia al montaje capaz de generar por la yuxtaposicion de planos distintos nuevos conceptos no contenidos en ninguno de ellos aisladamente.

A nosotros nos interesa hacer un cine popular y ese punto de coincidencia nace del paralelismo y también las diferencias entre los dos procesos revolucionarios. Por una parte nos sentimos identificados por la causa popular, pero por otra parte, en los primeros films manejamos todavia un lenguaje que culturalmente no corresponde a nuestro pueblo, y este problema que solamente lo tendremos claro como resultado de la confrontacion de nuestras peliculas con los destinatorios de las mismas, va a ser un impedimento serio para nosotros en la primera etapa cuando comprobamos que nuestros trabajos son apreciados solo por los sectores burgueses y pequeno burgueses de nuestro pais, ... y no lo son por los campesinos y obreros a quienes nos interesa dirigirnos. Poco a poco comprendemos que se trata de un problema cultural, las numerosas proyecciones y discusiones que hacemos cuando proyectamos las peliculas en los medios populares nos llevan a la conclusion de que estamos tratando a dirigirnos a espectadores que no solo se diferencian de las clases dominantes por su ubicacion de clase o su condicion economica, sino también por el tipo de cultura que practican y que no es de ninguna manera la cultura occidental, - la europea. Esta comprobacion nos obliga a cambiar muchos conceptos y a prestar gran atencion a las caracteristicas culturales de nuestro pueblo cuya mayoria de poblacion es de cultura "quechua" "aymara" - cerca de 70%. El aprendizaje se hace tarea indispensable.

Nos sentimos como una especie de extranjeros en nuestra propia tierra. Empezamos, por lo tanto, a vivir largas temporadas entre campesinos y junto a los mineros compartiendo la vida. Intendando integrarnos y formar nuestro conocimiento desde el interior hacia afuera y es en este contacto el que nos permite ver las cosas mas claramente, el que nos permite concebir ideas que van a guiar nuestro cine al que concebimos como instrumento de liberacion del propio pueblo que conlleve su propia creatividad y participacion. Comenzamos a eliminar las relaciones verticales en la realizacion y nos sorprendemos entonces, de la capacidad expresiva y creativa de obreros y campesinos que reconstruyen sus experiencias y actuan con asombroso seguridad.

La lucha por la coherencia es ardua. Sergio Eisenstein escribio que un cine popular debia ser un cine de protagonistas colectivo opuesto al cine de protagonista individual del cine burgués.

Nuestro grupo, reflexionando sobre las experiencias vividas junto a los campesinos, llega a la exacta y misma conclusion : Porque el concepto de colectividad, de comunidad se nos presenta entre los campesinos como la principal caracteristica de su cultura y la primera diferencia. Nosotros, que nos hemos formado en el seno de una sociedad individualista dentro de ese mismo pais, por nuestra extraccion de clase, veiamos hasta entonces el individualismo como método inconciente de resolver la realidad, de concebir la propiedad, de relacionarnos con los demas. Digo inconciente porque a pesar de nuestra orientacion politica, la fuerza de nuestra formacion cultural nos habia impedido actuar coherentemente con las ideas que postulabamos.

La lucha por extraer y eliminar del alma ese resabio continua aun porque es tarea larga y exige una permanente autovigilancia. Entre los campesinos concebirse colectivamente es lo normal y la individualidad tiene para ellos solo sentido en la integracion a los demas.

Pero esa integracion no niega la individualidad como derecho de existir con plenitud, sino crea las condiciones para un desarrollo equilibrado de la personalidad. Y la libertad es la libertad de todos. La libertad no es derecho a ilimitabilidad de la conducta, se realiza en la colectividad de cada hombre, es parte vital, no puede por lo tanto darse aisladamente, al margen de los demas o por encima de los demas.

Son pues estos encuentros con nuestro pueblo los que nos permiten valorar su capacidad y adecuar nuestro lenguaje de manera que le sea fiel y por lo tanto pueda serle mas util. De esta manera se forma la idea de hacer un cine de protagonista colectivo por ser mas coherente culturalmente y porque resulta mas coherente ideologicamente también. El mismo tratamiento de camara y montaje cambian y vemos en la utilizacion de los planos secuencia la manera mas eficaz de lograr una participacion del espectador en el interior de la escena; por eso mismo el fraccionamiento frecuente en distintos planos no parece mas propio a un cine que crea la emocion por el manipuleo subjetivo de los elementos visuales y por esta misma via llegamos a concebir que la planificacion de conjunto es mas propia del tratamiento colectivo, sin negar la eficacia del primer plano cuando este obedece a significaciones ideologicas. Siguiendo las reflexiones que nacen con el encuentro de nuestra cultura popular concebimos también que la emotividad en un film es necesaria pero que debe provenir del interior, del contenido y no del manipuleo de los planos, porque si esto ocurre estaremos impidiendo la posibilidad de reflexion. Necesitamos guardar la distancia prudente sin perder el contacto humano, emotivo, con la historia del pueblo para llegar a una reflexion profunda, humanamente comprometida.

Lo importante de decir es que a partir de toda esa conciencia que nace del encuentro con el pueblo, nuestro cine cambia y es el pueblo, con sus protagonistas verdaderos, con sus testigos reales que ocupa la pantalla del cine de nuestro grupo y pronto se producira un fenomeno, que para nosotros tiene la maxima importancia, porque el pueblo reconstruyendo sus propias experiencias, creando dentro del film comienza a sentir que este cine le pertenece y puede servirle en su antigua e infatigable lucha por la liberacion.

Y es asi, que ya podemos decir ahora que en algunos de nuestros paises hermanos son obreros y campesinos los que estan utilizando directamente las peliculas de nuestro grupo.

Pensamos que es vital buscar la relacion ideologica entre la forma y el contenido, especialmente en las obras que se proponen fines politicos. Si existe esa relacion correctamente, una obra nacional atenta al espiritu de su cultura tendra también un alcance universal porque el hombre es en esencia el mismo en toda nuestra tierra.

Porque es innegable que la cultura de la humanidad tiene las mismas bases en todas partes y la renovacion es también la lucha por la cultura y el desarrollo de esta para un pueblo, es el desarrollo de la plenitud que es también el logro de la belleza.

En fin, no es tema de esta ponencia hablar del lenguaje empleado o propuesto por nuestro grupo de cine, solo queremos destacar brevemente las vias de su desarrollo y sus puntos de coincidencia y diferencia.

Nos hemos referido a coincidencias que nacen de reflexiones paralelas sobre una misma problematica que merece seguramente un analisis mas profundo. Nosotros hemos extraido nuestras conclusiones de las experiencias. No podemos constituirnos en teoricos, somos solo cineastas que luchan con su instrumento pero desean perfeccionarlo, hacerlo mas eficaz.

El cine silente soviético crece y se desarrolla en la etapa historica correspondiente al triunfo de la Revolucion de Octubre. Y a pesar de que cuenta con el apoyo del Estado socialista debe enfrentar grandes problemas materiales, escasez de pelicula y limitaciones tecnicas. El cine militante de los paises que todavia luchan por su liberacion, como el cine boliviano, se hace contra la corriente, se hace en la etapa actual del combate por la liberacion y este echo le imprime una urgencia cruel, matizada también por carencias materiales principalmente determinada por su situacion de enfrentamiento.

El cine boliviano militante forma parte de todo un movimiento de cine latinoamericano antiimperialista, que continua su tarea, se multiplica y contribuye a la lucha. Pensamos que cada dia existe mayor claridad entre los cineastas comprometidos con el combate de sus pueblos, de que este cine debe llegar a ser un arma pero ya no el arma de un solo cineasta aislado, ni siquiera de un grupo de cineastas sino un arma del propio pueblo que lo use directamente, de pueblo a pueblo, engrandeciendo la CONCIENCIA, DESENMASCARANDO EL ENEMIGO.

L'INFLUENCE DU CINEMA MUET SOVIETIQUE SUR LES CINEASTES AFRICAINS

Ousmane Sembène - Sénégal

Il ne s'agit pas pour moi, ici, de vous faire part de la naissance, du mouvement, du cheminement divers de la ligne politico-culturelle qu'emprunte le cinéma en Afrique, au Sud du Sahara.

En tant que réalisateur, je ne peux que vous faire part des préoccupations de quelques-uns qui partagent les mêmes réflexions liées à notre travail de créateur.

Et avant de vous parler de l'influence du cinéma muet soviétique sur les réalisateurs de ce groupe, il est utile que vous sachiez dans quelle situation se baignent cinéastes et public du cinéma.

Au Sud du Sahara, les écrans du cinéma sont occupés par des films européens. Ces films de factures, d'univers mental, de préoccupation autres que nos besoins ont des sujets aliénateurs, dégradants. Toute l'année, les salles de cinéma ne programment que des productions impérialistes, bien que ces pays entreront dans la troisième décennie de leur indépendance. C'est ainsi que dans mon pays, comme les quatorze autres Etats appelés pays francophones, la consommation annuelle de films impérialistes est de 1.600 films à 1.800 par pays. Je me garderai de vous faire l'analyse de ces types de films qui sont les reflets exacts de la décadence de la bourgeoisie occidentale. Nous savons les buts que visent ces genres de production et les intérêts qu'ils servent.

La bourgeoisie africaine, alignée sur l'impérialisme occidental ou américain, manque d'une politique culturelle. C'est ainsi qu'à 17-18 ans d'indépendance sans une politique de développement progressiste, aucune place n'est faite au cinéma. Un exemple frappant du résultat néfaste de la politique dite libérale - Il est plus facile de voir un film réalisé par un Africain à Paris, Rome, New York, Bonn, Londres que dans son propre pays. Pire encore, pour qu'un film africain puisse être vu dans l'Etat voisin, le producteur du film doit se plier aux exigences, se soumettre aux lois de la distribution capitaliste. Les agents des distributeurs sont installés soit à Paris - Londres - Lisbonne - Rome. Ce sont ces agents qui décident du film que l'Africain - au Sud du Sahara - doit voir.

Ces anciennes capitales colonisatrices détiennent jusqu'à nos jours, le monopole de la distribution. En outre, un film tourné par nous, doit être traité par les laboratoires européens. Le réalisateur doit s'absenter de son pays d'origine et faire un séjour allant de deux à trois mois pour les travaux de montage, de mixage. Il reviendra dans son pays pour tenter de le présenter à son public. A son retour, il se heurtera au monopole de la distribution.

Certes que les structures d'accueil existent bien que vétustes, insuffisantes, mais l'impérialisme, avec son alliée - la bourgeoisie nationale - étouffent, retardent, freinent l'avènement d'un vrai cinéma national.

Ainsi, sommairement, vous avez pris connaissance des problèmes qui se posent au cinéma africain au Sud du Sahara. Nous sommes conscients que les difficultés que nous rencontrons sont liées à la lutte pour une vraie indépendance de nos peuples. Bien que des obstacles existent, et qu'il faut les affronter, nous exprimons le souci de nos peuples, étant sûrs d'une victoire prochaine.

L'autre volet de nos activités dans la situation actuelle nous oblige sans cesse à des recherches, tant pour la forme que pour le contenu face à nos peuples. Nous savons la fragilité des cultures africaines traditionnelles face à l'agression de la culture occidentale. Les Etats africains sont un amalgame d'ethnies, de langues, de symboles, etc. Notre faiblesse et notre force résident là. Là aussi se nourrit le peuple et ses créateurs pour se recréer une nouvelle culture. Nos populations sont analphabètes à 80% des langues indo-européennes et à 100% de leur propre langue.

Le peuple garde, conserva sa langue et l'utilise, donc la vraie expression culturelle reste l'oralité.

Et c'est à partir de cet élément qu'est l'oralité que le cinéaste africain puise sa substance et se nourrit de l'influence des pionniers du cinéma muet soviétique. Tout d'abord, la célèbre phrase de Lenine sert de clef aux cinéastes africains : "De tous les arts, le cinéma est le plus important".

Une similitude de pensées, de préoccupations, du rôle du cinéma existe entre ces grands du cinéma muet soviétique et nous aujourd'hui. Les investigations, les études des réalisateurs : Eisenstein, Vertov ou des films de leurs contemporains servent de base théorique et de moyens et méthodes d'approche pour notre cinéma.

Pour nous, le cinéma doit être utilitaire. Ses tâches sont précises : participer à la lutte pour l'indépendance, participer à la consolidation des indépendances, faire connaître et faire apprendre notre histoire. En un mot, pour nous, faire en sorte que le cinéma devienne "Une école du Soir".

L'éthique qui anima les cinéastes : Eisenstein, Dovjenko, Vertov, Poudovkin, etc.., est la même qui nous anime. Il est vrai que les situations sont différentes mais cette différence n'est ni de culture, ni de couleur de peau, uniquement des situations politiques de nos pays. Mon pays est de régime capitaliste.

L'influence des grands maîtres du cinéma muet soviétique est lisible par le contenu et les thèmes et l'esthétique chez nous. Cette rencontre a été bénéfique pour nous.

Comment utilisons-nous cette influence ?

Formant au Sénégal des jeunes réalisateurs, mes indications des oeuvres à étudier, ou à s'initier à écrire un scénario, je les oblige à lire les oeuvres des grands cinéastes des années 20-30, à assister à toutes les projections de leurs films.

En outre, c'est à partir de leur expérience - surtout Vertov avec son Kino-Pravda que nous avons réalisé notre premier film "Borom Sarret" en 1966, nous réalisâmes le premier long métrage dans l'histoire du cinéma en Afrique au Sud du Sahara en 1968, le premier long métrage parlant wolof. Ces dates ne sont pas des gloires, mais servent de repères pour notre groupe. C'est à la suite des présentations foraines du Cuirassé Potemkine d'Eisenstein de la Mère de Poudovkin, que le public exigea de réaliser des films exaltant la lutte du peuple et allant plus loin ; et demanda que nos films utilisent les langues nationales.

Dès cet instant, nous prîmes conscience de la grande force et de l'impact du cinéma. Comment faire un film parlant une langue africaine, destiné à des centaines d'autres ignorant cette langue ? Comment créer, fortifier ce courant progressiste dans des pays où le contrôle des structures de circulation des films sont entre les mains des bourgeois et des capitalistes ?

Pourtant, malgré l'obstruction politique nous continuons à réaliser des films, en nous inspirant des exigences de la création mais écoutant nos peuples.

Mon dernier film "Ceddo", d'une durée de deux heures, ne compte qu'une demi-heure de parole. Cette forme d'écriture cinématographique gestuelle, d'expression visuelle est plus apte à faire saisir la trame, dans nos pays où la diversité des langues limite le parlant.

Cette synthèse entre le parlant et le visuel nous le devons aux pionniers du cinéma révolutionnaire. Cette expérience que nous élaborons en matière de cinéma est toute nouvelle pour nous, quand nous serons réellement indépendants, nous approfondirons davantage ce travail de recherche dans l'écriture de notre cinéma.

Notre combat est lié à toutes les luttes des pays opprimés.

LE CINEMA SOVIETIQUE MUET ET LE NOUVEAU CINEMA BRESILIEN

Jose Carlos Avellar - Brasil

Nao percamos tempo com descriçoes das dificuldades encontradas pelas cinematecas para conservar, exibir e promover o estudo dos classicos do cinema entre nos. Dificuldades, aqui, sao a rotina. Nao teria sentido lamentar a falta de condiçoes normais de trabalho numa sociedade onde nada é normal. Nao teria sentido lamentar as pressoes contra a divulgaçao regular dos classicos do cinema quando mal se consegue divulgar nossos filmes mais significativos, quando mal se consegue ver e debater nossa imagem atual refletida nas telas do cinemas. Melhor, certamente, é tentar mostrar os problemas la onde eles parecem nao existir, la onde eles se encontram camuflados por uma aparência de normalidade : na organizaçao do mercado de cinema e na relaçao que se estehelece entre o filme e o espectador. Ai, entao, torna-se mais facil compreender de que modo os classicos, como Serguei Eisenstein e Dziga Vertov, por exemplo, agem como forças vivas, como influências atuantes no cinema de agora. Como forças vivas, e nao como exemplos de uma cultura classica a ser conservada em arquivos de filmes e circunscritas a uma influência naquele preciso periodo em que brotaram.

O quadro geral do cinema entre nos nao é muito diferente do encontrado em varios outros paises. Apenas as coisas aparecem aqui de modo mais extremo. Também entre nos (mais exato seria dizer principalmente entre nos) o mercado se organizou como um centro exclusivamente dedicado à divulgaçao do modelo de cinema imposto pelas grandes companhias norte americanas. Também entre nos as pessoas se acostumaram a procurar filmes que funcionem como uma estrutura de poder de aparência democratica, filmes que levem o espectador a esquecer a tela, o projetor, o cinema, e a se imaginar dentro da situaçao filmada, como se estivesse vendo a realidade com seus proprios olhos. O estilo de encenaçao imita o comportamento do olho humano, e, ao mesmo tempo, age como um par de oculos especiais, que ca maior agilidade aos olhos. As pessoas na platéia vêem detalhes que os personagens nao vêem, se sentem participantes da açao, ganham a certeza de ver o mundo tal como ele é, e de vê-lo em cada um de seus minimos detalhes, atravessando todas as barreiras.

Para simplificar a exposiçao tomemos um exemplo : o filme The Towering Inferno, um dos principais lançamentos da temporada 75-76 em todo o mundo e que em nosso mercado (de acordo com dados divulgados pelo setor estatistico da Embrafilme) teve pouco mais de 3 milhoes de espectadores nos quatro primeiros meses de exibiçao. A historia contada no filme é relativamente pouco importante. Um incêndio destroi parcialmente um edificio de 135 andares em San Francisco, no momento em que no terraço o prefeito da cidade e os construtores participam da festa de inauguraçao. A historia é so o suporte para uma demonstraçao de poder, que começa no anuncio do orçamento - 800 mil dolares para a compra dos direitos autorais e 14 milhoes de dolares de custo total. Esta demonstraçao de luxo, passada primeiro através de noticias em jornais e revistas, é confirmada durante a projeçao do filme.

Ha um plano, de pouca importância dentro da narrativa, que exemplifica bem a preocupaçao de grandiosidade. E aquele em que o arquiteto do edificio vai até a casa de um dos construtores, ao descobrir que as instalaçoes elétricas nao foram feitas de acordo com as especificaçoes anteriormente determinadas. O plano começa mostrando um canto de rua. A câmara esta no alto de uma ladeira, no canto do quadro esta a casa do construtor. De repente, um taxi entre na imagem. A câmara, montada sobre uma grua, se movimenta para acompanhar o carro, passando depois a seguir o passageiro, o arquiteto, que salta, paga o taxi e vai até a porta da casa do construtor. Um plano fixo teria sido o suficiente para descrever a açao. Um movimento direto e nervoso ao lado do arquiteto teria sido o melhor para descrever o estado de espirito do personagem. Mas, o que importa, realmente, é o sofisticado movimento da câmara, que parece flutuar no espaço, por cima das grades do jardim, sobre arvores, muros e automoveis, superando todos os obstaculos para levar o espectador a ver melhor. Ou, pelo menos, com maior luxo.

Em alguns instantes podemos voar em volta de um edificio em chamas, noutros podemos saltar através de uma vidraça. Ou somos jogados à distância pelo impacto de uma explosao, ou caimos ao lado de um figurante qualquer que morre queimado, ou ficamos presos num elevador ameaçado pelas chamas, ou presos no terraço com os convidados para a festa de inauguraçao, ou perto do arquiteto desesperado diante do amigo com o rosto queimado.

A câmara imita o olhar humano. Vê em continuidade. Isto é : a passagem de um plano para outro jamais é sentida pela platéia, porque a câmara seleciona no cenario os detalhes da açao que normalmente seriam selecionados pelos olhos de um observador guiados pelas linhas da composiçao, pelo colorido ou por um movimento brusco. E mais ainda, este substituto do olhar humano tem a vantagem de nao se prender aos limites do campo visual de um homem comum, a também a vantagem de ver fatos que se esclarecem à primeira vista, pois pessoas e coisas pertencem a uma ja bem definida e pouco variada galeria de tipos. Basta ter visto alguns filmes anteriormente para entender com facilidade o carater e as motivaçoes dos personagens : de filme para filme elas continuam as mesmas. Variam as catastrofes ou as cenas de heroismo, mas a estrutura de narraçao é sempre a mesma, é sempre esta espécie de democracia visual.

O mercado cinematografico funciona como um sistema fechado, que nao admite o aparecimento de filmes que fujam ao comportamento padrao por medo de perder o dominio sobre o publico, por necessidade de manter seu publico habituado a um comportamento passivo. Interessam apenas os produtos que passem esta impressao de distribuir democraticamente o poder entre as pessoas na platéia (que podem ver de cima, voar sobre as cenas, chegar bem perto dos protagonistas, pular muros, andar debaixo d'agua). Interessa so o estimulo à açao passiva (basta ver para compreender e para se sentir participante dos acontecimentos) porque ai o espectador aprende como se comportar fora da sala de projeçao. Isto é, diante dos governos de agora, empresas com interesses proprios e com frequencia interesses conflitantes com os dos governados, diante destes governos de aparência democratica - dizem os filmes - devemos adotar a democracia visual, ver e nao agir, ver e ficar à margem das decisoes.

Este quadro geral tem uma caracteristica muito especial nos paises de economia subdesenvolvida, nos paises dominados por sistemas de força. Porque, quase sem excessao, eles procuram ultrapassar sua condiçao inferior adotando os modelos dos paises desenvolvidos. Reduzindo a questao a termos de cinema isto quer dizer : adaptando as condiçoes especificas de cada lugar os processos de produçao e de narraçao dos paises materialmente mais fortes. De um lado existe uma elite intelectual que procura produzir uma arte universal e popular por excelência, que procura assimilar o modelo imposto pelas grandes companhias americanas como se ele e so ele, fosse a linguagem certa. De outro lado existe a aristocracia que governa o pais, que em termos politicos faz a mesma coisa, ou seja adota o modelo dos paises desenvolvidos como o unico modelo correto, e que tem uma perfeita reproduçao das relaçoes entre o governo e os cidadaos nesta estrutura de espetaculo democratica, à primeira vista, mas em realidade autoritaria, ditatorial. O luxo, o conforto visual, sao oferecidos a quem ficar quieto em sua cadeira, passivo, sentado sem um so gesto, espectador, bem comportado.

Quando, neste quadro, começa a surgir a idéia de um cinema nacional, de uma produçao de filmes diretamente ligados à experiência viva de deus realizadores, esta idéia se manifesta primeiro através da escolha de temas. Tratar de um assunto vivo, é verdade, já é o suficiente para colocar em questao o modelo de narraçao (melhor dizendo, o modelo de pensamento cinematografico usado para interpretar a realidade) imposto pelas grandes industrias. Trabalhar sobre problemas vivos obriga o realizador interessado em representar sua realidade em imagens e sons a forçar certas praticas ja consagradas, a contrariar o que se convencionou identificar como a linguagem correta, universal, compreendida em todo o mundo. Esta primeira oposiçao ao estilo dominante, no entanto, tende a manter ainda a estrutura do filme tradicional. Quando a idéia de um cinema nacional surge em centros colonizados culturalmente, ela se manifesta ainda a partir da sensaçao comum às pessoas que habitualmente frequentam cinemas : a sensaçao de que o filme é um perfeito e absolutamente fiel registro do mundo real, a sensaçao de que a câmara vê de modo mais objetivo e mais exato do que o proprio olho humano. Modifica-se a tematica, da-se vida menos estereotipada aos personagens, mas o modelo de construçao cinematografica continua a ser aquele preocupado em tornar ainda mais perfeita a ilusao de otica que levou os jornalistas que em La Poste e Le Radical noticiaram a primeira sessao de cinema dos irmaos Lumière, no Grand Cafe do Boulevard des Capucines, a falar de "cenas vivas fotografadas em tamanho natural, com as cores, a perspectiva, o céu distante, as casas, as ruas" para se referir a imagens que, de fato, eram em preto e branco e projetadas sobre uma tela de mais ou menos um metro de largura. Modifica-se a tematica, e quando surge a idéia de um cinema nacional os realizadores, certos de que têm nas maos um instrumento de visao absolutamente perfeita, tratam de registrar no filme a realidade tal como ela é. Um pouco de naturalismo se encontra na base de todo o nascimento de um cinema nacional nos paises subdesenvolvidos. E também um pouco da linguagem acadêmica, quebrada aqui e ali para atender às exigências de botar na tela uma situaçao até entao ausente do mundo do cinema.

E ai, neste momento em que começa a nascer uma nova expressao cinematografica, que se pode sentir mais facilmente a importância das propostas feitas por Eisenstein e por Vertov. A importância de seus filmes e de seus textos. A importância para os realizadores e para o publico em geral. Porque eles propoem um cinema que vai além destas muitas tracagens simples para criar a ilusao de realidade e para criar a ilusao de um olhar superior. Porque defendem a imagem do filme como uma representaçao (e nao como uma reproduçao) do mundo real. Porque propoem uma diferente relaçao entre o filme e o espectador, que passa a ser solicitado a trabalhar durante a projeçao com o sentimento e a razao em doses iguais.

Possivelmente, uma comparaçao entre nossos filmes mais significativos e os filmes de Eisenstein ou de Vertov ira revelar formas bastante diferentes entre si. Tanto melhor, o que se espera nao é uma direta retomada do estilo narrativo proposto pelos dois cineastas soviéticos mas sim um desenvolvimento das teorias do cinema olho e da montagem aplicadas à realidade e aos materiais cinematograficos de hoje. Na década de 30 as cinematografias de todo o mundo tentaram absorver as lições de montagem do cinema soviético, e surgiram entao muitos filmes onde as açoes eram descritas com muitos planos, onde as imagens eram montadas com uma preocupaçao de ritmo idêntica à que se encontra nos filmes de Eisenstein e nos cine jornais de Vertov. Mas a influência ai é apenas aparente. Tomava-se a feiçao externa dos filmes, enfeitava-se a narraçao, mas deixava-se de lado a estrutura dramatica proposta pela montagem de Eisenstein e pelo cine olho de Vertov. O que se observa agora é o inverso. Entre nos importa a estrutura. Por isto mesmo as melhores lições sao as que vêm dos filmes mudos dos dois diretores soviéticos, porque sao soluçoes formais que nao podem ser simplesmente copiadas. E preciso chegar à estrutura, compreender a idéia que se encontra por tras de determinada forma, e retrabalhar esta estrutura com os materiais de agora, com a cor, o som, a câmara mais leve, a possibilidade de planos mais longos e internamente mais movimentados, e até com a possibilidade de jogar com um espaço de proporçoes diferentes. O que importa mesmo é a idéia de um cinema que represente a realidade. O que importa mesmo, se quisermos reduzir a questao a uma imagem bem simples, é a referência feita por Eisenstein (in O principio cinematografico e o ideograma - A Forma do Filme) aos dois desenhos de Sharaku : a mascara para ser usada no palco pelo ator (feita com proporçoes corretas de um rosto humano) e o retrato do ator Nakaiama (feito com as proporçoes alteradas para melhor representar um rosto humano). O que importa mesmo, para este grupo de cineastas mais significativos, os que estao preocupados em criar uma expressao nacional, os que procuram fazer filmes diretamente ligados à sua experiência viva, é esta idéia do filme como uma representaçao da realidade tomada como um método para organizar um discurso que revele melhor a condiçao em que estamos vivendo.

E preciso apenas conhecer o estilo de narraçao da maior parte da produçao cinematografica mundial para sentir a importância e a atualidade dos manifestos de Vertov em favor do cinema olho, "um cine olho como cine analise, um cine olho concebido como aquilo que o olho nao pode ver, como microscopio ou o telescopio do tempo. O cinema olho como possibilidade de tornar visivel as coisas que nao se podem ver, tornar evidente o que esta escondido". E para sentir, também, a importância dos estudos de Eisenstein sobre a montagem, a partir do enunciado de que a "justaposiçao de dois fragmentos de filmes se assemelha mais ao produto do que à soma", e de que "cada um dos elementos do filme nao existem como coisas independentes, mas sim como uma representaçao parcial de um unico tema de conjunto presente em todos os fragmentos em igual medida".

Em verdade, para todo o quadro cinematografico brasileiro, para as pessoas que fazem filmes ou para as pessoas que vao ao cinema, nada é mais atual e vivo que estes exemplos de um cinema onde a passagem de um plano para outro nao é determinada pelo desejo de imitar o comportamento natural do olho humano, ou pelo desejo de enriquecer a visao com uma espécie de oculos de luxo. Usar um olho cinematografico para revelar o invisivel, o que esta além do que se pode reconhecer a olho nu, justapor diversas representaçoes parciais para levar o espectador a receber uma informaçao mais rica do que a recebida com um simples contato visual com a realidade. Usar o cinema nao como um truque para reproduzir o real com fidelidade, mas como um meio de compreender o real em profundidade.

Entre nos, onde as cinematecas funcionam, por forca das circunstâncias, nao so como centros de conservaçao e arquivamento de filmes, mas também como centros ligados à produçao, ao ensino e à analise dos problemas do cinema e da cultura em geral, entre nos a atualidade das propostas de Eisenstein e Vertov aparecem mais facilmente. Elas têm sido a base do aprendizado, uma espécie de escola em que as lições teoricas, os textos, sao completadas pelas lições praticas, os filmes, para mostrar como o cinema pode ser usado como um processo de conhecimento e de interferência no quadro social.

As vezes é possivel um contato mais extenso com os filmes e os textos. As vezes é possivel so um contato ligeiro com um filme ou outro, uma leitura mais simples dos textos - porque apenas uma pequena parte dos estudos de Eisenstein e Vertov se encontra traduzida e editada entre nos, porque nem mesmo as entidades culturais podem exibir livremente filmes, mesmo os classicos do cinema, porque, para citar um exemplo, todas as copias de Bronenosets Potemkin foram apreendidas em nosso pais desde 1964. Mas em verdade, a efetividade do cinema de Eisenstein e de Vertov nao se mede pela quantidade. Usemos Eisenstein para explicar Eisenstein : cada um de seus filmes funciona como uma representaçao parcial de um unico tema de conjunto,, presente em todos os fragmentos em igual medida. Basta um so contato com uma proposta de um cinema de estrutura narrativa nao autoritaria para demonstrar o que o filme pode fazer para nos ajudar a compreender o mundo. E para compreendê-lo como ele realmente é, como algo transformavel pela vontade do homem. So ai o cinema comeca a ter alguma serventia.

LE FILM MUET SOVIETIQUE ET L'ART CINEMATOGRAPHIQUE DES PAYS EN VOIE DE DEVELOPPEMENT

Ervin Gyertyan - Hongrie

L'influence du film muet soviétique - et particulièrement celle du film muet classique - sur l'art cinématographique du Tiers-Monde est un sujet complexe et ramifié. La recherche est extrêmement entravée par le fait que le Tiers-Monde est composé de beaucoup de mondes de divers mondes avec des états de développement, des niveaux culturels différents, des tendances politiques divergentes et, par conséquent, des cultures de cinéma dissemblables et je doute qu'il y ait dans le monde une collection ou des archives qui rendent accessible cette grande matière. Au-delà des problèmes objectifs, nous nous trouvons en face des difficultés méthodologiques posées par le fait que l'esthétique comparative est encore moins élaborée dans le domaine de la cinématographie que dans celui des autres arts. Qu'est-ce que nous devons considérer comme élément fondamental de cette influence ? La parenté thématique, l'architecture dramaturgique, les alliances stylistiques; et à l'intérieur de tout cela les particularités du champ, les mouvements de l'appareil, le montage ou éventuellement la similitude du jeu des acteurs et la conformité des motifs ?

L'échelle par laquelle l'influence d'un grand artiste ou d'une grande école artistique peut se faire valoir est bien riche et large. Leur influence dans la plupart des cas s'y mêle aux inspirations étrangères et à l'invention personnelle de l'auteur. Dans notre cas, le problème se complique encore davantage par le fait que la formation des tendances en question - y compris également celle du cinéma muet soviétique et du film parlant révolutionnaire - est séparée par plusieurs décennies de la naissance de l'art cinématographique dans la plupart des pays du Tiers-Monde. A ce point nous faisons abstraction - entre autres - du Mexique et du Brésil où, grâce à l'activité américaine d'Eisenstein, leur influence arrivait à se faire valoir d'une façon plus ou moins continue. Pendant ce temps, les résultats de ces tendances tombaient dans le domaine de l'histoire cinématographique universelle, se différenciaient dans l'oeuvre d'autres créateurs et enfin - ce qui n'était pas moins important - en conséquence des changements de la technique cinématographique (bien que dans le sens esthétique ils subsistaient) ils se transformaient radicalement quant aux modes de leur utilisation. (Par exemple, de nos jours l'esprit des montages eisensténiens pourrait être exprimé, réalisé par les coupures intérieures du mouvement de l'appareil, comme par exemple dans les oeuvres de Jancso).

Chacun des éléments de cette influence multicolore du film muet soviétique classique mériterait une étude particulière.

De cette riche offre nous voudrions souligner avant tout l'influence libératrice, la radiation idéologique du film soviétique, comme les plus importantes. A plus forte raison, que depuis ce temps-là, au cours de l'évolution et de nouvelles révolutions moins importantes, les résultats de la révolution du langage s'étaient à un tel point absorbés dans les mécanismes de la fabrication moderne de films, s'étaient à un tel point intégrés à un langage cinématographique universel, qu'on ne pourrait démontrer leurs origines encore discutables que par une analyse sémiotique comparante de centaines et de centaines de films. Cependant l'influence idéologique est marquante, indiscutable et d'une importance fondamentale. Ses deux sources principales sont : l'école dite "poétique" du film muet soviétique, marquée en premier lieu par les noms d'Eisenstein, Poudovkine, Dovjenko et le documentarisme de Dziga Vertov. Tandis que le dernier a vécu sa renaissance plutôt dans les pays capitalistes développés, l'école poétique est jusqu'à nos jours présente, d'une façon déterminante, dans l'art cinématographique du Tiers-Monde.

Bien que l'effet exercé par cette tendance sur l'art cinématographique du monde entier ne soit pas déniable, le cinéma du Tiers-Monde occupe une place distinguée et particulière même dans le cadre de cette influence idéologique générale. C'était le film muet soviétique, né de l'idéologie de la Révolution d'Octobre, qui a mis pour la première fois dans l'histoire cinématographique, à la place des compensants des désirs le raisonnement social, la conception réaliste de la vérité humaine, basée sur les catégories de classe et sur l'idée de la lutte des classes. C'est pour la première fois qu'il s'est tourné avec une solidarité combattante vers la vie, le sort, les luttes des couches populaires. L'influence de ce cinéma se fait sentir dans tous les cinémas importants à partir des oeuvres de King Vidor, John Ford, Slatan Dudow, Carné et Renoir - à travers l'engagement social du néo-réalisme italien jusqu'à l'art cinématographique suédois, français, etc. d'aujourd'hui. Dans la réalisation de cette synthèse, les fondateurs de la tendance étaient aidés par un point de vue marxiste de la bataille et du mécanisme social. Ces mouvements des masses révolutionnaires, cette prise de conscience se recréent sans cesse dans les mouvements antiimpérialistes et anticolonialistes du Tiers-Monde.

Mais quant à notre sujet initial, nous devrions signaler ici que malgré les traits communs, il y a une différence essentielle entre l'influence exercée par le film soviétique sur l'art européen et américain et sur le cinéma du Tiers-Monde. En Europe et aux Etats-Unis, cette influence, dans le sens idéologique, se manifeste avant tout sur le plan de la réflexion sociale, mais cette influence pouvait être liée à la tradition, à l'héritage progressiste de la culture des pays en question, avant tout à celle de la littérature, du théâtre et des beaux-arts. Mais dans un grand nombre des peuples du Tiers-Monde, avant l'avènement de l'art cinématographique, n'existait qu'une culture large. C'est un facteur très important, fondamental, pour mieux comprendre l'influence vivante du film muet soviétique. Cette influence est devenue justement en conséquence de son caractère de lutte de classes - le médium bouleversant de la bataille livrée pour l'auto-identification des peuples opprimés, frustrés pendant des siècles.

Ces mouvements du Tiers-Monde ne se bloquent pas - à l'analogie des mouvements nationalistes du XIXe siècle - dans les cadres d'un programme de libération nationale, mais sous la forme de batailles plus ou moins grandes à des niveaux différents de la conscience, ils recèlent les germes de l'exigence de la libération sociale complète et aussi celle de la création du socialisme. Il est alors compréhensible que dans ces pays on accorde consciemment ou inconsciemment une place remarquable à l'inspiration du film muet soviétique. Nous retrouvons cette inspiration dans les phénomènes éphémères tels que les films d'agitation (filmaguitka), qui ont aussi bien caractérisé les batailles révolutionnaires à Cuba et en Algérie qu'en Union Soviétique en son temps. On retrouve les mêmes traits caractéristiques dans la représentation des masses et des types, dans les particularités de l'intrigue, des plans, du montage et de la manipulation de l'appareil. De ce point de vue, il est utile de comparer les films sud-américains et algériens aux oeuvres des maîtres soviétiques.

De ce complexe de problèmes, touché d'une manière superficielle, nous voudrions souligner encore une fois une seule question, d'une importance fondamentale à notre avis. Nous pensons ici à l'aide que l'art soviétique cinématographique, en général, et en particulier le film muet classique soviétique, a donné à la formation du caractère populaire du cinéma du Tiers-Monde. Tandis que dans le cinéma occidental cette influence se manifeste en priorité - mais pas exclusivement - sur le plan de la révolution sémiotique de langage et seulement en second lieu au niveau des perspectives de classe, dans les films du Tiers-Monde cette influence est devenue le médium bouleversant de la bataille livrée pour la réalisation de l'identité populaire et nationale. Le film inachevé d'Eisenstein, son "Que viva Mexico" par son intervention directe et poétique au problème du caractère ethnique des peuples latino-américains, a exercé une influence fondamentale sur la façon de considérer les gens et le monde des cinéastes de l'Amérique Latine. On peut considérer comme quasi symbolique le fait que les "indigènes" utilisés dans la cinématographie bourgeoise toujours comme curiosité ou pour jouer les rôles épisodiques de servants, devenaient les héros des films dans les oeuvres d'un maître soviétique. Ce populisme réside non seulement dans les oeuvres d'Eisenstein mais aussi dans les autres films de cette époque, par exemple le film de Poudovkine (Descendant de Gengis Khan).

De ma part, c'est là où je vois l'importance fondamentale de la mission du cinéma soviétique - surtout par rapport au Tiers-Monde. Là où un art cinématographique national s'est vraiment formé, cette inspiration était présente. Son importance dépasse les limites du domaine cinématographique, elle aide les peuples à acquérir leur connaissance d'eux-mêmes et de reconnaître leurs propres valeurs. Naturellement, nous trouvons des pays - pensons à l'Egypte, à Hong Kong, à l'Indonésie et jusqu'à une certaine mesure aux Indes - qui ne sont pas encore touchés par cette influence. Dans ces pays, c'est le schématisme de l'Ouest des téléphones blancs qui est devenu exemplaire et l'opium du peuple. Mais dans ces pays, nous ne pouvons même pas parler de débuts de la formation du film artistique.

On Problems of the Stylistic Influence of Fine Art on the Silent Films by Alexander Dovzhenko

Dr. Alfred Krautz--German Democratic Republic

The close relationship of the Soviet silent film classics to fine art are undenied. It is not a new discovery that the style-formative power of painting and graphic art, of caricature and poster design had an intense effect on these films. This applies mainly to three aspects:

1) iconography (choice of the motif)

2) pictorial composition

3) valeurs (brightness and color values)

A large number of important Soviet directors were actually working in fine arts beyond their activities in cinema. Their drawings or paintings are evidence of a deep sensitivity towards experience and of expressive power, even though these creators did not always achieve the same mastery as in the medium through which they had become great artists. Doing justice to their films means also to investigate these aspects of the inter-action of arts in the film medium and to give due regard to fine art as an important factor.

The great appreciation that is internationally awarded to the films of Alexander Dovzhenko is based, among other things, on the special form of his artistic expression, on the singularity of his creative work in imagery. If one rightly speaks of the strong influence his works had on world cinema art, and if, for example, representatives of the younger generation of Soviet directors like Tarjovski, Mitta, Ilyenko or Koncalowski refer to him time and again, it is precisely because of the inventive stylistic inspiration they received from him, even if in the best works of Soviet cinema art it is mainly Dovzhenko's creative spirit rather than his stylistic peculiarities that is preserved. Also in works of foreign directors one may find traits inherent in their national characteristics into which specific features of the style in Dovzhenko's silent films have organically flown in.

Before these stylistic peculiarities of his successors and disciples can be explored it is necessary to examine the scope of Dovzhenko's visual concepts with regard to elements of fine art. The author of this essay wants to contribute by presenting certain key arguments to the common effort of professional colleagues for a more through research into the stylistic influence of Dovzhenko's films on world cinema art.

The analysis of film visuals in connection with possible influences from fine art has its limits. While in Dovzhenko's drawings influences by George Grosz are recognizable even in detail, the moving cinematographic images do not permit any direct comparison with still pictures from the realm of fine art. The visual thinking of film creators can be examined only as far as tendencies of pictorial concepts from painting or graphic art become recognizable.

The complexity and complicacy of Dovzhenko's creative work rarely permits to distinguish clearly which stylistic inspirations he followed and which impulses have materialized in which of his films. One can, however, define with certainty a number of sources whose influence has become effective in his own graphic items and paintings as well as in his films of the period from 1926 to 1930 that is to be covered here.

Apart from the constantly deep and close ties Dovzhenko had to the grand masters of world art--he repeatedly emphasized his special affinity to Michelangelo, Rembrandt, Raphael, van Gogh, among others--the following main circles of influence can be traced:

1) Pre-revolutionary art in Russia and in the Ukraine

2) Soviet art in the R.S.F.S.R. and in the Ukrainian Soviet Republic

3) German art of the 1920's

As to what degree Polish art plays a role in this context could not be fully substantiated. Nevertheless, it seems to be a definite fact that Dovzhenko intensely studied Poland's fine art during his stay in Warsaw in 1921.

The following silent films by Dovzhenko are submitted for discussion here:

VASSYA-REFORMATOR (Vassya, The Reformator) 1926
(direction: F. Lopatinski in collaboration with A. Dovzhenko)

YAGUIDKA KOCHANNAYA (Fruits of Love) 1926

SUMKA DIPKURERA (The Diplomat Case) 1927

ZVENIGORA 1927

ARSENAL 1928

SEMLYA (Earth) 1930

Surveying Dovzhenko's silent film oeuvre one can testify that the director has brought to life what he once explained in this way: Having a sufficiently good command of painting techniques enables him to devote his creative forces fully to the benefit of the new art. For him, painting is the mother of dramatic art, and in this sense he sets out, somewhat similar to Eisenstein, from the organic interaction of the arts and by no means from an academic endeavour to combine, if possible, the motion picture with the motionless one. Within the many-sided work of his life not only merge his activities as a writer, director and painter; also those of his "cine-drawings" that have been preserved serve directly the cinematic creative process with the aim to lay down in a concise form and as precisely as possible the artistic condensation, the particular artistic expression. The so-called cine-drawings are living representations of his artistic decisions, making it easier to follow the dynamic process of filmmaking through its different stages, although regrettably only a fraction of the sketches and drafts for the silent films has been saved. His drawings for ARSENAL and especially for POEM OF THE SEA did not only mark the compositional elements of the visual structure for the cameraman but could also serve as décor and costume design.

In his silent films Dovzhenko collaborated with important creative personalities who may have contributed to the formation of his pictorial style. Among them are such well-known masters of the silent era as the cameramen D. Demutski and B. Savelyev or the set designers J. Shipnel, W. Müller or W. Kritchevski. Their special contribution cannot, however, be taken into consideration in this essay.

The first and domineering influence as regards fine art did Dovzhenko receive from Ukrainian and Russian art. Born in Sosnitsa, a small Ukrainian village, and grown up among peasants and fishermen he was impressed, still before he became acquainted with pictures of the "great art", by the rich and varied folk art of his Ukrainian homeland. Pictorial folklore like all manifestations of folk art in general had a basic influence on him.

It is not intended to explore this any further within the framework of this essay. We can be quite sure, however, that already in those early years he grew up with the woodcuts of the so-called folk miniatures (narodni lubok), which had been distributed by Kiev printing shops since the 17th century. They took up the various subjects in which folk-lyrics and literature merged with the religious-fantastic visions. But behond that it is the relation of the people to the ruling classes, to feudal and later to capitalist society that finds its reflection there. For the man in the countryside these folk miniatures substituted the song book, the book and partly the newspaper over a long period of time.

Dovzhenko's films are an expression of the liberation of his creative powers in a socialist community. His particular artistic means were molded under diverse influences and currents. Although the simple folk miniatures were influenced by both Ukrainian and Russian folk art, as well as by the great masters like Leoni Bunin or the icon painter, Simon Ushakov, it is justified to draw attention also to certain elements in Dovzhenko's films. The biting satire, the compositional image structure with its narrative succession of actions that may almost be called cinematic (e. g. the well-known "The Fairy Tale of the Bear Who Wrestled with a Wench and thereby Ripped Her Skirt"), as well as the combination of letters and graphic art indicate that his concern was not only to reflect on accidental or esthetically appealing moments but rather an inner contemporaneity, a common outset with those unknown masters. Incidentally there are numerous caricatures, as for example "Dispute" of 1925 until the cine-drawings for the ENCHANTING DESNA of 1955/56, which reveal the stylistic influence of the folk miniatures.

After tentative searches and efforts to fine his own artistic expression, Dovzhenko could undergo several forms of training in drawing and painting. Beside private lessons it was made possible for him to join a painting and drawing group in Sosnitsa during his studies at the teacher training institute in 1911, and in 1917 he attended the Academy of Fine Arts in Kiev for a short period. During his school and training periods this newcomer in painting studied closely the works of the Russian and Ukrainian classical art, which marked lastingly his personality--as he has repeatedly confirmed in his theoretical essays.

Fine art in the Ukraine around the turn of the century was characterized by the same basic situation as Russian art. Here as well, the struggle between progressive forces and reactionary currents hostile to the people predominated. Through the impetus of the national liberation movement after the 1905 revolution, art in the Ukraine developed in a broad variety: the number of regional art exhibitions increased; new associations of artists and training institutes of the arts came into existence. Through these new possibilities Dovzhenko was able to study the whole range and depth of Russian and Ukrainian art at the pre-revolutionary era and especially the trends in the art of the 19th century.

In the changeful history of Ukrainian painting during the first half of the 19th century it becomes apparant that the artistic experiences of the leading Russian painters, W. A. Tropinin, K. P. Bryullov and A. G. Venetsianov exerted a strong influence on Ukrainian painting. In a special way they influenced the renowned Ukrainian poet and painter Taras Shevchenko (1814-1861) who had fully dedicated his artistic and literary work to the Ukrainian people, its life and its history. His favorite thematic circles--which in their turn played a big role in Dovzhenko's artistic activity--were his psychologically deeply comprehended portrait figures and the truthful reflection of the Ukrainian people's lives in genre paintings.

Another Ukrainian artist, whom Dovzhenko refers to again and again, was the important genre painter, Nikolai Pimonenko (1862-1912). Dovzhenko's silent films, especially the rural scenes in ZVENIGORA, ARSENAL, and EARTH are reminiscent of Pimonenko's pictures in which he shows the religious fanaticism unleashed in the Ukrainian villages by the autocratic regime, as well as scenes from everyday life, which permitted him to form diverse characters and to represent them in a poetic-lively way.

In the pictorial composition it becomes clearly evident how the majob historical process of the cultural development after the Great October Socialist Revolution determined Dovzhenko's creative work.

It has to be stated in principle that Dovzhenko in his drawings and paintings, as well as stylistically in his films, despite the diversity of style-tendencies and forms, devoted himself responsibly to a factual subject-related realism, to an art of immediate social action. The dynamic as a characteristic feature of the revolutionary epoch is evident especially convincingly in his films, quite similar to what his road-fellows, Deineka or Petrov-Vodkin have done in painting. The artistic and political commitment of the Soviet film director is accompanied, however, by a specific feature which beside the unmistakable poetic vision emphasizes highly the satiric. The same determination that urged him, as a caricaturist, to aim his attacks at the political enemy and at the bourgeois who is hampering progress in his own country, continued to be effective in all of his films.

The largest part of Dovzhenko's drawings known so far are caricatures. Although these came into being during his work as a caricaturist of the Charkov magazine "Visty" from 1923 to 1926, the roots of his relation to political satire grew already at an earlier time. The common socio-political interests of progressive artists at the beginning of the 1920s gave an enormous impetus to satirical graphic art in the Soviet Union, connected with a boom in satirical magazines and, according to inherent laws, the rapid dissemination of the political poster, e. g. the ROSTA-window as a direct means of struggle against the enemies of the young Soviet power and the consequences of the Civil War. Beside the Agitations-grafik (political persuasion by graphic means) the political caricatures of the Moscow artists Moor and Denin became apparently significant in a decisive way for his films.

The rise of satirical, political graphic art developed at the Ukraine as well. Charkov as a lively center of art and culture became famous for its poster and press graphic art with the magazine "Visty" playing a big role. Incidentally Dovzhenko, by his satirical drawings, belongs to the trail-blazers of Ukrainian caricature of that time.

In the writings on Dovzhenko a remarkable restraint with regard to Dovzhenko's stay in Germany 1922/23 is to be noticed.

The following facts are secured:

1) Dovzhenko worked in the diplomatic service at the U.S.S.R. embassy.
2) During this time he was deeply immersed in fine art.
3) He took private lessons with a professor of an art school.

All information about this teacher stem apparently from one source, namely Dovzhenko himself, who stated laconically that he took private lessons with a certain Professor Ekkel at the art school of the same. This name led to the conclusion that this can only be the well-known German expressionist painter Erich Heckel. In Soviet writings one can find at times the names Geckel, Checkel or Gackel. Marcel Oms (Alexandre Dovjenko, Lyon 1968) takes over erroneously the Russian genitive of the name "Dovjenko avait étudié la peinture avec Professeur Ekkelja."

An inquiry through Erich Heckel's widow in the Federal Republic of Germany showed that there are many reasons against this thesis:

1) The name Dovzhenko is totally unknown within the Heckel family;
2) Erich Heckel had no students at that time;
3) It was ten years after the given dates that Erich Heckel became professor, and this was not in Berlin but in Karlsruhe.

In Berlin there was no other painter with the name of Hekkel, Geckel, or Ekkel, but there was one with the name Willy Jaeckel. Students and relatives of Jaeckel remember that the painter used to gather around him a circle of young progressive people, among them also Russians.

Some information on Willy Jaeckel:
Jaeckel was born in Breslau in 1888, attended the art schools in Berlin and Dresden and moved to Berlin in 1913. Still in the year in which World War I began, a series of lithographies, "Memento mori" came into being. The pictures were instantly banned by the Kaiser's censors. Jaeckel became a soldier and found himself in Russia, where he used every hour to draw the landscape and the people. During an extra leave in 1916/17 it became possible for him to paint murals in a workers' tearoom at the Bahlsen biscuit factory in Hannover. Immediately after the November revolution in Germany, Jaeckel, together with Käthe Kollwitz, became a member of the Academy of Arts.

It was possibly Jaeckel's special interest in Russia that encouraged Dovzhenko to take private lessons with him. And he mentioned occasionally that his teacher spoke Russian reasonably well.

With the seizure of power by the Nazis, Jaeckel lost his teaching post at the college. In 1935, Hitler personally gave the order to remove several pictures from a Munich exhibition. The demagogic exhibition staged by the fascists of "degenerate art" showed 23 of his works. In the night to January 30, 1944, Jaeckel lost his life in his studio during an air raid.

First of all it should be substantiated what parts of his work Jaeckel may have shown Dovzhenko. Comparing the pictorial motifs, the following iconographic elements emerge as typical for Jaeckel until 1923 (leaving aside cosmic-religious themes):

1) The human being in a landscape;
2) landscapes with sun and rainbow as a peace-and fertility- motif;
3) representation of elderly people;
4) representation of war;
5) portraits.

All these motifs are clearly recognizable in Dovzhenko's films, although a frequent thematic recurrence need not necessarily be the consequence of q direct influence.

Dovzhenko's special relationship to satirical graphic art has already been mentioned. In Berlin of the 1920s the political, militant graphic art has fulfilled its historical task far ahead of all other genres in fine art. There came new impulses for pictorial satire from the dynamic of the revolution in Russia and the struggle of the German working class. The publishing house "Malik" founded by Wieland Herzfelde turned out the first issues of the satirical magazine "Die Pleite" (financial breakdown), which attacked the reactionary forces with great poignancy as early as 1919. Under the guidance of John Heartfield the revolutionary content found its adequate form. With him the artists Griffel (Dallosch), a Hungarian emigrant, the illustrator Rudolf Schlichter, Karl Holtz and from time to time Otto Dix worked on this magazine.
But first of all there was another oustanding personality of proletarian-revolutionary art who was highly influential: George Grosz . This Berlin artist, nearly the same age as Dovzhenko, coined a very personal drawing style, by which he revealed in a merciless and hard-hitting way the social evils of his time; the philistinism of the bourgeoisie, the moral decay of the ruling class, and attacked German militarism. His studio was a center of anti-imperialist forces. Professor Wieland Herzfelde, the brother of John Heartfield, in a talk with the author of this essay recalled vividly the encounters with Dovzhenko in the studio of George Grosz. The stylistic influences by Grosz can be traced distinctly in Dovzhenko's drawings (e.g. in the Ebert-caricature of 1925). In a modified sense they are noticeable also in the poignant satirical depiction of reactionaries and philistines in Dovzhenko's silent films.

Dovzhenko made full use of the possibilities arising from the many-sided art life at the German capital. It seems to be quite certain that he became personally acquainted with the great proletarian-revolutionary artists like Käthe Kollwitz or Otto Nagel. He took part in discussions and public events of the so-called Künstlerhilfe (artists' aid), an association of progressive artists founded in 1921 when Lenin asked the foreign proletariat to help people who suffered under a disastrous drought in the Soviet Union.

The influence of expressionism, the deep plasticity, the dazzling light effects and the extreme forms of movement cannot be overlooked in the imagery of Dovzhenko's silent films. It is apparent also in the drawings of that time, e.g. in the portraits of Bigun Vinnishenko of V. Politchuk of 1924 or in numerous caricatures. Some graphic items show cubist elements or stylistic forms of the New Objectivity. These need a separate analysis.

Dovzhenko felt a special affection for Käthe Kollwitz, whose picture still hung on the wall of his study much later. The laconicism and the monumentality together with the lucid and broadly shaped style of many of his film shots give a clear sense of Käthe Kollwitz's heritage. The unpretentious simplicity of this artist's works had evidently a stronger impact than the explicitly naturalist milieu-portrayals by Hans Baluschek which were widely known in Berlin.

In writings on Dovzhenko other authors develop numerous connections to other stylistic trends and artists that are not mentioned here and for which evidence in detail has yet to be substantiated. In French literature attention is drawn to the influence of French surrealism; Jay Leyda thinks it possible that the avant-garde exhibition which Ilja Ehrenburg brought from Paris in 1927, and which included e.g. works by Fernand Léger may have had a great influence on Dovzhenko. Other authors testify that the knowledge about Meunier or Rodin has found its reflection in his films. More precise reasons have not been given by the authors in question.

Style Peculiarities in Dovzhenko's Silent Films

In VASSYA, THE REFORMATOR no direct influence of fine art can be stated unless one starts from the fact that the artistic means of the caricaturist penetrated indirectly into the film. (And it must be remembered, Dovzhenko was only a collaborator of direction in this film.) The satirical delineation of the characters, the highly exalted movements let the line of thought followed by "Sashko", the caricaturist, still fully be recognized with the domineering trick shots permitting to bring caricatures to life in an eccentric manner.

In FRUITS OF LOVE it is similar. Animated caricatures receive, as it were, a background, an environment that is stylistically a contradiction to them: the realist painter gains the ground in the representation of the scenic space, in which real milieu depictions with a tangible sense of atmosphere and mood leave their impression. Exteriors such as streets, gardens or houses adopt a "physiognomy" in the Béla Balazs sense, as the result of realist-objective observation. The interiors, on the other hand, are still seen in a picturesque way, i.e. with light and shadow contrasts often in the extreme, protagonists moving around in a scenic space designed stylistically as one unit. Here the first independent work of the director according to a prior concept for every single shot, not to forget the close collaboration with the cameramen Demuzki and Rona seem to have had a favorable and productive effect.

Dovzhenko, the director, and "Sashko", the caricaturist enter a closer relation in the DIPLOMAT'S CASE. Beside the many cinematic clichés from German and American detective films it appears that the expressive elements in the picturesque rendering of the atmosphere become increasingly evident. Dovzhenko composes his images in stark contrasts of light and shadow. So for instance, he juxtaposes darkness and flickering fire; he uses back light to let the dark profiles of persons and objects stand out sharply. Moreover, a new element turns up unmistakably: the episodes resembling a chronicle, the faithful representation of incidents true to the real milieu and without exaggeration, in less striking light-and-dark contracts indicate already here the documentary-objective tendency that later goes through all of his films.

Although the characters remain rather superficial they are, nonetheless, stylistically interesting in their clear-cut confrontation of positive and negative. While the "goodies" such as the stoker played by Dovzhenko himself, despite all the usual exaggeration of that time, are depicted in a relatively objective way, the "baddies" are strongly caricatured and satirically overdone. The figures are embedded in surroundings which appear mostly expressive. The strong influence of John Heartfield, who with his ingenious photomontages unmasks the adversary, juxtaposing friend and enemy in precise proportions, could not fail to have an effect on Dovzhenko. A collage technique combining photographic sections and drawings is applied by him also, e.g. in the well-known portrait of V. Sosyura of 1925, where the photographic facial section has been complemented with caricatured bodily annexes. The Ebert caricature of the same year shows opposing features in one picture: apparently there have been photographic sections of the worker arrested by soldiers put into relation with the poignant caricatures of the capitalist and the cripple, created quite clearly under the influence of George Grosz.

In a certain contrast to the early works, in ZVENIGORA and ARSENAL a specific form of image shows itself permitting with more justification to probe the influence of fine art on the film image. By the obvious emphasis of the quasi-stationary nature resulting in a rather heavy-going flow of images the pictorial composition could absorb elements of fine art more definitely.

In the context of the issue dealt with in this essay ZVENIGORA introduces a new artistic quality. The multitude of episodes and scenes permit the most diverse original artistic solutions, which reveal the influence of fine art more definitely than the early works. It is exactly here that it turns out convincingly, just like in ARSENAL and EARTH, that the secret of Dovzhenko's artistic creativeness cannot be permeated and analyzed to the last detail. In ZVENIGORA one may recognize motif complexes, which--stated with all due restraint—make it possible to trace references to iconographic themes from fine art. Dovzhenko assimilated consciously or unconsciously influences on his life up to that time marked essentially by fine art, among other things. Some of the iconographic references, which were all more or less reflected in a poetic-symbolic way, are to be named here:

(1) the Ukrainian romantic-realist landscape
(2) the figure of the revolutionary hero
(3) the figure of the grandfather
(4) the representation of negative figures and groups
(5) the realist portraits

With all fantastic surprises by symbolic and allegoric images, the lyrical sequences and the abundance of technical experiments one may feel a completely new sense of the landscape with Dovzhenko.

Under iconographic aspects, to begin with, one can notice that nature seen through the camera lens is observed with all the affection and poetic sense of a painter tied with all fibres of his whole being to his homeland. Although no direct references regarding composition can be established one may find, nevertheless, the whole Ukrainian and with it indirectly the Russian landscape painting of the romantic-realist tradition reflected. The heritage of the Russian itinary exhibitors extended by Ukrainian artists with the novelette-like representations of scenes from the life of the lower strata of the people is revived here in this medium of a different kind--the film. But above all it is the poetic vision, the picturesque-lyrical manner in which the nature of the homeland is shown. At the same time, however, there are factually-reporting pictures of landscame and environment with a prevalent documentary appearance interwoven into the flow of sequences.

Scenes which praise the beauty of Ukrainian nature emphasize, often still naively, the familiar fairy tale-like character. The motif of water, of the river, represented in the mood of the great Russian and Ukrainian landscape painting plays an important role here. It is the flickering of the air and the picturesque reflection of the trees and grass in the water that connects, as it were, the romantic-realist tradition of the landscape painting with the achivements

of impressionism. It is also here that folklore, folk poetry, Ukrainian customs and habits, e.g. the national costumes of the girls, their dances and songs are organically interwoven with the complex of incidents.

In Dovzhenko's work the positive hero, the revolutionary becomes visible already in the pre-cinematographic time. It is the same downtrodden but invincible human being in the drawing "Volunteers into the Polish Army" of 1923 and in the figure of the chained worker within the Ebert caricature of 1925. But it is also the worker in the photomontage by John Heartfield and less that one in the graphic works by George Grosz, of whom Brecht said that he was more concerned about the visage than about the class struggle.

But the figure of the positive hero in Dovzhenko's works reminds also of the romantic-generalized revolutionary of the posters that were widely disseminated in the young Soviet state. Like with Moor, Denin or Radakov the artistic concept of the figure is characterized by a glowing pathos, moved by a passionate expression and distinctly outlined against the background. Monumentally and challenging rises Timosh in the middle of the film frame to confront the spectator, and respectively, his enemy.

Obviously, this motif of the revolutionary hero has its roots not in some kind of artistic inspiration. These are the condensed memories of revolutionary heroes like the ones Dovzhenko got to know personally and became familiar with during the time of the Revolution and the Civil War.

Likewise it is with the figure of the grandfather, this typified national character of the Ukrainian peasant, who reappears more than once also in other films. Imbued with the real memory of his grandfather and the daily involvement with the Ukrainian peasants Dovzhenko comes to Berlin in 1922. It is remarkable that the figure of the elderly bearded man appears in many variations in the oeuvre of Dovzhenko's teacher, Willy Jaeckel. These pictures, especially the graphical series "Hiob", whose motifs Jaeckel found in Russia, show Hiob as the enslaved one battered by God and man. While Jaeckel indulges in an expressive mysticism of nature Dovzhenko, in contrast to this, envisages this figure of the grandfather as a poetic personage, as a symbol of his Ukrainian people. Inadvertent inspirations by Jaeckel are not to be excluded. Under iconographic aspects it is of interest to see the transformation of the motif, its coming into being concretely within the surroundings of Dovzhenko's parental home and, respectively, in the encounters of the German painter with Russian or Ukrainian people, secondly the artistic reproduction and incarnation in Jaeckel's graphic works and in Dovzhenko's films.

The realist portraits Dovzhenko drew and painted himself are rooted in various traditions, but above all in the Russian and Ukrainian, as well as in the German school of the 1920's. Although no direct influence between the painted the the film portrait is to be construed here, it is noteworthy that in contrast to his early works close shots of half-length portraits in a relatively static pose appear more ane more frequently. This occurs in an increasing scale in ARSENAL and reaches its climax in EARTH.

The strong satirical traits in this film have been elaborated further. They caricature the reactionaries and exploiters by grotesque scenes as they already did in his earlier films. In this respect no new tendency seems to emerge.

All that has been said about ZVENIGORA is also true for ARSENAL. The elements acknowledged so far are maintained but they are expanded and modified.

With regard to the influence of fine art this film can be seen as a climax where all trends and models have not only found their place but have been organically assimilated and reproduced. Nevertheless, one can say that the extreme exaltation of the different stylistic trends within European art was already beyond its peak at the time this film was made in the Soviet Union. In 1928 the epoch of pure expressionalism, constructivism, dadaism, etc. was over. Yet its traces can be followed over a long time also in Dovzhenko's films. Such traces are embedded, however, in ARSENAL in the realist visual concept of the director. The stylistic disharmony of ZVENIGORA has given room to a powerful expressiveness, which despite all extreme diversity and deliberate contrariety is in its individual sequences and images artistically convincing.

In the first place it appears that despite all the dynamics of the montage sequences sufficient possibilities are offered to let the spectator absorb images which are presented in a rather slow rhythm and in which the monumentality of the laconic composition and the effect of the surface fracture can achieve its full impact. The specific cinematic narration permits to perceive the contradictory stylistic forms as one "style".

In iconographic respect an explicit object-relatedness and historic truthfulness takes the place of widely ramified historic incidents. In this way the succession of motifs resembles more the contemporary realist Soviet painting with its emphasis on present-day problems than the hybrid of contemporary presentation and history painting in ZVHENIGORA. For Dovzhenko and his collaborators the time of the Arsenal-uprising was still living memory.

The passionate motion and the pathetic manner of expression of the most important scenes in this film are to a large extent due to the revolutionary heritage of Soviet art connected with influences of expressionism. The deep plasticity of individual shots, the graphically lapidary briefness and striking inculcation give the images their unusual effect.

In heavy accords reverberate images in a persistently dark tone and stern monumentality, preconceived like paintings, through the film. Thus the scene of Timosh's execution or the shooting and killing of the German soldier, lighted from behind, are examples of a severe monumental power. It is Soviet Agitationsgrafik that comes to life here, so when Timosh stands high-rising in the frame thereby filling its space. The same is true for the revolutionary horsemen forcing their way through the picture diagonally in dynamic slant, challenging, thus becoming symbols of revolutionary power.

The war sequences in ARSENAL, mainly the initial scenes indicate stylistically an astounding affinity to the war pictures of Willi Jaeckel. This kind of a devastated landscape, the crater and the convulsive bodies in the barbed wire from the series "Memento mori" 1914/15 show a deep inner relation between the German follower of expressionist nature Mysticism, Jaeckel, and the revolutionary Soviet film director, Alexander Dovzhenko. Both reveal unrelentingly the whole cruelty of the imperialist war. With respect to the German Painter it is important to note the renouncement of any kind of heroism of the German soldiers, as it was otherwise demanded by the official propaganda.

As it was stated before, in Dovzhenko's films the documentary and objective reportage-like aspect plays a certain role. In ARSENAL this is proved by a number of scenes, e.g. the watchman making a pass at the young peasant woman on the village road. Such scenes stand beside others in which a proletarian milieu delineation can be found as it is known by the great revolutionary

realists in the Soviet Union and in Germany. Käthe Kollwitz and Otto Nagel have obviously given the orientation here.

This film is the climax so far with regard to the adoption of the great proletarian-revolutionary traditions from painting. The interior scenes, e.g. the family sequences, are despite all relations to expressionism penetrated by the realism of the proletarian artist, of the new objectivity or of vérism. The expressive figures are the carriers of the message insofar as Soviet artists tried to concentrate the pathos of the revolution on romantic characters in order to achieve a poetic generalization. Yet these characters act in surroundings characterized by austere stylization. It is not the expressive graphic distortion as in the CABINET OF DOCTOR CALIGARI but plain interiors that are largely free of surrounding objects. The barn where the execution proceeds is empty with only a few atmospheric bunches of light beams flowing through; so is the cabin of the one-armed soldier with no more than a few objects on the wall.

Exterior shots demonstrate also a concentration on the human figure while the surroundings are kept neutral. The extremely glaring, expressive scenes of the soldiers' agony who are dying from poison gas belong in this category just as the one-armed man and his horse amidst gray fields.

The influence of political graphic art and caricature is here again clearly perceptible but the caricaturing exaggeration of the enemy presentation seems to have cooled to some degree. The biting sharpness like that by George Grosz has vanished in favor of a superior, in a certain way cheerful, self-confidence (e.g. the characters of the Central Council session in contrast to the White emigres in Paris in ZVENIGORA).

With EARTH a leap onto a higher quality has been achieved, where Dovzhenko has assimilated organically all influences in his inventive poetic expression. His pictorial language has found its own form and style marked by a deep understanding of cinematic specificity. With this film Dovzhenko has found an answer to his own question of 1926: "Cinematography must develop to an art in the truest sense of the word. Films can and should reach the level of da Vinci, Rembrandt and Pimonenko. . . And how could I, personally, contribute to this?" (Sosnitsa-Catalogue 1972).

In the context of the issue raised in this essay, EARTH has to be understood as an art in its own right and in the truest sense of the word, where direct influences from fine art can no longer be identified but indirect ones are certainly implied in the tendency.

Beside the multitude of unpathetic realist portraits it is the characteristic representation of the landscape and nature that is remarkable, without intending to evaluate its symbolic significance here. The Ukrainian landscape like the portraits appear throughout the film similar to a musical leitmotiv.

The specificity of the long shots lies in the extraordinarily proportionate relation between the sky and the ground within the film frame. The ground occupies about one tenth of the space so that the impression of an unlimited vastness and extension is conveyed. The style of these landscape images is so peculiar and original that it is hardly possible to make comparisons. As nearest to it, one might name the Dutch landscapes of the 17th century but they, like others, show a proportion between ground and sky of 2:1.

Dovzhenko in EARTH is a painter of his own command who draws up the composition himself and determines the valeurs. By simple means like, for instance, two telegraph poles reaching up differently a sense of vastness is evoked. With well-proportionate, grainy but nonetheless softly contoured pictures, stylizing by pure camera devices, by soft-focus lenses for emotional effect and sharply etched verisimilar pictures a cinematic pictorial world of its own is created.

Iconographically seen, one notices in the scenes with the ripening apples, the golden sunflowers or the rain-wet pumpkins the whole impressionism with its cult of surfaces is concealed. In the harvest scenes there is abstract painting with its varied plane and shape effect present, and the combination of planes and shapes in the pictorial and montage composition could remind one of the Bauhaus or the collages by Heartfield or Nagel.

Among the unique image inventions must also be listed the groups of people and animals of a monumental-archaic appearance taken from a low camera position. Other motifs with a mythical effect are the statue-like embracing lovers. They appear in innumerable variations already with Willy Jaeckel but with a difference. While the German painter gives no details about the individuals as he wants to present the loving couple surrounded by nature standing for all other loving couples in nature, Dovzhenko becomes socially identifiable by linking the nature myth of the Ukrainian folk tradition with the very real current problems of his time.

The interaction of the arts in Dovzhenko's work plays such a significant role that it may serve as a model example for the influence of fine art on the film. It is exemplary also for the reason that it shows how a grand master of the cinema art comes to terms with tendencies of the visual composition in graphic art and painting, and how these tendencies are reproduced in a sensitive and qualified method in the film medium. Whereas in VASSYA, THE REFORMATOR the memory of the press caricature is almost demonstratively clear as caricatures are animated, in FRUITS OF LOVE it is the picturesque that becomes more prominent in the depiction of surroundings by the verisimilitude of the recreation of milieu and atmosphere.

In the DIPLOMAT CASE the heritage of the expressionists is increasingly reflected in the valeurs, whereas ZVENIGORA shows an abundance of divers iconographic, compositional and picturesque influences. In ARSENAL Dovzhenko uses deliberately and in a sovereign manner the means of expression from painting and graphic art to achieve a maximum degree of psychological empathy and emotional impact in the almost statically filmed scenes.

All tendencies and influences from fine art are integrated in EARTH into its unusual, complex, poetic language, so that only traces are noticeable of the fine art media in the film medium. This complete inner generalization and penetration of the various elements has been mastered so convincingly that it serves in many ways as a model for cinema art.

If one rightly speaks of the strong stylistic influence of the Soviet silent film on world cinema art the heritage of Alexander Dovzhenko has to be appreciated with all its merits.

L'INFLUENCE DU CINEMA SOVIETIQUE SUR L'ART CINEMATOGRAPHIQUE HONGROIS
SERGE EISENSTEIN ET MIKLOS JANCSO

Ildiko Berkes - Hongrie

Tout en traitant le problème relatif à l'influence du cinéma soviétique muet sur le cinéma hongrois contemporain, nous voudrions bien avant tout, définir le terme même d'influence cinématographique, car c'est un terme qui prêterait à une considération large, plus étroite ou "maximale".

S'il s'agit d'une influence, dans le sens large du mot, il n'y aura pas de cinématographie nationale ou bien de cinéaste qui n'aient pas subi l'influence du cinéma soviétique muet. N'est-ce pas le cinéma soviétique muet qui opéra pour la première fois dans l'histoire du cinéma la synthèse entre Lumière et Méliès. Au début des années vingt, l'art cinématographique mondial était dominé d'une part par une image dotée de caractéristiques naturalistes particulière, extrêmes de la nature humaine, présentant un idéal humaniste un peu trop vague, et d'autre part par le courant de l'avant-garde, faisant son expérience par des moyens d'expression spécifiques cinématographiques, soumis au surréalisme abstrait. Le cinéma soviétique muet proposa une solution du problème artistique fondamental de l'époque : il généralisa la réalité à l'aide des moyens spécifiques de manière à découvrir ses rapports inhérents ; en même temps, le cinéma prônait le changement et la transformation de cette même réalité. Des sujets sociaux apparurent dans l'art cinématographique mondial sous l'influence du cinéma soviétique muet, le montage soviétique devint une notion connue et largement utilisée ; c'étaient des éléments devenus si familiers à l'expression cinématographique qu'on les traitait en tant qu'unité inséparable du 7ème art. Cette influence était beaucoup plus commune pour qu'elle puisse symboliser des recherches des cinématographies séparées et de différents cinéastes.

Le critique d'art V.V. Tzvirkounov, lors de la conférence scientifico-théorique "Le socialisme réaliste contemporain et le processus contemporain cinématographique", Moscou, hiver 1975, prévenait du danger qu'une interprétation limitée, incomplète de cette influence présentait pour les cinéastes. L'influence, loin d'être une unité englobant des traits isolés de l'oeuvre de certaines individualités, organise dans un système artistique défini et mobile des signes fondamentaux dans des paramètres déterminés. Voilà pourquoi c'est une approche absolument étrangère à la pensée scientifique, mal justifiée en plus, de constater l'influence cinématographique uniquement à la base de la ressemblance extérieure de certains moyens d'expression, certaines images, éléments, etc. Un grand nombre de critiques et d'auteurs de monographies sont enclins à commettre cette erreur. Le chercheur devrait avoir le sens critique même lorsque les cinéastes eux-mêmes parlent de leurs propres oeuvres, bien que tout comme la ressemblance des qualités formelles, ces récits puissent être indubitablement utiles dans les recherches et aider le critique à suivre le vrai chemin. En tout cas, ils ne seraient jamais et ne le sont pas en effet, suffisants, voire parfois nuisibles, lors de la constatation des influences.

L'influence, au sens concret du terme, est plus spécifique que l'influence, en général, de l'expression cinématographique mais, en même temps, elle est plus généralisante que l'héritage de certaines méthodes. Dans cet aspect, l'influence ne saurait être que progressiste: l'héritage des traditions correspond à la révélation ultérieure des possibilités artistiques d'un peuple, toujours à la recherche de nouvelles sources d'inspiration pour dépasser les étapes atteintes. Ce qui exclut les manifestations des épigones, des imitateurs de l'interprétation bornée.

On a mentionné maintes fois que l'influence d'Eisenstein sur Miklos Jancso est évidente. Nous allons faire un aperçu assez bref de l'oeuvre de Jancso pour voir dans quel sens on peut parler d'influence et si elle existe en général chez ce créateur hongrois.

C'est Miklos Jancso lui-même qui affirme la profonde influence du cinéma soviétique sur sa formation artistique : en 1938, il lut un livre sur l'oeuvre de Poudovkine et d'Eisenstein et, en 1945, il vit plusieurs films soviétiques ("Le cuirassé Potemkine", dix fois), pourtant ses films préférés furent "Tchapaev", "Nous de Kronstadt", "Tchors", "Les treize", la trilogie de Gorki et les films de Donskoï. Il éprouve vis-à-vis d'Eisenstein une "certaine "aliénation", une sorte de désaccord intérieur vis-à-vis de sa personnalité". Cette aliénation se transforme en un respect sincère à l'égard de "la perfection plastique et du principe analytique dans le montage des pellicules cinématographiques d'Eisenstein" à la fin des années soixante à peine.

La ressemblance entre les films de Jancso et ceux d'Eisenstein est évidente également au niveau des thèmes (révolution - dans les films muets d'Eisenstein), la répétition du sujet principal comme une monomanie, l'intérêt que tous les deux portent à l'histoire, le fait qu'ils concentrent leur attention sur le mouvement des masses et non sur la destinée des personnages isolés, leur but intellectuel étant le refus d'expression psychologique (à une étape déterminée de leur oeuvre), tout en admettant la suggestivité des images, etc.

Dans les oeuvres précoces de Miklos Jancso, cette influence était encore difficilement définissable. Son premier film "Les cloches sont parties pour Rome" (1958), dans l'esprit de la dramaturgie traditionnelle, présente d'une façon bien schématisée, la manière dont les élèves du lycée dans une petite ville, deviennent des antifascistes actifs pendant les derniers jours de la guerre. L'action de la première nouvelle du film "Trois étoile" (1960) se passe à la même époque ; elle est consacrée à la persévérance héroïque de l'ouvrier saboteur, qui encourage ses camarades à faire la grève même au prix de leur vie. Ici, bien qu'à l'état d'embryon, se détachent nettement les caractéristiques de l'oeuvre de Jancso - le conflit extrême ; du point de vue de la forme les films - court métrage, où les métaphores traduisent l'influence d'Eisenstein.

Le revirement le plus important, c'est le film "Noeud et dénouement" (1962), dont l'action se passe à l'époque actuelle et qui raconte les tourments intérieurs du médecin, conscient de ses propres fautes et de celles de ses collègues, essayant de trouver consolation, justification et refuge dans le passé, et au cours de cette sorte d'Odyssée, il assume la nécessité d'accepter le passé et le devoir d'agir pour la transformation du monde.

Ce fut le problème le plus important des années cinquante et Jancso interpréta sa manière de concevoir le monde par un sentiment vécu artistiquement, traduit à l'aide d'une activation extrême des méthodes d'expression cinématographiques. C'est alors qu'on commence à sentir l'influence du cinéma intellectuel d'Eisenstein : le déroulement de la pensée du personnage principal (et du film même) naît des images, acquérant leur vraie signification uniquement dans les rapports établis dans les séquences de concert avec l'idée principale du film.

Ce symbolisme latent se manifeste mieux encore dans son film suivant "Mon chemin" (1964). Dans ce film, ce n'est pas déjà le personnage principal, mais le metteur en scène lui-même, qui tourne son regard vers le passé et, comme il montre la libération du pays à travers l'histoire d'un garçon à l'âge du lycée lors de ses vagabondages, ce film se transforme en une sorte de polémique avec le procédé faux, visant à embellir le monde, de son film précédent sur le même sujet. Il ne cache pas que la plupart de la population avait conçu la libération en tant qu'une occupation du pays par l'Armée rouge et les individus, dont le point de vue changeait sous l'influence des impressions positives, avaient à mener une lutte sur les deux fronts. Ici, pour la première fois apparut la séquence longue, se caractérisant par le mouvement en arrière de la caméra qui, d'une façon plastique, exprime le chaos dans l'histoire, où, en fin de compte, se manifeste la conformité des lois naturelles. Le phénomène et son essence sont déjà liés non conventionnellement, mais ils coïncident avec une exactitude presque géométrique.

Cette méthode de généralisation artistique - le signe fondamental de la parabole Jancso - le rapproche d'Eisenstein, dont la pensée est totalement basée sur le principe, prônant le passage du particulier au général. Pourtant on n'y voit pas d'imitation, mais une modification progressiste dans les idées sur les traditions, encourageant la découverte des capacités d'un peuple. On peut mieux le prouver en comparant "Le Cuirassé Potemkine" (1925) à "Les sans-espoirs" (1965).

Les deux films parlent du présent, de l'époque contemporaine malgré le sujet historique (et les deux cinéastes s'attachent aisément à l'histoire) : Eisenstein célébrait la naissance de l'unité et de la solidarité pendant la révolution, d'une manière artistique sans comparaison, en l'opposant à la période de la NEP (la nouvelle politique économique), alors que Jancso analyse d'une façon sans pitié et même cruelle la faiblesse, provenant de l'incapacité des idées nouvelles d'éclaircir la nouvelle situation, ce qui caractérisait les années soixante. Les deux metteurs en scène montrent beaucoup de leurs visions personnelles en traitant ce thème. Chez Eisenstein c'est le thème unique préféré, étant donné le fait que la collectivisation entreprise par la révolution impressionna vivement ses idées politiques, chez Jancso le culture de la personnalité laissa de profondes traces dans ses conceptions sur le monde - c'est le mécanisme de la dictature, du pouvoir imposé.

On a déjà parlé d'une méthode pareille de généralisation. Cette méthode emploie différents moyens d'expression : Eisenstein - le montage, Jancso - des séquences longues qui pourraient être appelées "montage intérieur". Mais la méthode elle-même découle de la méthode historique marxiste, c'est-à-dire l'histoire de l'humanité est vue sous l'angle de la lutte des classes, la lutte entre oppresseurs et opprimés. La grande différence entre leurs deux méthodes c'est que Jancso réalise sur cette base un système de rapports beaucoup plus compliqué - ce qui d'ailleurs illustre fortement le développement de l'art cinématographique au cours des années quarante.

D'après l'opinion de Jancso, l'histoire entière pourrait être expliquée uniquement par quelques équations mathématiques. Et d'après Eisenstein, passionné des équations également, la formule avait un avantage incontestable - elle permettait l'existence libre de beaucoup de cas "particuliers", tout en les englobant. Dans cet esprit Jancso développe sa parabole, faisant ses trois films suivants ("Rouges et Blancs", "Silence et cri", "Ah! ça ira"). Plus tard ("Sirocco d'hiver", "Agnus dei", "Psaume rouge", "Pour Electre"), il se heurte aux dangers de la méthode parcourus par Eisenstein lui-même - il en avait parlé dans ses oeuvres théoriques. Jancso s'éloigne de plus en plus des problèmes actuels de l'époque, le phénomène et son essence ne coïncident plus chez lui, c'est l'essence qui domine le phénomène - c'est-à-dire une sorte d'expression surréaliste.

C'est un vrai paradoxe qu'actuellement, Jancso s'est vu obligé d'avouer l'influence d'Eisenstein tout en suivant sa méthodologie (les métaphores plus précisément). C'est l'influence dans un sens bien limité du terme - une vraie influence complète d'Eisenstein sur Jancso n'a pu être enregistrée qu'au milieu des années soixante - les mêmes moyens d'expression ainsi que la même méthode artistique de généralisation, découlant de l'approche générale.

Une remarque, dont la modestie ne devrait point diminuer son intérêt - l'éclaircissement complexe et scientifique du phénomène cinématographique et de son influence pourrait être obtenu uniquement en procédant à une analyse détaillée , et l'intervention présente ne m'en offre pas du tout la possibilité. Mais la critique du cinéma doit viser à réaliser une analyse pareille.

LA CONTRIBUTION DE L'ECOLE CINEMATOGRAPHIQUE SOVIETIQUE DU TEMPS DU MUET A LA CRISTALLISATION DU CONCEPT DE SPECIFIQUE CINEMATOGRAPHIQUE

Georgeta Davidescu - Roumanie

Le spécifique cinématographique, comme concept esthétique n'est point un produit de l'école du cinéma muet soviétique en exclusivité.

De nombreuses pages avaient été écrites, avant que cette cristallisation n'apparaisse dans les théories et surtout dans les films de Dziga Vertov, Lev Kouléchov, Vsevolod Poudovkine, Sergej Eisenstein ou Alexandre Dovjenko, pour démontrer ce qu'il paraissait avoir besoin d'être démontré, argumenté : le fait que le cinéma est un art.

Il a fallu pourtant l'incandescence d'une révolution, l'expérience unique de l'école du cinéma muet soviétique, pour que les théories de l'avant-garde française, l'expressionnisme allemand ou le montage parallèle du film "Intolérance" par exemple, se métamorphosent par un saut qualitatif dans un art.

On pourrait expliquer le grand succès de cette école par le consensus favorable du tumulte révolutionnaire, de la fièvre réformatrice de cette époque - qui exigeait un art novateur, révolutionnaire lui aussi, égal à l'effervescence créatrice qui animait tous les hommes du cinéma dans ce début agité du siècle.

Toutes les conquêtes esthétiques d'avant 1920 ont été assimilées sciemment ou pas, déclarées ou pas par les maîtres du muet soviétique, mais le chemin vers l'affirmation, vers son autodéfinition, a été repris en entier par le cinéma soviétique (notamment par cette dythirambique et grandiloquente mais enthousiaste prise de conscience de ses possibilités qu'est le Manifeste du Kino-glaz). C'étaient les premières manifestations d'une future maturité. Le cinéma franchissait le seuil d'un autre âge.

Le cinéma comme art n'est pas un produit soviétique des années 20-30, mais le manifeste de Dziga Vertov, la célèbre expérience de Lev Koulechov, les théories de Poudovkine, Eisenstein ainsi que leurs films, ont écrit des pages significatives pour le futur statut esthétique du cinéma.

Et ceci, même si aujourd'hui, réalisateurs de renom, soutenus par des voix autorisées de la critique, proclament l'acquit d'une nouvelle conscience esthétique, visant une authenticité accomplie.
Le montage, dont on nous répète si souvent qu'il est l'essence du cinéma est... le procédé littéraire et anti-cinématographique par excellence. La spécificité cinématographique, saisie pour une fois à l'état pur, réside au contraire dans le simple respect photographique de l'unité de l'espace - déclare A. Bazin (°).

La période du montage-roi, du premier plan tout expressif comme dimensions artistiques principales du cinéma, semble aujourd'hui une étape tout à fait dépassée.

On reproche aux films soviétiques muets et à leur énorme influence sur le cinéma de plus tard leur intellectualisme, la rupture de la réalité : la violence qui fut faite à la vocation originelle de la caméra - capter directement le réel sans médiation et sans conventions - plongea pendant plus d'un quart de siècle l'avant-garde du cinéma soviétique dans ce maelstrom de formes dont il émerge à peine aujourd'hui, - déclare un auteur moins redoutable dans "Positif" de mars 1977.

(°) André Bazin - Montage interdit (1957).

En fait, le cinéma soviétique des années 20-30 ne faisait autre chose qu'essayer, avec les moyens de l'époque, de dépasser son état initial d'instrument amorphe de la science, tel qu'il avait été inventé par les frères Lumière et de chercher son chemin dans le monde du "beau" esthétique.

Toutes les nouvelles écoles ne font pas autre chose que continuer, après avoir bien assimilé les principes des classiques du muet soviétique et, en s'y rapportant toujours, les valider encore une fois.

La réalité stricte, la réalité déterminante de ces années révolutionnaires où trouve ses racines la substance intellectuelle et affective des membres de l'école est présente dans leurs films à tous les niveaux : la réalité immédiate, le quotidien des actualités de Dziga Vertov, la réalité historique du "Cuirassé Potemkine", d'"Octobre" et de l'"Arsenal", la réalité psychique humaine de "La Mère" ou la réalité trépidante, troublante de l'édification de la première société socialiste du monde - dans "La Terre", "La ligne générale". Indépendamment des controverses, les membres de l'école se sont tous rencontrés et réalisés sur le même terrain prolifique d'une réalité tout à fait spéciale, dans la modalité propre à l'idéal esthétique, à la personnalité de chacun.

Même étroitement liés à la réalité immédiate, les premiers réalisateurs soviétiques ont su éviter la réflexion asservie au fait réel, dans le sens d'une reconstruction, de la création d'une réalité qui leur est propre, qui est un fait d'art. Ils se sont tous efforcés de conférer au cinéma cette force mirifique de démiurge - qu'il garde aujourd'hui encore en dépit de la réaction contraire - de créer un nouveau monde, un nouvel espace, une nouvelle anatomie. ("Je peux créer un homme plus parfait qu'Adam lui-même" déclarait le Manifeste du Kino-glaz) ; de construire un univers à soi en partant des données de la plus stricte des réalités.

Les maîtres du cinéma soviétique se sont rendu compte que plus le film est moins tributaire à l'authentique à tout prix, plus il bâtit sa réalité avec minutie, dont plus il est conventionnel, plus la réalité qu'il crée est conséquente à elle-même, plus spécifique, plus vraisemblable. Le fait que même Vertov, l'adepte de la stricte authenticité se rende compte que la réalité obtenue dans ses films n'est guère celle de la vie, les deux entités ne se superposant pas exactement, est surprenant, mais symptomatique, entre la première - le fait réel - et la deuxième - le fait cinématographique, s'insérant la sensibilité de la caméra qui a distance le réel de sa réflexion dans les images cinématographiques. Car n'importe combien objective, combien soignée serait une prise de vues, elle est quand même une réflexion de la réalité, une réalité déjà déviée de sa matrice originelle, elle est un signifié qui s'est rencontré déjà avec son signifiant. Il reste au gré du créateur que cette condition spécifique du fait cinématographique se parachève dans un fait esthétique authentique, par son intervention créatrice, ou reste à l'état hybride de réalité non-réelle, de pastiche mort de la réalité. Cette chose fut comprise, pratiquée, exprimée en théorie par tous les membres de l'école soviétique muette, de Vertov à Eisenstein.

Leurs théories ne sont pas autre chose que l'essai d'assimiler une nouvelle langue, une langue spécifique, cinématographique, en utilisant les moyens dont la poétique cinématographique disposait en ce moment. A cette étape du "cinéma-langue" (°), il était normal que le style soit lourd de métaphores. Un certain excès de tropes, une rhétorique parfois excessive (°°) étaient pleinement justifiés par l'enthousiasme de s'exprimer dans la nouvelle langue et même par la nécessité didactique d'exagérer aux fins d'expliquer, de révéler la nouvelle langue - le cinématographe.

(°) Christian Metz. Essai sur la signification au cinéma (1968)

(°°) Jean Mitry. Esthétique et psychologie du cinéma (1962)

La tentative plus récente, structuraliste, d'aborder le phénomène cinématographique et son spécifique, révèle une particularité du cinéma dont l'école du film muet soviétique, Eisenstein en espèce, ont eu une géniale intuition. Le cinéma, où le signifiant signifie par lui-même, aspire à un signifiant tout aussi arbitraire, abstrait, conventionnel, tout aussi éloigné du signifié que dans le cas de la littérature par exemple, qui à son tour s'efforce justement vers un agencement de plus en plus étroit de ces deux catégories.

L'image littéraire tend à casser les matrices de son code spécifique pour pouvoir préciser ses contours - elle n'est jamais communiquée exactement de créateur à récepteur et ne peut pas coïncider exactement chez deux récepteurs. Elle doit se recomposer toujours, par l'effort créateur de l'imagination de chacun. En ce sens l'image cinématographique est un accomplissement de la littéraire, de sa tendance de s'individualiser qui a été portée jusqu'au bout. A son tour, étant trop concrète, trop exacte, exhaustive, l'imagination du récepteur n'est presque pas sollicitée - l'image spécifique cinématographique aspirant toujours à se sublimer dans un concept, à franchir les bornes de son spécifique pour parvenir à ce qui lui a été depuis toujours le plus difficile - à la sphère de l'abstrait. Les deux arts sont ainsi complémentaires, en se revendiquant réciproquement les moyens d'expression, en interférant les sphères de leur fonctionnement.

Tel comme Eisenstein disait si bien, le cinéma se réclame de la tradition narrative du roman du XIXe siècle, mais il essaie en même temps de réconcilier le concret avec l'abstrait, visualiser des concepts, des idées. La théorie de son montage créateur parvient à un moment donné à incarner par "l'oiseau bleu de la cinématographie conceptuelle" justement cet effort du film de surprendre la cadence de la raison par la juxtaposition de deux images (manipulées comme deux signes - idéogrammes japonais). Si chez Poudovkine le sens s'enrichit progressivement par un cumul logique des images destinées à s'achever dans une idée (procédé similaire à celui de la narration littéraire), chez Eisenstein il faut que l'idée jaillisse instantanément du choc entre deux images qui par leur tension doivent provoquer des jugements philosophiques, des principes théoriques. L'introduction du cinéma sonore - instantanément assimilé par le cinéma soviétique de l'époque par la théorie du contrepoint sonore - n'a fait autre chose qu'accentuer la tendance vers l'abstraction, atteinte jusqu'en ce moment par l'effort de l'image seule - par le montage - sans l'aide de la parole, de la musique, du bruit significatif.

En soutenant la descendance directe du cinéma d'abord du roman du XIXe siècle, et puis de la musique, de la peinture ou du conventionalisme du théâtre Kabouki, Eisenstein pensait justement à la mission du cinéma d'accomplir le grand rêve que l'art nourrit depuis des siècles, celui d'écarter le sentiment de frustration qu'un art ou un autre - par son spécifique - pourrait provoquer à la nécessité d'achèvement de l'esprit humain en sa totalité.

Par son syncrétisme le cinématographe a pu profiter de tout patrimoine culturel stratifié par les civilisations. D'ici - son ineffable constitutif, son caractère pluridimensionnel qui le font échapper constamment à toute tentative d'analyse, de faire semblant qu'il s'approche d'un art ou autre, pour que dès le premier essai d'établir une équivalence, il nous rappelle encore une fois que lui, le cinéma, c'est tout autre chose.

Il est possible que justement ce patrimoine culturel que nous tous, sans exception, portons avec nous, a rendu si nécessaire l'apparition d'un art synthétique, totalisateur qui matérialise la parole, qui visualise la musique, qui temporise la danse, qui dynamise la peinture, qui dédramatise le théâtre, qui vulgarise l'architecture, qui attrape le vol de la pensée.

D'ici toujours la pluralité des formes que peut revêtir le beau dans l'art cinématographique. L'esthétique est accessible par une infinité de clés qui se trouvent sous la main de ce riche héritier. Il peut être instantanément reconnu grâce à notre éducation esthétique, grâce au "souvenir du beau" qui persiste en nous, après l'avoir rencontré dans les expériences esthétiques les plus diverses : en écoutant de la musique, en regardant un tableau, en lisant des vers ou tout simplement en marchant dans la rue. C'est le sens du chemin parcouru par les réalisateurs soviétiques du temps du cinéma muet - de Vertov à Eisenstein - d'une première esquisse d'abord de ce qui pourrait être cinématographique, par des accumulations scientifiques après, et les essais de défrichement méthodologiques de Koulechov et de Poudovkine, jusqu'à la théorie eisensténienne du montage. Par son immense information culturelle, son sens plastique et visuel, son esprit scientifique, son intuition esthétique géniale, Eisenstein réussissait à parvenir à ce qui depuis toujours échappait aux théoriciens, à savoir : le spécifique filmique.

LE CONCEPT DE "FILM REVOLUTIONNAIRE" DANS LA CONSCIENCE CINEMATOGRAPHIQUE ROUMAINE
(La contribution du film soviétique à la définition de ce concept)

B.T. Ripeanu - Roumanie

1.

Marquer les points de repère d'un programme du cinéma socialiste, dans les années où les films réalisés au pays de la première révolution prolétarienne victorieuse venaient de s'affirmer dans le monde entier et les tentatives du film socialiste en France et en Allemagne surgissaient à peine, c'était le but du philosophe et esthéticien roumain marxiste Lothar Radaceanu lorsqu'il écrivait : "L'évolution de la société a devancé de beaucoup l'art du film ; tandis que la société est arrivée au seuil du socialisme, le film persiste encore dans le monde bourgeois et s'obstine à ignorer que l'action de la classe ouvrière prépare une ère nouvelle, dont les germes surgissent dès maintenant à la vue de tout le monde. Le film prolétarien doit mettre d'accord l'art muet avec la révolution sociale. Issu des troubles sociaux réels, du déroulement naturel de la lutte de classes et des aspirations du prolétariat, le film offrira à la société une image fidèle de sa vie, fournira à l'art contemporain de nouveaux sujets, une vie nouvelle, des essors vers des réalisations nouvelles sur le plan de la forme et du contenu" (1).

Cette définition du "grand rôle révolutionnaire et culturel du film socialiste" annonce la trajectoire sur laquelle va s'inscrire, dans la conscience cinématographique roumaine des années '20, la cristallisation du concept de "film révolutionnaire", concept essentiel pour la critique et l'esthétique du film.

La réalité cinématographique et la réalité esthétique en général imposeront ce concept pendant la troisième décennie, en relation directe avec le "film prolétarien", avec le film soviétique muet, à l'apogée de son évolution et de son affirmation internationale. Par la suite, le concept gagnera en cohérence et parfera son auto-définition jusqu'à l'aube de l'époque du cinéma socialiste, pour laquelle il deviendra primordial : "Le problème qui nous intéresse actuellement est la fonction sociale et politique du film, sa mission en vue de réaliser et de consolider les réformes démocratiques, sa tâche de propager les vérités de cette époque nouvelle, de participer à notre lutte pour l'affirmation et la défense des principes, contre les superstitions et les erreurs" (2) écrira vingt ans plus tard le réalisateur Victor Iliu, et il continuera : "... Le cinéma devra prendre part, au même rang que les autres arts, à la construction du monde nouveau, devra s'assumer un rôle actif, non seulement contemplatif ou représentatif. Un film qui aujourd'hui n'est pas politique est un film qui non seulement trahit le cinéma en tant qu'art social, mais désertant sa mission, il se condamne à la stérilité" (3).

Il s'y agit d'une autre vision du "film révolutionnaire", une vision imposée par d'autres nécessités, celles de la révolution socialiste triomphant en Roumanie.

2.

Si l'on veut envisager la cristallisation par étapes du concept de "film révolutionnaire" dans la conscience cinématographique roumaine, il faut avoir en vue son enrichissement et son devenir de plus en plus complexe, l'éclaircissement de ses contours, aussi bien que sa définition historique concrète. Deuxièmement, il faudra s'engager à situer le concept dans l'ensemble de ses déterminations essentielles, l'expérience de la vie sociale, celle du mouvement révolutionnaire, l'expérience cinématographique spécifique, mais aussi celle de la critique et de la théorie du film en général. Troisièmement, un tel exmane devra tenir compte de la diversité des perspectives - esthétiques, politiques - dont on envisage le concept de "film révolutionnaire".

Si nous nous limitons, dans ce qui suit, à envisager la contribution du film soviétique muet à la définition du concept de "film révolutionnaire" dans la conscience cinématographique roumaine, nous n'allons pas ignorer les multiples côtés du problème, même si nous ne les mettons pas toujours en évidence.

Dans l'évolution du concept de "film révolutionnaire", il est possible d'établir quelques étapes, clairement constituées :

2.1.

Au début des années '20, nous avons affaire à une étape où le contenu politique était prépondérant. "Film révolutionnaire" voulait alors dire film de propagande politique révolutionnaire et c'est dans ce sens que le concept est perçu soit par la "droite", soit par la "gauche" ; pour les deux, "film révolutionnaire" équivalait à "film communiste". Des renseignements vagues et peu généreux sur une réalité cinématographique qui n'était qu'à ses débuts, en Russie, au commencement de la deuxième décennie, des renseignements qui n'arrivaient au critique et lecteur roumains que par des voies détournées, ne servent pas encore à définir clairement le concept. La vision optimiste de l'avenir s'étaie uniquement sur des affirmations générales, comme celles de Lounatcharski, qui citait une revue roumaine de cinéma en 1924 : "Quoique nous ayons commencé à produire des films il n'y a que deux ans et que nous fassions beaucoup d'erreurs, je suis persuadé que, en vainquant les difficultés, ces films serviront à guérir l'humanité, à rétablir l'unité des peuples" (4). Pour les gens qui lisaient ces lignes, les films à caractère révolutionnaire étaient "ceux qui, étant donné l'état d'esprit du moment (1920, n.n.), auraient pu, par contagion, constituer un danger social", les films qui reflétaient "l'agitation communiste en plein essor dans le pays et ailleurs" (5).

2.2.

Une deuxième étape, la plus importante dans l'évolution du concept, est placée au milieu de la troisième décennie. Le concept se définit maintenant par son contenu cinématographique, en tant qu'unité entre les idées révolutionnaires et la forme révolutionnaire : "film révolutionnaire" veut dire maintenant "révolution dans l'art du film".

L'analyse des oeuvres cinématographiques révolutionnaires - en premier lieu des chefs-d'oeuvre du cinéma soviétique muet - et - simultanément - la définition théorique du concept jouissent de conditions tout à fait nouvelles : une ambiance toute différente par rapport à l'étape précédente, créée par le contact direct avec l'oeuvre cinématographique révolutionnaire (6) et par la circulation de l'information et de la littérature spécialisée sur le film révolutionnaire ; n'oublions pas le grand écho en Roumanie du livre de Moussinac sur le cinéma soviétique (7), livre dont de longs fragments ont été traduits et amplement commentés dans la presse par les critiques roumains. "Le cinéma soviétique - notait Panait Istrati, qui avait accompagné Moussinac lors de son voyage dans la Russie soviétique - a pris des initiatives que lui seul pouvait prendre, car de telles initiatives ne sont possibles qu'au pays de la Révolution. Il a admirablement mis le problème social et nous voyons que la sincérité, l'enthousiasme et la foi révolutionnaire du prolétariat peuvent imposer un art et mettre en vedette la force d'action des masses" (8).

En dépit de la diversité des opinions de la critique cinématographique roumaine en ce qui concerne le film soviétique : renchérir sur ses valeurs formelles jusqu'à lui refuser tout contenu révolutionnaire, il est conçu de facto dans la conscience cinématographique de l'époque comme un phénomène esthétique particulièrement important; et cela, par dessus les nuances politiques et esthétiques de toute orientation critique. Mais c'est surtout la gauche qui fait ressortir l'unité entre le contenu et la forme du film soviétique muet. "La propagande dans le film soviétique n'est pas un élément extérieur au sujet, une conclusion insérée, mais fait partie de l'atmosphère générale, de l'art cinématographique même" (9) - écrivait dans une introduction au film soviétique, le poète, critique cinématographique et acteur Emil Betta. Dans le même esprit, des publicistes de prestige de l'époque d'entre les deux guerres, comme B. Florian Ménalque, D.I. Suchianu, B. Cehan, Stefan Roll, I.I. Cuntacuzino, en décelant le caractère révolutionnaire du film soviétique muet, le font dériver de sa dialectique spécifique : Révolution sociale - oeuvre cinématographique révolutionnaire - activité politique révolutionnaire : "Tandis que le confrère parisien "Cinéa-Ciné" accuse le film russe d'être un simple moyen d'éducation civique et morale, un instrument de propagande politique et scientifique, qui sacrifie la poésie et la sensibilité à l'intelligence stérile, nous considérons - écrivait un critique roumain - que Eisenstein et Poudovkine ont trouvé la meilleure formule de l'art muet. Ils l'ont mise au service d'une existence humaine meilleure" (10). Ou bien : "Les arguments que l'on entend aujourd'hui encore, que les films russes pourraient être séparés de la révolution, sont pour moi dépourvus de toute valeur. En dehors du fait qu'un pays ne peut ignorer - dans le domaine de l'art non plus - une révolution si radicale - je crois que c'est justement celle-ci qui a contribué à mettre en valeur le film soviétique" (11), écrivait Lupu Pick, le réputé cinéaste originaire de Roumanie, dans une revue cinématographique bucarestoise.

2.3.

La troisième étape est caractérisée par l'approfondissement et la redéfinition du concept de "film révolutionnaire" dans un moment historique nouveau de méditation esthétique, et même de combat révolutionnaire renouvelé. C'est un moment qui, sur le plan qui nous intéresse, coïncide avec celui où le film soviétique muet est devenu classique. On met l'accent maintenant sur le rôle historique et sur la valeur exemplaire qu'il peut avoir pour la production cinématographique mondiale. On se rapporte au film soviétique muet "classique" (aux chefs-d'oeuvre surtout) comme à un idéal politique, esthétique, dans le nouveau contexte, dans la perspective du renouveau de l'art ; et évidemment chez nous, dans la perspective de la création d'un nouvel art cinématographique roumain. "Je n'ai jamais oublié le soir où j'ai vu le film d'Eisenstein "Potemkin", qui a influencé toute la production mondiale ultérieure de films, car il s'est situé au carrefour de toutes les voies créatrices. J'ai appris, ce soir-là, lorsque les images du film faisaient naître en moi des joies depuis longtemps attendues, mais irréalisées jusqu'à ce moment, ce que c'est qu'un renouveau... Il se peut que, sous l'influence de l'effort russe, on assiste chez nous à une tension, par suite de laquelle prenne naissance le film roumain que nous attendons" (12). Un film qui, comme le souhaitait un autre publiciste de l'époque, "ne devait pas être une imitation des modèles existants, mais une interprétation de notre propre vie, selon nos propres aspirations" (13). Pour ce film roumain de l'avenir - avenir encore lointain aux années '30 - l'expérience du contact avec le film soviétique muet et avec son esthétique avait été d'une grande importance : elle permettait de définir "le film révolutionnaire" (comme tentait de le faire Mihail Sebastian) non seulement comme "un art des masses, facteur culturel ; expression nouvelle et inédite du progrès technique réalisé par l'effort humain, par l'intelligence des générations actuelles" (14), mais aussi comme "oeuvre artistique dont la fonction révolutionnaire ne peut s'accomplir par des nuances et par des subtilités", mais par "son expressivité nette, directe, concise, d'une simplicité rudimentaire, qui suggère, qui convainc" (15).

NOTES

(1) L. Radaceanu, Films socialistes dans "Adevarul Literar si Artistic", le 27 juin 1926.

(2) Cf. "Tribuna Poporului", N° 58/1944.

(3) Ibidem, N° 44/1944.

(4) Voir "Film Ripport", N° 18/1924.

(5) Voir "Politia romaneascu", N° 9/1930.

(6) Voir B.T. Ripeanu, Le film soviétique en Roumanie aux années '20-'40 (manuscrit), fragments publiés dans "Filmwissenschaftliche Mitteilungen", Berlin, N° 11/1967 et "Le Film Soviétique", N° 10/1968.

(7) Apud C. Fernandez Cuenca, Panorama del Cinema en Rusia, CIAP, Barcelona, 1930, p. 71.

(8) E. Betta, Introduction au film soviétique, in "Vremea, le 19 janvier 1931.

(9) M. M. Marne, Le film russe, dans "Filmul meu", N° 5/1928.

(10) Voir "Rampa", le 22 février 1928.

(11) Ménalque /B. Florian/ dans "Romania Lieterara", N° 32/1932.

(12) Dr. Tasso, L. Moussinac - le cinéma soviétique dans "Proletarul", N° 5/1928.

(13) St. Roll, Le cinéma - quarante ans depuis son invention. Quinze années de cinéma soviétique dans "Era nova", N° 1/1936.

(14) M. Sebastian, Films révolutionnaires, dans "Rampa", le 20 janvier 1936.

2 juin | 2 june

L'influence du cinéma soviétique muet sur le cinéma mondial Essai de synthèse

Responsable de la journée : Prof. Jerzy Toeplitz

9h...12h — Symposium

Discutants
Sergej Dobrašenko
Alicja Helman
Vladimir Ignatowski
Odissej Jakubovič
Slavoj Ondrousek
Marc Zak

Jerzy Toeplitz : Essai de synthèse

14h...16h — Projection

Majakowskij Smeetsja, Sergej Jutkevic, 1975, URSS
(avec introduction de S.Jutkevic)

16h...19h

Discussion générale

Noel Burch
Dusan Stojanovic
Aleksander Jackiewicz
Guido Aristaco
Barthelemy Amengual
Kirill Razlogov
Jacques Ledoux
Victor Bachy

21h...24h — Projections

Vostanie Rybakov (La révolte des pêcheurs), Erwin Piscator, 1934, URSS
Viva la republica, Pastor Vega, 1974, Cuba
Battle of China (de la série Why me fight), Frank Capra, 1945, USA

The influence of silent Soviet cinema on world cinema/summation

Chairman : Prof. Jerzy Toeplitz

9.00...12.00a.m. — Symposium

Discussants
Sergej Dobrašenko
Alicja Helman
Vladimir Ignatovski
Odissej Jakubovič
Slavoj Ondrousek
Marc Zak

Jerzy Toeplitz : Summation

2.00...4.00p.m. — Film

Majakowskij Smeetsja, Sergej Jutkevic, 1975, USSR
(with an introduction by S. Jutkevic)

4.00...7.00p.m.

General discussion

Noel Burch
Dusan Stojanovic
Aleksander Jackiewicz
Guido Aristarco
Barthelemy Amengual
Kirill Razlogov
Jacques Ledoux
Victor Bachy

9.00...12.00p.m. — Films

Vostanye Rybakov (excerpt), Erwin Piscator, 1934, USSR
Viva la republica, Pastor Vega, 1974, Cuba
Battle of China (from the series Why the fight), Frank Capra, 1945, USA

INTERVENTION

Sergei Drobachenko - URSS

Notre symposium touche à sa fin. Permettez-moi de faire quelques appréciations sur son travail. Le thème de notre symposium peut être considéré sous deux aspects au moins. Il est relativement facile de définir l'influence de certains maîtres du cinéma soviétique que nous connaissons bien, sur certaines oeuvres, pris isolément du cinéma dans d'autres pays et dont les auteurs sont originaires de ces pays. C'est une étape nécessaire d'accumulation et de prise de conscience de la matière à traiter. Pourtant le chemin suivi par la méthodologie de la recherche est beaucoup plus fructueux, bien que beaucoup plus difficile. Quand on entreprend une recherche on conçoit le cinématographe comme entité, comme un système, comme phénomène social esthétique, déterminé. Les films ainsi que les différents artistes devraient être appréciés et analysés à l'intérieur-même de ce système, comme faisant partie du processus intégral. Une pareille méthode envisage le cinéma soviétique comme une partie intégrale de la culture socialiste, en mesure d'apprécier complètement son contenu ainsi que le rôle du cinéma soviétique pendant les différentes périodes du développement de l'art cinématographique. Je suis content qu'une telle méthode prédominait dans le travail de notre symposium.

Lors du déroulement du symposium nous sommes arrivés à la conclusion que le cinéma soviétique et son influence sur l'art cinématographique mondial ne devraient pas être considérés comme éphémères, se rapportant uniquement au cinéma muet. Au contraire, il y eut d'exemples éclatants de cette influence à travers le temps. Si nous parlons du cinématographe contemporain, nous pouvons constater que cette influence existe toujours et prédire qu'elle existera dans l'avenir également. Permettez-moi, au cours de mon intervention, de parler de cet aspect du problème.

Avant tout, je voudrais compléter l'intervention que nous avons déjà entendue, sur le rôle et l'importance du documentaire, et de ce fait, rappeler encore une fois les noms de Dziga Vertov et Esfire Choube. De nos jours il est universellement reconnu que l'esthétique de Vertov avait dépassé son temps et aspirait à l'avenir, même si cet avenir était très long à venir. Je vise l'effet du film sur le spectateur, la théorie et les méthodes du montage, les méthodes d'emploi du matériel à présenter, tout cela découvert par Vertov, dans le film documentaire et surtout le film de télévision, où, à mon avis il existe plusieurs possibilités pas encore découvertes. La formule de Vertov pour "un déchiffrement communiste du monde" reste, comme dans le passé, une pierre angulaire du journalisme cinématographique contemporain. On peut dire la même chose des méthodes découvertes par lui (et les autres maîtres du cinéma de la période du muet), méthodes d'observation, d'analyse et de synthèse - je souligne une synthèse artistique, de la réalité. Les découvertes d'un artiste comme Esfire Choube furent aussi fondamentales dans le domaine du film historique des archives, que nous appelons, sans raison d'ailleurs cinéma de montage. (Le terme appartient au cinéaste théoricien américain J. Laïda).

Parallèlement à ces découvertes, d'autres encore sont employées actuellement dans la théorie et la pratique de l'art cinématographique dans un sens multi-significatif. Pour exprimer d'une façon plus claire ma pensée, je n'accepterais point du tout les positions de Godard, ses méthodes et surtout sa théorie de la déconstruction de la réalité qu'il prétend imposer dans l'esprit de Vertov et sa méthodologie, bien que Godard tout seul ait nommé le groupe de documentaristes "Dziga Vertov" et ait souvent parlé de l'influence soviétique sur son oeuvre. Vertov découvrit en effet les méthodes aidant à filmer les idées confirma, dans le cinématographe le rôle principal incombant à l'idée créatrice de l'auteur. Mais il n'était pas du tout un révolutionnaire abstrait, Vertov n'a jamais appelé à l'anéantissement et à la déconstruction de la réalité vivante, sur l'écran. Tous les films de Vertov, sans exception, sont faits à la base d'une idée historique concrète. Ils suivent le développement de la nouvelle société, montrent la construction de l'Etat soviétique. C'est là qu'il faudrait chercher la source profonde et véritable de leur force, de leur effet esthétique et idéologique. Les films d'Ilia Kopaline, Esfire Choube, Alexandre Medvedkine, Roman Karmen et beaucoup d'autres étaient de la même façon liés étroitement à leur époque ; ces documentaristes avaient posé les bases du nouveau cinéma. Le cinéma né dans la Révolution d'Octobre. Rappelons-nous au moins le "Célèbre train" d'Alexandre Medvedkine des années trente, se ruant dans la vie d'une manière absolument naturelle, ou le film "Espagne" d'Esfire Choube, présentant au monde le début de la grande bataille que l'humanité avait déclarée au fascisme

Permettez-moi de faire quelques remarques à ce sujet. Dans le cinéma bourgeois contemporain, on est témoin d'une crise bien marquée, d'une dévaluation du thème antifasciste. On pourrait citer un certain nombre de films en guise d'exemple. Mais je me bornerais à ne vous en donner que quelques-uns : "Le portier de nuit" de Liliana Cavani, ou le film qui est apparu à l'écran cette année "La croix de fer" de Sam Peckinpah, s'efforçant à présenter une interprétation positive du personnage hitlérien. Le sujet antifasciste est l'un des sujets les plus importants, découverts par le cinématographe soviétique - on a déjà parlé de cela ici-même. Et les films que j'ai mentionnés - on peut y ajouter un certain nombre encore - entrent en conflit, faisant une polémique bien dangereuse et fine en même temps avec la tendance du cinéma soviétique et du cinéma mondial progressiste. Ces films essayent d'imposer sur l'écran des repaires à eux, et de donner une orientation propre à eux aux spectateurs. En deux mots - l'essentiel de cette tendance de faire passer le fascisme d'une catégorie sociale et politique dans une sphère beaucoup plus limitée, celle de la psychologie des moeurs et de complexes souvent pathologiques. Cela est caractéristique du fascisme sans être vrai pour sa nature. Il cache en soi sa propre pathologie, évidemment, mais il y a aussi sa nature réelle, déterminée du point de vue historique sociale. Permettez-moi de citer les mots de Fellini qui avait écrit, il y a quelques années déjà en rapport avec le film "Amarcord" : "Pour moi le fascisme c'est une sorte de dénaturation de la société au moment où elle commence à se désagréger, à pourrir et à mettre au monde des monstres". Fellini vise non seulement la personnalité mais la société également, ou plutôt les catégories sociales.

Un exemple de plus, de la même origine, se rapportant à un autre aspect du comportement envers le cinéma soviétique de nos jours. Il y a deux ans, dans la revue scandinave "Parole et image", numéro 2-3, on a publié l'article "Le cinéma soviétique". L'auteur de cet article Keit Beits, caractérisant la période d'après guerre du cinéma soviétique écrit /je cite/ : "Les facteurs sociaux - tant qu'ils apparaissent dans les films - ne sont pas la force mobile de la vie humaine mais plutôt une menace pour le bonheur de l'homme". Tandis que le facteur fondamental, à la base du cinéma soviétique le long de toute son histoire, c'est le milieu social. Pour l'auteur de l'article que j'ai cité c'est justement ce facteur qui s'oppose à l'homme, à l'humanisme. Cela ne correspond pas aux faits et à tout ce qui est la réalité. Présentant la réalité contemporaine, démontrant ses contradictions, le cinéma soviétique crée une fonction constructive positive de l'existence sociale et plus exactement de ces facteurs sociaux, qui contribuent à la confirmation de la personnalité et non à sa destruction.

Je voudrais faire ma réserve sur les différents points de vue du processus de développement du cinéma soviétique, mais il me semble que dans ce cas - comme dans d'autres encore, il y va d'une telle compréhension de ce phénomène, qui menace d'amener à une fausse interprétation de l'essentiel du cinéma soviétique. D'autres facteurs - profondément humains, sociaux et politiques, caractérisant le phénomène qu'est le cinéma soviétique, sont déformés par la théorie et la pratique contemporaines du cinéma bourgeois. Cela concerne aussi bien certains films de valeur du cinéma soviétique que certaines cinématographies nationales.

Le peu de temps qui m'est attribué ne me permet pas de m'attarder sur ce problème, pourtant je voudrais faire une remarque seulement : dans la revue parisienne "Jeune Cinéma" N° 98/1976, Jeanette Gervais écrit à propos de Choukchine : "Dans l'oeuvre de Choukchine nous n'allons pas trouver les mythes implantés solidement dans le cinéma soviétique. Mais si tous ne sont pas d'accord avec les idées exprimées dans "Kalina Krasnafa", il est tout de même important qu'une oeuvre, aussi loin de par ses idées de l'esprit marxiste, puisse être accessible au spectateur soviétique". Je pense que les commentaires ne sont pas nécessaires, étant donné que l'oeuvre entière de Choukchine ainsi que "Kalina Krasnafa" ne contredit pas le marxisme, au contraire, elle vient confirmer la société et la théorie marxiste.

Dans la revue "Films and Filming" de cette année on a publié l'article "Lumière au-dessus du Caucase" qui contient une remarque aussi polémique que contradictoire, très injuste, déformant la réalité.

Je pense que notre but n'est pas l'accumulation et la préservation de toutes les valeurs, il faut déceler les valeurs universellement humaines dans le cinéma soviétique et savoir défendre et prouver leur importance dans l'avenir. Nous sommes obligés de garder et défendre leur contenu ainsi que leur signification universellement humains.

En conclusion, je voudrais mentionner que notre symposium fut le témoin non seulement de faits nouveaux et intéressants mais nous avons eu des propositions de valeur, que nous devons étudier en détails. C'est le cas de la proposition faite par Aristarco, concernant la possibilité de travail et de préparation en commun d'une histoire du cinéma mondial. Des groupes de critiques de cinéma doivent étudier ces documents, ils seront des représentants de divers pays et sans doute leur travail aboutirait à des conclusions nécessaires.

Je voudrais remercier nos hôtes et les organisateurs du symposium d'avoir choisi comme thème "Le cinéma soviétique" - ce qui pour nous est important. A la fin, je voudrais de ma part remercier nos hôtes de m'avoir invité à participer à ce symposium.

THE IMPACT OF AESTHETICS OF THE SOVIET SILENT CINEMA ON MODERN FILM CONSCIOUSNESS

Alicia Helman - Poland

It is generally known that in the field of cinematography, individual schools, styles and trends have a very short life. The birth, prime and dusk of the most interesting and most original formations fit into no more than five years. It is also notorious that many phenomena that add up to the tradition of film art are able to preserve their vitality and attractiveness though neither current artistic practice nor modern theory ever refer to them directly. In this respect the Soviet school of silent film is in an exceptional situation. It seems that in the history of world sound films, there was no such period during which it would not have live tradition, always of impact, always of topical sense.

There are of course periods, national cinematographies and trends on which the influence of Soviet aesthetics of silent cinema is particularly obvious, indisputable and effective, for instance Eisenstein's on the South-American cinema or Vertov's on the contemporary documentary schools including cinema verite.

But what I'm interested in is a wider problem of more general nature the impact of aesthetics of the Soviet silent cinema where direct influencing evident connections and personal inspirations are excluded.

Let me word my question : to what degree and extent has the aesthetics of the Soviet silent film shaped the fundamental general patterns of thinking about the cinema ? Or otherwise - in what sense is it still present in the thought set that constitutes our contemporary film consciousness ?

By film consciousness I understand the total of convictions, judgements and opinions related to the phenomenon of the cinema which are generally adopted at the given period, make the basis for formulating individual judgement and decide on the current approved criteria of value. At the roots of our film consciousness is what we know about the cinema and our experiences connected therewith - in a way beyond any knowledge of theory and conscious studying.

Film consciousness is of a complex character. At any moment we consider it is made of new, just born and accepted judgements and conjectures ; the memory of the directly preceding and the very old traces which might never be subject to changes. Hence, our film consciousness consists of very quickly changing factors, slower changing ones, those changing very slowly and unchanging ones. It is the Soviet aesthetics of silent cinema that seems to have shaped a number of elements which may be ranked as permanent components of film consciousness. I do not treat them as petrified, mummified, static components, but as dynamic phenomena which do yield to certain changes as they enter into interaction with new components, however without losing their identity. I can only just signal the problem in this discussion. The poorly advanced research on film consciousness does not allow me to go deeper into it, and my limited time limits my exemplification possibilities.

Let's therefore revert to the question asked above and consider how the models shaped by the Soviet aesthetics of the silent cinema are functioning contemporarily.

I think that connected with its tradition is above all the concept of lasting values so questionable and dubious on the film ground, the concept of masterpieces which never get old and successfully pass the difficult trial of comparison with classic works of arts, with centuries of tradition.

The presence of Soviet films of the silent period at the head of all lists of the best and most important films of the world proves something more than the simple fact they are perfect, made always capable of pleasing the viewer and of generating the conviction of their role in the development of world cinema. The universalism of these films, the fact that they have been able to conquer the barriers of time and distance merciless for notion pictures, the fact that we find them equally significant on different trials of contemporary cinematography's progress such as avant-garde, feature films and documentaries, shows that a model has been realized which most fully embodies the awareness of what film art is, what it could be, and at what it should strive. Though "Battleship Potiomkin" is regarded to be an all time model masterpiece, it doesn't mean that we expect that model to be mimeographed. This would be the way of the commercial cinema hampering, not stimulating the progress of film art. However the current functionning of that model means the awareness of that a chance exists to free the cinema of these, of its conditionings that seem to sentence it to be short-lived, ephemeral, existing in the present only.

Soviet aesthetics gains a much wider area of impact through the language implications of the cinema nature contained both in its creative practice and its theory.

It is also an example of direct connections, because contemporary film semiotics has first of all referred to the Soviet thought of the twenties, discovering its precursors not only in Eisenstein, Eichenbaum, Tynianov and Shlovsky, but already in Kuleshov (I mean the works of Ronald Levaco), and has also based its exemplifications mainly on the Soviet cinema of that same period. However, apart from that evident span between the twenties and sixties and later also the seventies, we may indicate the functioning of the cinema language consciousness model which permanently and even unconsciously refers to the Soviet model and experience. Soviet aesthetics has always stood on the antipodes of film theory ideas with a mechanical reproduction of reality in their center, the conviction of the mirror-like character of reflecting the world in films. The Soviet model of the silent era brought about (though it was put explicitly only in part) the concept of picture as a distinctive unit, of editing as a syntactic system, of metaphor and metonymy as the basic models of film construction, connotation as preceding denotation. It associated with the type of expression characteristic of what we call the polysynthetic languages placed midway between concrete thinking in pictures and abstract thinking characteristic of the developed forms of verbal languages. The Soviet silent film seemed to try to find some ways of escaping material, concrete forms of picturing toward creating general abstract concepts. This idea has for many years had an "a rebours" impact, provoking argument that it was impossible to realize on film grounds. Currently the conviction that motion pictures cannot and never will be able to use a language of concepts is not as adamant any more. On the contrary, certain suggestions say that the degree of conventionalization of the film language is much stronger than we are apt to suspect.

In my opinion Soviet aesthetics has contributed to our way of thinking about the cinema adding the consciousness of form to it more than any other. Not because it is formal aesthetics in itself ; though that is my personal opinion I realize that the interpretation is single-sided and disputable. More important is that the problem of form has appeared in this aesthetics in the first place ; it did not have to be approached automatically to prove its importance ; the fact that in the way of thinking of authors using pen as well as camera it always appeared in inseparable association ; new-form-revolutionary subject particularly emphasized its significance.

The realistic models of silent cinema taking advantage of the patterns of 19th century diametrically different than the Soviet model carried with them the conviction of the transparence of film form, they staked on the illusion of true life on the screen trying to annihilate the barrier of convention, form and language.

Revolutionnary subjects, different creative attitude, different intentions had to blast and annihilate that model genetically linked with the cinema's bourgeois, capitalist genealogy. Therefore the language and form categories are so strongly dominating in the patterns of thinking inspired by the Soviet cinema. I think it was an attempt to create within the framework of a film technique common to all cinematographies a different model of art, a different language, a different way of taking advantage also of means that were not discovered by the Russians, but had for a long time been the property of all artists. I mean the achievements of the American film technique and the accomplishments of expressionism which Soviet aesthetics has made very peculiar use of.

I am sure that one of the reasons why the Soviet aesthetics of the silent cinema has preserved its vitality, authority and power of inspiration is that it formulated an "ahead" model of cinema, the model of the cinema of the future to which cinema has been maturing for subsequent decades. The moment chosen to reconsider it is not accidental. I think that film and film theory are at the stage of development where they can take over the rich heritage of the twenties.

L'ACTUALITE DU CINEMA SOVIETIQUE MUET ET L'IDEOLOGIE DE L'EXPRESSIVITE DU FILM

Vladimir Ignatovski - Bulgarie

J'aimerais diviser en trois périodes le processus de l'impact du cinéma muet soviétique sur le cinéma bulgare.

J'appellerais la première période - spirituelle. J'entends par là les années trente, lorsque les films muets soviétiques projetés alors en Bulgarie ont joué un rôle non négligeable dans la formation et la croissance spirituelle des intellectuels progressistes bulgares.

J'appellerais la deuxième période - littérale. Il s'agit là pour moi des années pendant lesquelles sont posés les fondements de la cinématographie contemporaine bulgare et sont établis les principes artistiques et le domaine de recherche de l'art cinématographique bulgare. Au cours de cette période toute une génération de Bulgares termine ses études de cinéma en Union Soviétique, et la nouvelle cinématographie bulgare est formée avec l'aide directe, pratique, théorique et pédagogique des réalisateurs de cinéma soviétiques. Les oeuvres de cette période, qu'il s'agisse de "Ceux de septembre" de Zahari Jandov ou de "La chanson pour l'Homme" de Borislav Charaliev, fourmillent de citations directes ou d'emprunts tirés des films de la période classique du muet. Nous avons là une influence directe et littérale dans le domaine des solutions plastiques ou stylistiques, dans la mise au point des scènes de bataille, etc.

J'appellerais la troisième période - ouverte. Je ramènerais son début à la fin des années cinquante et la première moitié des années soixante, et d'après moi elle continue encore maintenant. Elle coïncide avec la croissance de l'art cinématographique bulgare. L'influence du cinéma muet soviétique est plus difficile à observer là, car il n'y a plus de citations et d'emprunts directs. L'influence est maintenant sensible dans le domaine de la pensée artistique, dans l'attitude envers le monde réel et le monde de l'oeuvre artistique, elle est liée à la recréation de l'expérience et des leçons du cinéma muet soviétique. On ne doit pas orienter les recherches là sur le personnage poétique ou le montage, mais sur le degré de la pensée artistique. Cette période n'est pas encore terminée : la richesse exceptionnelle de l'héritage du cinéma soviétique muet révèle encore maintes leçons qui n'ont pas été suffisamment étudiées ou utilisées. D'autant plus que le processus de l'influence mutuelle réelle des deux cinématographies ne se déroule pas sous une forme chimiquement pure. De pair avec les leçons du "Cuirassé Potemkine" et de "Mère" existe une recherche parallèle de questions analogues, avec leurs particularités nationales propres, comme par exemple le cycle de migration dans le cinéma bulgare et les "gens étranges" de Vassili Choukchine, qui proviennent également des campagnes et qui ne se sont pas encore établis à la ville.

L'importance cruciale de la pratique et de la théorie du cinéma muet soviétique découle du caractère exceptionnel des tâches, définies par l'histoire pour les auteurs du cinéma révolutionnaire. Il s'agit de tâches inhabituelles, inconnues auparavant. Les conditions sociales et esthétiques radicalement nouvelles de la révolution victorieuse et l'édification de la nouvelle structure sociale de la société posent aux artistes toute une série de tâches : la négation et le rejet de l'art ancien, la création de types du nouvel art révolutionnaire, la recherche de nouveaux moyens d'influence sur le nouveau spectateur, amené par la révolution dans la salle de projection. Le caractère exceptionnel de ces tâches réside dans leur complexité. On peut affirmer avec certitude que l'art cinématographique soviétique muet découvre de nouvelles lois universelles de l'édification et du fonctionnement des valeurs artistiques dans le monde contemporain. La validité de ces lois détermine l'actualité des découvertes et des leçons du cinéma muet soviétique.

Les créateurs de l'art cinématographique soviétique résolvent ces tâches non pas séparément, mais simultanément. Dès ses premières publications, S. Einsenstein définit le spectateur comme étant "l'élément principal" de l'art, et il aurait aimé le travailler dans une "direction donnée" et rechercher cette structure des moyens d'expression de l'oeuvre artistique qui aurait "l'effet idéologique voulu". Les artistes révolutionnaires sont logiquement passés par une période de rejet total de l'art traditionnel, car ce dernier ne semblait pas suffisamment efficace pour sa nouvelle mission historique. Ces positions extrêmes ont leurs justifications sociale, historique, esthétique et psychologique. D'après le mot heureux de Victor Chklovski, lui-même et ses contemporains n'avaient pas compris que "l'art ne se supprime pas, mais qu'il se modifie". L'art "traditionnel", "bourgeois" des jeunes artistes révolutionnaires a trouvé sa manifestation extrême, le rejet de la "passivité", dans la position des dirigeants du "Proletkult", qui refusent toutes les valeurs de l'héritage culturel de l'humanité. La plate-forme du "Proletkult" a même été reniée par Lénine. Eisenstein, avec une illumination de génie, a été le premier à reconnaître et à formuler le fond du problème, lequel renaît constamment aujourd'hui dans la pratique cinématographique et dans les discussions théoriques sur le fond et les voies par lesquelles l'art doit influer sur les spectateurs.

Dans son dernier spectacle théâtral de cette époque Eisenstein "nie" l'art - il le place dans le milieu réel de l'usine de gaz de Moscou, mais son premier film "La grève", d'après Eisenstein lui-même, est "un reflet fidèle de miroir", et l'une de ses qualités est que "La grève" ne prétend pas sortir du cadre de l'art". Après la création du "Cuirassé Potemkine", Eisenstein, dans son article "Constance, ou où se dirige Potemkine ?", démontre que "l'effet positif (le pathétique) de son chef-d'oeuvre est atteint par différents moyens "négatifs" - avec toutes les ficelles de l'art passif : doutes, larmes, lyrique, psychologie, sentiments maternels, etc.". En outre, le metteur en scène se remémorera plus tard la déclaration d'un critique qui avait réussi à remarquer qu'une partie non négligeable de son influence est due aux particularités de sa composition dramaturgique, bâtie sur le schéma du triangle étant : le cuirassé, la foule de la ville et l'escadre qui essaye d'empêcher leur union. Cela semble impossible : le chef-d'oeuvre de l'art révolutionnaire, le contraire de la psychologie de chambre, ayant porté à l'écran le personnage de la foule, faisant une propagande passionnée en faveur de l'idée de la révolution et le schéma traditionnel du mélodrame bourgeois. Mais cela semble impossible uniquement si on se contente d'une étude superficielle de l'essentiel des moyens d'expression dans le cinéma, de l'idéologie de son langage.

Il est entendu que le langage du cinéma est une idéologie, il est clair que ses moyens d'expression ont une importance idéologique. Mais cela ne veut nullement dire que les différents moyens d'expression et la composition globale de telle oeuvre a des valeurs idéologiques préalables, inchangeables et fixées une fois pour toutes. Il est possible que, dans l'esprit des spectateurs ou de critiques isolées, elles leur soient liées du fait d'une utilisation répétée et définie. Mais le contenu à l'intérieur du cadre n'est pas indifférent au processus de confrontation dans le montage de plusieurs cadres. Le problème des dominantes constantes et changeantes du contenu à l'intérieur du cadre, découvert pour la première fois dans "l'effet de Kouléchov", avec la fameuse expérience du gros plan de Mosjoukine, est étudié

en détail dans l'article de Naoum Clayman "Le cadre - noyau du montage". La conscience des spectateurs réceptifs n'est pas indifférentes non plus : rappelons-nous l'exemple classique de l'effet sur les différents auditoires de la phrase de montage de "La grève" lorsqu'on disperse la manifestation ! Ce qui fait que la valeur idéologique de tel moyen d'expression ou d'un autre dans le langage du cinéma se définit uniquement dans le contexte de la composition globale de telle ou telle oeuvre, et acquiert une forme définitive dans le contexte de la composition globale de telle ou telle oeuvre, et acquiert une forme définitive dans le processus de réception. C'est précisément la compréhension complexe de la création et du fonctionnement de l'oeuvre cinématographique qui a permis à Eisenstein de déclarer : "Vous croyez vraiment que les "brumes" classiques - chef-d'oeuvre du travail d'opérateur de Tissé - sont ma "lyrique glorieuse" ? Mais pas du tout. Je les admire comme une lame de rasoir très affutée, qui couperait 100 % de cet endroit du spectateur que je veux affecter à ce moment donné". Et cela lui a permis de découvrir, dès 1926, que "Dans l'art, tous les moyens sont admissibles, à l'exception de ceux qui ne mènenet pas au but".

La logique d'Eisenstein n'est pas née en tant que schéma de pensée abstraite, il s'agissait plutôt de surmonter les conceptions dogmatiques concernant la nature et le fonctionnement de l'oeuvre artistique, de surmonter l'étude rétrécie de la "destruction" dans l'art en tant qu'unique moyen d'aller de l'avant, excluant la richesse dialectique de son essence. Eisenstein s'est penché sur les lois générales de la pensée humaine et de la réception esthétique. Cette conception des moyens d'expression dans l'art cinématographique en tant que moyen pour parvenir à une influence donnée sur le spectateur n'a pas diminué en importance aujourd'hui encore. Au contraire, elle acquiert une actualité nouvelle, dans la pratique réelle du cinéaste et dans les discussions théoriques, qui ont ressuscité certains problèmes des années vingt ...

De ce point de vue là, le développement du cinéma bulgare peut être considéré comme une acquisition progressive de l'expérience du cinéma soviétique muet, des découvertes, faites par Eisenstein et les autres artistes révolutionnaires, de la volonté d'utiliser tout l'arsenal des moyens d'expression artistique du langage cinématographique pour parvenir à un dialogue valable avec le spectateur. Si Georges Dioulguérov utilise, dans "Le jour est arrivé", la violence brutale, digne d'impact de choc, recherché par Eisenstein dans les années vingt, ce moyen acquiert sa signification idéologique uniquement dans la conception philosophique générale du film, en tant que partie intégrante de la polémique sur les différentes conceptions des méthodes de la révolution. Si Binka Jéliaskova introduit rythmiquement à plusieurs endroits dans la composition de son film "Le dernier mot" des rites folkloriques franchement traditionnels et, qui plus est, des rites qui n'ont plus cours dans la vie contemporaine de la nation - cela ne témoigne pas des conceptions patriarcales du metteur en scène, mais est l'expression de son désir de bâtir le récit du film sur les moments suprêmes de l'existence humaine. Si dans "Amendement à la loi pour la défense de l'Etat" de Lioudmil Staïkov, le sens ouvertement politique du film se réalise par le biais d'une histoire d'amour, et le principe de l'intrigue passe dans les autres parties, purement politiques, du récit du film, cela n'est pas une concession au caractère de divertissement, mais un désir de présenter d'une manière plus claire aux spectateurs les problèmes complexes, qui étaient à la base des idées d'Angel Vaguenstein et de Lioudmil Staïkov. Si, dans "Le dernier été", Christo Christov utilise la structure compositionnelle du récit, avec laquelle on transmet d'habitude au cinéma les méandres douloureux de la conscience de l'individu déraciné dans la société bourgeoise, cette structure acquiert ici son contenu idéologique et esthétique réel - car elle est utilisée en tant que moyen adéquat de représentation de la conscience du Bulgare contemporain, qui vit dans un milieu social dynamique et dans lequel cohabitent simultanément différentes couches chronologiques du passé, du présent et de l'avenir. Ces exemples confirment une fois de plus le génie de Serguеï Michaïlovitch Eisenstein et sont une preuve supplémentaire de l'importance actuelle du riche héritage du cinéma soviétique muet, dont l'expérience - intuitive ou reconnue - est appliquée dans la pratique du cinéma bulgare contemporain pour son évolution progressiste.

INTERVENTION

Odissei Yakoubovitch - URSS

Je voudrais continuer l'idée développée dans l'intervention précédente. Notre symposium illustre d'une façon convaincante la méthodologie scientifique à suivre lors de la solution d'un problème aussi important comme celui relatif à l'influence de la cinématographie soviétique sur le processus cinématographique mondial. La conclusion la plus importante qui s'impose des interventions nombreuses faites ici c'est : le fait que l'on ne saurait définir l'art du réalisme socialiste par des signes formels, par un jeu de structures, nous invite à ne pas tirer des conclusions à travers de signes extérieurs quant à l'influence du cinéma soviétique muet sur le processus cinématographique mondial. Il y a des liens qui sont beaucoup plus profonds - et je pense que dans l'essentiel notre symposium traitait la question de la fructueusité de la nouvelle méthode créatrice de connaissance de la réalité révolutionnaire dans son développement et sa complexité. Je me rappelle une formule bien précise se rapportant au film "Le Cuirassé Potemkine" : "Potemkine - c'est la musique pour les yeux". Ces paroles n'appartiennent pas du tout à un musicien. C'est Ingmar Bergman qui les a dites. Il me semble qu'un grand nombre des participants à ce symposium, tout comme le grand Suédois, comprennent que ce n'est pas une simple musique - c'est la musique de la révolution. A ce propos - des discussions fort intéressantes s'étaient déroulées.

En 1977, les cinéastes soviétiques et le peuple soviétique, avec tous les peuples pacifiques, vont célébrer un grand jubilaire - le soixantième anniversaire du Grand Octobre. Je pense que notre symposium qui est consacré à cette date remarquable, justifie complètement son assignation. Les dix jours qui bouleversèrent le monde - je vais profiter ici de ce que John Reed a dit - sont conçus aujourd'hui comme une entité servant à compter les sommets atteints par la nouvelle société socialiste, de sa culture, de son art. Appréciant hautement les possibilités du cinématographe en tant qu'un moyen puissant d'éducation, Lénine soulignait également le rôle important du cinéma pour le raffermissement de l'amitié entre les peuples. Lénine était le premier à proposer l'idée de co-production avec les cinématographies étrangères. Il exigeait une diffusion bien organisée des films soviétiques à l'étranger. Et je pense que c'est justement à cause de ces rapports entre les cinéastes soviétiques et leurs collègues à l'étranger que les cinématographies dans beaucoup de pays devinrent le but visé par la politique étrangère du jeune Etat soviétique. Guidés par la théorie de Lénine sur les deux cultures en présence dans chaque culture nationale, les cinéastes soviétiques suivaient avec une attention particulière la naissance et le croissement des tendances démocratiques dans le cinéma étranger. Au cours des années vingt, les relations créatrices d'affaires entre les organisations prolétariennes connurent un plein épanouissement. Je voudrais souligner que notre symposium traitait non seulement la question de l'influence du cinéma soviétique, mais également du rapprochement du cinéma soviétique avec les créateurs progressistes des autres pays. Ce processus débutait déjà pendant les années vingt. Le rôle le plus important dans ce domaine revient à MEJRABPOMRUS, dont ici, à notre symposium, nous avons entendu parler avec énormément de connaissance nos collègues allemands ainsi que d'autres rapporteurs. Je voudrais ajouter quelques mots à ce problème extrêmement important car ce sont les premiers contacts et relations entre le cinéma soviétique et le cinéma étranger. Je voudrais insister sur le fait, que la guerre civile, une fois achevée, Lénine posa immédiatement la question de la transformation complète de la cinématographie dans notre pays. L'une des formes nouvelles, ce furent les sociétés actionnaires. Fut fondée la société MEJRABPOMRUS, dont les actionnaires présentaient en général des organisations étrangères. Il me semble que les activités de cette société motivaient la création de films soviétiques de valeur - par exemple "Mère", "La fin de Saint-Petersbourg", "Dond Diégo et Pélaguéia" et plusieurs autres.

Peu après la Première conférence nationale soviétique sur les problèmes du cinéma, MEJRABPOMRUS fut transformé en MEJRABPOMFILM. La société prit force, renforça ses relations et contacts, dont la manifestation la plus importante fut l'établissement des rapports avec "Prométéus". Je voudrais souligner que l'Etat soviétique offrit à MEJRABPOMFILM des salles de projection, où l'on faisait passer des films sur des thèmes internationaux. Il est difficile de définir l'apport de "Prométéus" pour l'organisation et la diffusion des meilleurs films soviétiques en Allemagne toute entière, par exemple "Le Cuirassé Potemkine", "Mère", "La fin de Saint-Petersbourg", "Octobre" et beaucoup d'autres. Un raccourci de grande importance dont parle Poudovkine est en vigueur à cette époque-là et je voudrais vous en dire quelques mots. Il dit à peu près cela : presque toute la presse attaque la production allemande après la représentation de "Tempête sur l'Asie" devant le public allemand ; elle se dresse contre la production cinématographique américaine qui avait envahi l'Allemagne - l'Allemagne des années vingt. C'est un argument à l'encontre de notre affirmation.

Les premiers autres films soviétiques sont la preuve incontestable de ce succès. Voilà quelques titres : "Amérique, aie honte d'avoir créé un film comme "Le batelier de Volga" (il y avait un film comme celui-ci complètement stupide). Tu ne peux pas tout faire, bien que tu t'imagines forte en tout". Il y va plus loin du film "Mère" qui est mentionné comme un exemple à suivre quant aux caractéristiques artistiques d'une oeuvre. Il faut affirmer que le film soviétique "Mère" créé dans l'usine cinématographique de MEJRABPOMRUS diffusé en Allemagne par "Prométéus" fut à cette époque un chef-d'oeuvre de l'art cinématographique international pour les spectateurs en Allemagne.

Il me semble que les années 28-29 furent partciulièrement fructueuses pour cette collaboration et que les premières co-productions soviétiques et allemandes furent réalisées en ce moment - "Salamandre". "Le cadavre vivant". On a

dit beaucoup de bien de ces films et ce fut de juste raison. Je voudrais mentionner que c'est le croisement de deux cultures. Dans ces films il y a des acteurs appartenant à deux écoles et à deux systèmes.

Le rôle du scientifique matérialiste progressiste dans le premier film, nous tous, nous le savons, est exécuté par Bernhard Giotzké, celui de l'aristocrate-fasciste - étouffant la liberté, est interprété par Nicolaï Hmeliov. Ils étaient tous les deux des élèves de Stanislavski et Reinhard, mais dans les cadres d'un film anti-dasciste ces deux systèmes d'éducation apparemment différents et non-conformes sont réunis dans un ensemble cohérent, réaliste. Je pense que ce film politique dans le cinéma mondial - de toute façon la première oeuvre de cinéastes soviétiques et allemands. En ce qui concerne le film d'après l'oeuvre de Lev Nicolaévitch Tolstoï, "Le cadavre vivant", il présente le témoignage vivant de l'estime profonde que les cinéastes soviétiques aussi bien que les cinéastes allemands nourrissaient vis-à-vis de l'héritage classique. En plus, le film est fait en une époque où certains courants extrémistes de gauche rejetaient complètement l'importance de l'oeuvre classique, ce qui fut la cause de grandes pertes dans le domaine de la culture et de l'art cinématographique. Le succès du film en Allemagne fut bien compris. On avait constaté qu'en Allemagne d'après guerre la famille dégénérait, que de nouvelles formes de rapports familiaux qui s'opposaient aux vieilles lois dans le pays, se créaient. Voilà pourquoi le film "Le cadavre vivant" fut aussi proche et compréhensible au spectateur allemand. La presse allemande apprécia hautement le jeu de Vsevolode Poudovkine. Elle définit son interprétation comme "un grand succès d'acteur". En même temps, la presse allemande sut apprécier le talent extraordinaire de l'opérateur Anatoli Golovnia - perspicace et sûr de lui.

La collaboration réussie entre les cinéastes soviétiques et allemands incita d'autres firmes étrangères à demander la coopération avec la cinématographie soviétique. On avait essayé de tourner "Germinal" d'après l'oeuvre de Zola, les Américains s'étaient attachés à adapter pour l'écran "Guerre et paix" d'après l'oeuvre de Lev Tolstoï. Mais la crise économique de 1929 qui éclata de toute force ne permit pas la réalisation de ces idées qui étaient d'ailleurs bien intéressantes.

Il faut ajouter que la diffusion des films soviétiques à l'étranger, pendant les années vingt, fut suffisamment large et intéressante. Nous parlons ici de l'influence du cinéma soviétique. Voilà quelques chiffres qui serviraient d'appui aux interventions des participants au symposium. Dans l'ambiance aussi compliquée qui gouvernait la période jusqu'à 1929 la cinématographie soviétique exporta 62 films dans 54 pays d'Europe, d'Asie, d'Amérique du Nord et du Sud. Et voilà ce qui est remarquable, les films les mieux accueillis étaient "L'enregistreur collégien" qui en 1929 fut exporté dans 37 pays, "Le Cuirassé Potemkine" - dans 36 pays, "Le mariage de l'ours" - dans 35 pays, "Mère" - dans 29 pays. Je pense qu'il est l'évidence même que l'influence du "Cuirassé Potemkine" ne pourrait en aucun cas être comparée au "Mariage de l'ours". Il me semble qu'il s'agissait ici plutôt de l'influence du cinéma soviétique - des meilleurs films soviétiques - non seulement sur les maîtres du cinéma mondial mais également et surtout sur les spectateurs des autres pays. Cette particularité doit être bien soulignée dans tous les cas où il y va de l'influence du cinéma soviétique. Les créateurs, dans la plupart des cas, étaient influencés par les impressions des films muets qui impressionnaient le public dans les salles de projection et attiraient une réaction sans précédent partout où ils passaient. Il faut mettre en lumière le fait que dans leurs rapports d'affaire, les cinéastes soviétiques étaient absolument sincères. Le Commissaire populaire de l'éducation Anatolii Vassilievitch Lounatcharski avait voyagé plusieurs fois à l'étranger à cette époque-là et des maîtres comme Eisenstein, Alexandrov, Tissé, Pourdovkine, Lebedev, Anochtenko et beaucoup d'autres firent des voyages à l'étranger grâce à son intervention efficace. Le Commissariat populaire de l'éducation invita à l'URSS des artistes comme : Mary Pickford, Douglas Fairbanks, Bernhard Giotzke, Rabindranat Tagor, Henri Barbusse et d'autres.

Il me semble que l'influence du cinéma soviétique fut constante et fructueuse. C'est vrai. Mais elle a des sommets, des moments d'essor marqué. Logiquement ce sont les moments, où l'influence de l'esthétique de son art est particulièrement utile et nécessaire. Ces sommets étaient justifiés par l'ambiance de l'époque. En 1924 une délégation de travailleurs allemands remit le drapeau rouge à GOSKINPROM et à la cinématographie géorgienne pour le film "Les diables rouges". Ce n'était pas un hasard car l'essor du mouvement des travailleurs en Allemagne à cette époque fut grand. C'était la même chose pendant les années de la Deuxième Guerre mondiale, lorsque les regards de toute l'humanité progressiste étaient tournés vers l'URSS, et où les oeuvres du cinéma et de l'art soviétiques apparurent à l'écran mondial de toute leur force et beauté. C'est pourquoi il n'y a rien d'étonnant que "Le Cuirassé Potemkine" et sa poétique fut aussi proche au créateur de "La Bataille du rail".

En conclusion, je dirais qu'aujourd'hui encore les cinéastes soviétiques continuent d'avoir une influence énorme - un fait qu'on a souligné ici, de juste cause. Le dernier fait qui témoigne de l'intérêt des spectateurs contemporains envers les films soviétiques, ce sont les résultats de l'enquête entreprise par nos camarades allemands en février-mars 1977, à Berlin de l'Ouest, intitulée "Les dix meilleurs films de tous les temps". La première place fut décernée au grand film d'Eisenstein, suivi par des films comme "Le sel de la terre", "Citizen Kane", "Les enfants du paradis", etc. En tête des metteurs en scène de renommée mondiale est toujours Eisenstein ; Chaplin, Bergman, Fellini, Visconti, Bunuel, Lang et d'autres viennent ensuite. Je pense que cette stabilité, ce respect incontestable vis-à-vis du "Cuirassé Potemkine" et de son créateur sont d'une énorme importance.

Et la dernière chose - lors d'un interview devant l'"Humanité Dimanche" en automne 1976, Bernardo Bertolucci - le metteur en scène du film "Le vingtième siècle (ces paroles de Bertolucci sont d'une grande importance) affirme que "Novecento" cache en soi beaucoup de styles. On y trouve pas mal du cinéma soviétique, par exemple les scènes de masse sont d'une haute tragédie (la séquence des travailleurs tués). Il y a des éléments spécifiques de la comédie - l'épisode de la rédaction du testament du vieux Alfred, etc. Il y a encore des procédés cinématographiques empruntés aux films américains romantiques. Le metteur en scène Bertolucci lui-même mentionna la source d'inspiration - les tableaux épiques d'Eisenstein, Poudovkine, Kozintzev, Trauberg, Dovjenko et d'autres. Le metteur en scène italien y trouve une co-existence exceptionnelle du dramatique et du comique.

Notre symposium international, consacré aux problèmes de l'influence du cinéma soviétique des années vingt sur le processus cinématographique mondial, se déroule, comme vient d'être constaté par tous les participants, à la veille du soixantième anniversaire de la Grande Révolution d'Octobre. Une autre conclusion importante pourrais s'imposer dans cet esprit : au cours de plusieurs décennies le cinéma soviétique avait conquis beaucoup de cerveaux et de coeurs car il détient la force transformatrice d'Octobre. La révolution forma Eisenstein, Poudovkine et toute une génération de maîtres de cinéma. C'est pour cela que le critique français Pierre Custex a raison en affirmant : Eisenstein et Poudovkine prouvèrent au monde entier que le pays du socialisme créa un cinéma à son image - un cinéma loin de mépriser l'homme, au contraire, il ne reflète que l'amour de la liberté et de l'humanité". Tel fut le cinéma soviétique, tel il restera. L'art du réalisme socialiste est attirant pour les milliers de spectateurs car il combat pour l'humanisme, la justice sociale et le bonheur des travailleurs.

INTERVENTION

Slavoj Ondrousek - Tchecoslovaquie

Dans ma brève intervention, je voudrais aborder quand même quelques problèmes.

L'art cinématographique soviétique, dès sa naissance, s'appliquait incontestablement à développer les traditions progressistes ayant caractérisé la culture mondiale ainsi que la culture nationale. Il s'affirmait, en même temps, comme un art novateur, d'un esprit profondément populaire et qui enrichissait l'âme, l'imagination des milliers de spectateurs par sa nouvelle manière de refléter la réalité. Il est devenu cette force mobile qui avait fait connaître au monde entier le jeune Etat soviétique, son peuple, la vie de cette nouvelle société socialiste en cours d'édification. Je suis même porté à partager l'avis de Vladimir Baskakov qui insiste sur le fait que le cinéma soviétique présente une image des modifications révolutionnaires de l'écran, de la révolution elle-même de l'art dans son intégrité. Ce cinéma a créé un nouveau type de personnage cinématographique. Sa méthode créatrice ainsi que le système esthétique du réalisme socialiste vient justifier l'apparition sur l'écran des personnages comme Tchapaev ou ceux du film "La Forteresse sur l'Amour", ou bien ceux qui combattaient pour la Patrie dans "Quand passent les cigognes" - des personnages qui témoignaient non seulement des cruautés de la guerre, mais de la force énorme, de la foi sincère de ceux qui défendaient leur pays. Le cinéma soviétique a inévitablement suivi une ligne générale - aider l'homme dans ses relations multiples avec la société, la réalité, qu'il s'efforce de transformer au nom de la beauté et de la justice. Cette richesse émotionnelle, tout comme les réflexions approfondies sur la vie, sont faciles à repérer chez Eisenstein, Dovjenko, Poudovkine, mais également chez Bondartchouk, Choukchine, Mikaelian, Ozerov, Guerassimov et d'autres. Ces derniers ont assuré la continuité historique du développement du cinéma soviétique qui est toujours en train de créer de nouveaux moyens d'expressions, les cinéastes derrière la caméra s'étant rendu compte que la tâche la plus difficile à remplir est de se soumettre aux exigences toujours croissantes de la vie.

L'influence du Grand Octobre a fait prendre un essor prodigieux aux forces révolutionnaires et démocratiques dans la culture mondiale. Elle a entraîné également un processus de modifications idéologiques ayant influencé considérablement les créateurs et les théoriciens qui étaient amenés à chercher de nouvelles sources d'inspiration au cours de leurs activités créatrices, théoriques et critiques. Evidemment, d'autres influences encore se sont manifestées chez nous, dont l'importance n'est pas à négliger ou à sous-estimer, mais le rôle décisif incombe au cinéma soviétique. Les années trente étaient hautement significatives à cet égard - alors, l'agression fasciste menaçait le pays. Des films comme "Tchapaev", "Nous de Kronstadt" ou bien "Le Serment" entraînaient les masses des spectateurs dans un élan idéologique et émotif puissant. La résistance du peuple contre la menace fasciste, ses luttes contre les occupants traduisaient d'une manière logique l'influence idéologique des films soviétiques.

Sous l'emprise idéologique et esthétique du cinéma soviétique, en 1945, notre cinématographie a été nationalisée et s'est orientée vers cette nouvelle voie, dans laquelle le pays s'était engagé : la révolution.

Pour être fidèle à l'approche critique, nous devrions avouer qu'au cours de ces premières années, l'expérience transmise par le cinéma soviétique était assimilée d'une manière plutôt mécanique. Ce sont des défauts qui ont été surmontés car nos cinéastes ont su réincarner les meilleurs principes du cinéma soviétique à la base des traditions nationales. En guise d'exemple, on peut citer le film "Sirèna", tourné par l'artiste du peuple Karel Stekli, hautement apprécié au festival de Venise : il s'avère un prolongement incontestable de l'esprit de la littérature socialiste d'avant-guerre, fortement influencée par la littérature et le cinéma soviétiques. Le film est également inspiré par les traditions progressistes de notre théâtre. Le contenu révolutionnaire de "Sirèna", Stekli l'avait puisé dans nos traditions progressistes d'avant-guerre, tout en leur donnant une forme nationale particulière.

Actuellement, le cinéma soviétique est sur le point d'enrichir les thèmes contemporains à travers l'oeuvre de Choukchine, Mikaelian, Guerassimov ou autres. L'approche optimiste et en même temps critique de la réalité, l'étude psychologique approfondie de l'âme de nos contemporains, de leurs préoccupations en tant qu'activités créatrices, visant la formation de l'homme nouveau et de sa personnalité - voilà ce qui caractérise le processus cinématographique actuel tout en le déterminant comme sous-système appartenant au système intégral de l'art et de la culture. Des recherches récentes soulignent le fait que chaque méthode créatrice reflète une conception déterminée de la réalité. Et nous nous attachons à faire ressortir les traits caractérisant la conception de l'art socialiste, pour les élever au niveau de base philosophique conditionnant la conception artistique de la réalité. C'est un type supérieur d'humanisme qui, dans la perspective de l'optimisme réel, développe pleinement les capacités de la personnalité humaine. C'est également une nouvelle conception de la personnalité humaine située dans le contexte des luttes historiques des masses populaires pour se libérer de l'exploitation.

Je voudrais terminer ma brève intervention en citant les paroles de A.M. Brousil, un théoricien et critique célèbre, pédagogue et grand connaisseur du cinéma mondial : "Nous rêvons que notre peuple fasse à travers le cinéma national, son apport particulier et important au développement du cinéma mondial, qui ne saurait être remplacé par aucune autre expérience. Nous serons à même de prouver, comme nous l'avions déjà fait à maintes reprises dans d'autres domaines de l'art et de la culture, que nous avons droit à accomplir notre mission dans le cinéma".

VERS LA METHODOLOGIE DE L'ETUDE DE L'HISTOIRE DU CINEMA SOVIETIQUE

Marc Zac - URSS

N'est-ce pas vrai que nous prononçons d'un grand respect les mots : "vieille peinture", "ancienne sculpture" ou "vieux livre" ? Et tout de suite dans notre mémoire, il y a les bibliothèques et les salles des musées qui apparaissent. Les tableaux de peinture, dont les couleurs sont à peine assombries par le vernis noble du temps. Les sculptures de marbre, devenues à peine jaunes avec les siècles, phosphorescentes des couleurs chaudes du corps humain. In folio dans de couvertures en peau, avec des liatures.

Nous disons "un vieux film" ... Et l'enthousiasme envers l'art du passé cesse d'être une règle. Le spectateur prononce ces mots plutôt sur un ton déçu.

Sur les écrans il y a la loi du "nouveau film" qui gouverne. Le processus du renouvellement ininterrompu du répertoire est un fait. Même les bons films se font difficilement chemin à travers la quantité importante de films nouveaux qui s'entassent dans les dépôts.

"Les ombres qui passent par l'écran s'en vont plus facilement au néant que les gens qui les ont faites. Elles battent des ailes dans la lumière de la lanterne magique comme des papillons nocturnes et disparaissent aussitôt" écrivait René Clair (1). Les films - "les papillons noctur s" ... De la tristesse élégique et nocturne se détache de cette comparaison.

Est-ce que cette comparaison est juste et complète quand il s'agit de l'art jeune et dynamique, se développant, dirait-on, dans l'avenir ?

Le réseau des "Illusions" et "Les clubs des amis du cinéma" où la loi du nouveau film perd sa force. Malgré cela quand on parle du spectateur habituel et de la conscience de masse du public, le problème du vieillissement rapide des films reste actuel. En fait, peu seront les cinéastes qui se mettraient en accord avec la triste constatation du metteur en scène français. Il y a d'autres comparaisons aussi : la diffusion du film qui s'effectue comme la dispersion de la réaction de la bombe hydrogène, dégageant en de délais de temps courts une énergie créatrice. Un négatif comme lors d'une réaction en chaîne, se divise en une centaine de milliers de copies positives. Avant de s'en aller dans le néant, le film réussit à avoir des millions de spectateurs dans les auditoires. Les cinéastes aiment se référer aux chiffres. La pensée de M. Romm sur MHAT est bien connue - ce théâtre pendant toute son existence a laissé passer par ses salles environ 25 millions de spectateurs alors qu'un tel auditoire, un film médiocre, recruterait rien qu'en quelques mois.

Pourtant les comparaisons quelles qu'elles soient nostalgiques ou dans l'esprit de la révolution scientifique et technique ne peuvent pas épuiser le problème. Il y a le terme "le processus cinématographique". Il est largement général, voire abstrait, mais il peut devenir bien concret à condition qu'il soit examiné de positions historiques. Alors le problème du vieux et du nouveau film cesse d'être en opposition, en conflit. Il reçoit plutôt la signification de contrepoint : le motif de refoulement se complète du motif de l'attraction. Entre l'art cinématographique du passé et celui du présent il y a une action réciproque.

Quel est son mécanisme ?

La dynamique du processus cinématographique est un fait indiscutable. On s'en tient comme à une cause de vieillissement des films et en même temps le développement extrêmement rapide des moyens d'expression. Mais est-ce que cette même dynamique n'aide pas le changement créateur, n'aide pas la conscience artistique à s'avancer plus rapidement, lorsque les idées, les thèmes et les images stylistiques et de genre vivent dans le temps et l'espace ?

Ici nous sommes dans le domaine de l'analyse comparative, un domaine suffisamment complexe, riche en différentes méthodologies. Il faut mentionner le fait que dans certaines oeuvres théoriques les forces de refoulement ont le dessus sur les forces d'attraction.

Roudolf Arnheim - l'ennemi du cinématographe parlant. Zigfrid Kracauer confirme la primauté "de la réalité physique" dans le cinéma, en donnant à l'imagination la deuxième place - celle de l'aide du maître. André Bazin affirme que "le montage analytique" divise la vie en centaines de morceaux d'images.

Dans chaque recherche il y a des causes propres expliquant ces antithèses. On a beaucoup parlé sur elles. Mais voilà ce qui y est curieux : si l'on passe du papier à l'écran, alors le panneau blanc fera mieux dégager la continuité dans les idées et cela sans tenir compte de la différence énorme des films et des étapes cinématographiques. C'est si bien détaché qu'il est impossible de ne pas s'en rendre compte. D'habitude les moments de l'action créatrice réciproques, cachés dans l'oeuvre, ressortent sur la superficie du processus accessibles et évident pour chacun.

Y a-t-il des lois dans de cas pareils ?

Pour répondre même en partie à cette question il faut savoir et connaître tout le matériel cinématographique existant - soviétique et étranger. Mais limitons-nous dans nos aspirations pour l'éclaircissement des questions. Nous allons choisir quelques phénomènes du cinématographe révolutionnaire des années trente et essayons de suivre les lignes qu'ils ont tracées sur la carte du cinéma soviétique. Marquons d'abord les points les plus évidents et essentiels qui montrent où à l'écran et dans les discours des maîtres se croisent les projets créateurs, menant ses débuts de différentes étapes temporaires.

La frontière qui sépare les deux décennies et les deux étapes du cinéma - le muet et le parlant - nous fournit un matériel suffisamment riche pour faire des comparaisons. La plupart d'entre elles sont liées au film "Tchapaev". C'est peut-être pour la première fois qu'un matériel cinématographique ait servi de sujet de rétrospections suivies. Elles percent les périodes cinématographiques et suivent le chemin vers Shakespeare et la poétique folklorique. L'anthologie de ces confirmations est assez large. Voyons les affirmations de certains auteurs, ayant des contacts proches et étroits : "sans ce travail nous avons pu trouver la mesure et l'harmonie entre les moyens d'expression, confirmés par la cinématographie soviétique lors de son développement, des moyens caractéristiques pour le cinéma "des attractions" et "du montage", des moyens relevant les images des personnages, leur psychologie à l'aide des méthodes complexes et contradictoires du jeu des acteurs" (2).

Les films qui sont les points de discussion du point de vue de leur développement esthétique, d'habitude répétaient et modelaient les propriétés du processus. Le personnage principal dans "Nous de Kronchtad", ce fut la masse révolutionnaire, présentée par quelques figures. Au début, elles ne portaient pas de prénoms - elles s'appelaient tout simplement "Le matelot robuste", "Le matelot à la guitare", "Le fantassin", "Le commissaire", "La femme". La première esquisse du scénario débutait

ainsi : "Kronchtad. Panorama / pêcheurs /. Les matelots sur le rivage. Parc. La valse ou une vieille chanson, le bruit des canons au loin. Vingt et un Etats attaquent. Et plus loin sur une page, écrit de la main de Vichnevski était donné tout le film futur, tout comme les 43 images du scénario du "Cuirassé Potemkine", cette comparaison n'est pas formelle pour moi. Le film de Vs. Vichnevski et de E. Dzigana au moment de leur création et le résultat final héritaient de l'expérience des films des années vingt. "Je refaisais pour moi l'époque, j'écoutais sa voix, avant de commencer à prendre en considération ce que les voies vivantes me disaient" (3) - si l'on veut, on pourrait se servir de ces mots de Vichnevski comme d'une épigraphe à son oeuvre et en même temps ils pourraient expliquer le développement de l'art cinématographique au niveau des étapes différentes.

La chronologie se presse. La guerre - l'art à cette époque cherchait les parallèles dans l'histoire de la patrie et dans son propre passé. Juin 1941, à l'écran sont sortis de nouveau les films bien connus : Les chevaliers teutons périssaient sous la glace, les divisions pétroviennes attaquaient dans la fumée et les éclats de canons, les bogatiris de Souvorov attaquaient des forteresses. Les traditions cinématographiques se liaient tout de suite au matériel de la vie. Les nouvelles "Les recueils de la guerre" rappelaient les premiers films soviétiques de propagande par leur sujet - slogans et expression d'imagerie d'affiche. L'excentriade muète cinématographique ressuscitait dans "Les nouvelles aventures de Chveik", le romantisme des aventures des "Diables rouges" se transmit à "Kotovski" et "Parhomenko". A la fin le film qui exprima l'essentiel du cinéma de la guerre apparut. Dans sa structure imagée il employa l'expérience du montage du cinématographe des années vingt. Les visages des femmes, des vieils hommes, des enfants, tournés avec l'expression typagée du cinéma muet, se liaient parfaitement à la composition circulaire, où l'héroïne de "L'arc-en-ciel" participait. La séparation physique des personnages au village occupé par les allemands était traduite par l'unité des images. Les gens regardaient à travers les fenêtres l'inquisition de la jeune partisanne et la phrase de la nouvelle de V. Vassilevski devenait claire : "Non pas Oléna Kostuk mais tout le village marchait dans la neige, poussée par les baïonnettes des soldats". La force généralisatrice de l'image se détachait pleinement, rappelant les traditions. La figure de l'héroïne avait comme fond le peuple, qui dans "L'arc-en-ciel" venait du montage, comme la masse révolutionnaire dans le temps.

L'action réciproque créatrice entre les différentes étapes et les films devenaient particulièrement manifestées, lorsqu'ils se déroulaient dans le cadre d'une même destinée cinématographique. Dans la polémique intérieure sans conflits, Poudovkine tourne son film, il s'agit du "Retour de Vassili Bortnikov" d'après le roman de G. Nicolaev "La moisson". Il cherchait le haut dramatisme - résultat du changement de l'époque, lorsque la guerre ne quitte pas si facilement les gens bien que les coups de canons de la victoire ont déjà retenti. Le travail sur le film fut une sorte de retour du metteur en scène vers la source de son oeuvre : "Exactement de la façon dont dans mon premier film sur le mouvement révolutionnaire des travailleurs "Mère" où le centre fut pour moi le dramatisme profond de la mère et du fils révolutionnaire, j'étais emporté par les bouleversements de l'âme, où les caractères se découvraient le mieux ainsi que les forces intérieures et les possibilités des gens".

La guerre eut un rôle extrêmement fort dans le cinéma d'après guerre. Le thème historique demandait des moyens d'expression cinématographiques extrêmement forts - pareils à ceux que l'époque révolutionnaire exigeaient du jeune art cinématographique. Malgré la différence entre les diverses étapes et du matériel de la vie, le volume de ces exigences peut être comparé. Le film de Kalatosov "Quand passent les cigognes" tourné d'après la pièce, c'est-à-dire à la base d'un matériel littéraire où le principal c'est le dialogue et les mots, plut à tout le monde avec la plastique de l'expression cinématographique. Il amenait des souvenirs du passé. La guerre était à l'écran du premier au dernier jour, du front à l'évacuation. Chaque image respirait cette masse vivante, que l'on présentait dans le film. La caméra, le support avec, passa dans les mains de S. Ouroussev, commença à tourner l'espace, sans ciseaux et colle, mais avec la vitesse et la diversité sans borne dans le montage, comme on ne pouvait, dans aucun cas, faire dans les films muets, de deux ou trois mille plans différents. L'escalier brûlant par suite des bombardements, emmenait dans le ciel vide. L'escalier du pont bougeait au-dessous des pieds avec le bruit du train. Comme les endroits les plus difficiles du chemin de l'héroïne, ces escaliers correspondaient au rythme de l'action et leurs marches appelaient le souvenir d'autres marches - les larges marches de pierre de l'escalier d'Odessa. Les images envahissent plusieurs fois l'écran, augmentant la vitesse dont le temps s'écoulait, rapetissant l'espace des moments impétueux de Véronika, où le mot ne trouvait pas le temps d'être prononcé ét il n'y avait que l'image. Les possibilités plastiques des "Cigognes" étaient presque de nouveau découvertes. Le passé se rapprocha du présent par la vitesse du montage. L'expérience psychologique des acteurs du cinéma soviétique trouvèrent leur suite dans le jeu de T. Samoïlova, A. Batalov était vu d'un autre angle, lorsque comme disait A. Dovjenko "toute l'expérience était tendue et se synthétisait au maximum". Racontant par la suite la façon dont on avait tourné un autre film - "Moi, Cuba", S. Ouroussevski parlait du "ryhtme-bruit". L'impétuosité poétique se mêlait de nouveau au cinématographe. (4)

De cent images documentaires, sonorisées de la musique des moteurs de G. Sviridov, on mit les bases du film "Temps, en avant" - un film sur la compétition entre deux brigades sur un même chantier du temps du premier quinquennat. Après, sans transition venaient les images artistiques et les épisodes que l'on jouait, elles gardaient la fidélité des typages et en même temps elles étaient liées d'après les lois du rythme poétique. Ce n'est pas par hasard qu'une même phrase donna le titre du roman de V. Kataev, se rapportant strictement aux événements du début des années trente ainsi qu'au film du metteur en scène M. Chveitzer, tourné au milieu des années soixante. Comme un élève d'Eisenstein, il déclara : "le film est une continuité directe de la tradition du cinéma russe de la deuxième moitié des années vingt. Dans la formule de travail j'ai déterminé le principe de la structure du film comme "montage des attractions". Le film "Temps, en avant", en deux séries, traite en tous détails un sujet de la chronique cinématographique. On voulait lier la chronique au romantisme du matériel".

Alors c'est l'article de M. Romm qui est apparu "Le retour vers le montage des attractions" où il prouvait que la théorie précoce d'Eisenstein sur les principes de l'action active de l'art sur le spectateur découvraient certaines propriétés de base des images de l'écran, justifiées également dans les années à suivre. Chaque "nouveauté" cache en soi un passé repensé, transformé mais gardé. Voilà pourquoi je voudrais parler à ce moment de la méthode cinématographique bien intéressante ce qu'est "le montage des attractions". Appelant les parties du spectacle des attractions, Eisenstein voulait exprimer son idée dans une forme hyperbolisée. Il faut changer de méthodes d'expression, changer les attractions, faire d'une façon inattendue et brusque des passages d'une méthode d'expression à une autre. Si nous nous rappelons le film classique d'Eisenstein "Le Cuirassé Potemkine" on peut y trouver cette même méthode - méthode de succession du triste et du comique, du cruel et du pacifique, du général et du particulier. Dans mes oeuvres - le dernier et l'avant-dernier "Neuf jours d'une

année" et "Le fascisme ordinaire" - au temps du travail sur le scénario du premier et au temps du contingent du montage du deuxième je me suis rappelé ce que Sergei Mihailovitche disait sur le "montage des attractions" et le passé proche du théâtre et du cinématographe qui revinrent dans ma mémoire, je les comparais au présent, ce qui m'aidait dans le travail ... si je m'approfondissais davantage dans la conception d'Eisenstein sur "le montage des attractions", il parlait sur la nature de l'art en général, la nature de chaque art qui doit impressionner et attacher l'homme, l'obliger à regarder, écouter et sentir jusqu'au bout l'idée que l'auteur voudrait exprimer ... L'image de la vie que le cinématographe transmet ne doit en aucun cas être accompagnée d'une perte de caractère fortement spectaculaire de notre art. (5)

Pourquoi M. Romm devait-il recourir, non seulement dans son article mais également dans la structure artistique du film "Le fascisme ordinaire" à l'expérience des films classiques soviétiques des années vingt ? Les plus grands cataclismes sociaux qui bouleversèrent le monde ne pouvaient pas être exprimés par des sujets artistiques cinématographiques. Parmi les autres tendances il y avait l'apparition du film appelé "Le film de montage", composé d'images documentaires d'archives. Son précurseur fut le film d'E. Choube "La chute de la dynastie des Roman". Développant ces traditions, qui se sont révélées tant utile pour l'évolution du grand cinéma social, M. Romm de 2,5 millions de films allemands choisit 1700 images. Elles étaient rangées dans le film d'une telle façon que l'on pouvait suivre la triste destinée du peuple entier, ayant perdu la tête par suite de l'idéologie nazie.

Si nous faisons alors la coupe verticale du film de Romm on pourrait trouver également la destinée personnelle : la naissance du soldat dans le berceau, l'étude des crânes, le travail sur le livre du Führer, l'amour suivant les conseils des médecins et la mort dans les neiges russes. Le peu d'images qui se sont conservées, où on avait photographié une "autre Allemagne", d'après l'expression du metteur en scène, amenaient l'histoire du peuple au-delà du fascisme ordinaire. Le film se rapprochait de près de la pensée de D. Vertov, qu'il avait dite dans le passé lointain ; "c'est l'union de la chronique, de la science et de l'art. Ce chemin qui est découvert serait prouvé et expliqué plus tard ...". (6)

Avant de laisser tomber l'allignée des quelques exemples, notons encore un, peut-être plus connu, de par sa nature assez écolier, lié à la large tendance documentaire à l'intérieur du cinématographe, avec les noms de D. Vertov et d'E. Choube.

Au début des années vingt D. Vertov éleva l'idée "du cinéma-vérité" - la méthode documentaire de tourner les images, lorsque, passant par l'idée de l'auteur et par un acteur, l'homme à la caméra entrait dans la vie, la fixant dans le film. L'idée fut née dans le tourbillon de la nouvelle réalité, dans les jours où les méthodes vieillies du cinéma artistique avec le cachet des films prérévolutionnaires, empêchaient les nouveaux à appraître et emporter sur eux pour sortir à l'écran. Il semble que "le cinéma-vérité" n'est que l'enfant de son époque, une extrémité polémique dans la discussion à l'aube du cinématographe soviétique. Attaqué par les uns et approuvé par les autres, D. Vertov n'abandonne pas le chemin choisi. Il crée le poème documentaire "La sixième partie du monde", il expérimente les possibilités de l'art cinématographique dans "L'homme à la caméra", il enregistre sur un film les sons de la vie réelle dans "La symphonie de Donbassa", il recueille à l'aide des images de chronique les chants, les paroles, les pensées des gens sur Ilitch dans "Trois chants de Lénine".

Le "cinéma-vérité" ne remplaça ni l'idée littéraire, ni les acteurs, ni le cinéma artistique. Mais il découvrit tout un domaine nouveau pour le cinématographe, où les artistes eurent le droit d'une conversation ouverte /sincère/ avec les spectateurs, où la réalité apparaissait dans son état naturel "sans maquillage" et où l'art se rapprochait de la recherche sociale. Tout cela fut bien utile pour rester dans les musées.

"Le cinéma-vérité" dit cinéma-vérité à l'étranger, ressuscités dans de dizaines et de centaines de films, tournés à la caméra cachée et la caméra ouverte, la méthode de l'observation et des interview cinématographiques. Au milieu des années soixante l'idée de Vertov d'une façon ou d'une autre faisait partie des idées du "groupe des treize" en France, "Le cinéma libre" en Angleterre, "L'école de New York". Beaucoup sont ceux qui jurent sur le nom du metteur en scène soviétique, même les leaders des groupes cinématographiques des levatzki, mais son héritage est beaucoup plus large et important sur le plan historique que les appréciations sensationnelles des critiques le voudraient.

Dans le livre du critique de cinéma américain Dj. Leidi "Des films - les films" il a fait des recherches détaillées sur l'héritage d'E. Choube, un autre metteur en scène documentaliste, le pionnier du "cinéma de montage" et son importance pour les recherches cinématographiques de nos jours.

On peut continuer à citer des films et des pensées de maîtres qui témoignent de l'expérience historique du cinéma soviétique et son apport dans l'actualité. Mais l'essentiel n'est pas à çompter plus ou moins d'exemples.

Quel est le sens de cette rétrospective, si l'on en parle conventionnellement ?

On a remarqué depuis longtemps que l'art cinématographique qui change et se développe sans cesse peut servir comme modèle d'étude des problèmes communs de la création artistique et ce modèle pourrait avoir plusieurs aspects différents.

Dans la lettre de S. Eisenstein et Choube : "Le cinématographe est amusant du fait qu'il soit "un univers petit et expérimental", d'après lequel on pourrait étudier les lois des phénomènes beaucoup plus intéressants et importants". (7)

Les courts délais et les accumulations importantes donnnent au processus cinématographique une manifestation particulière. Le chemin du cinéma soviétique est exemplaire dans ce sens que : l'art nouveau et la nouvelle réalité révolutionnaire se développaient dans un même rythme. Une telle "synchronisation" des régularités artistiques et sociales amena une allignée de découvertes - elles sont au premier rang du temps où les frères Lumière découvrirent le cinéma.

Le théoricien célèbre B. Balache disait : "Le cinéma - c'est l'art unique, fondé à l'époque du capitalisme /et il fut, d'après ses propres paroles le témoin du processus de naissance d'un nouvel art dans une nouvelle société"/. L'époque du socialisme influença d'une façon décisive le cinématographe. Ce processus de coexistence est unique dans l'histoire de la culture de l'esprit, qui est approuvé par tout le monde. Nous allons citer la pensée d'un de ceux à qui le cinéma doit énormément : "Avec la naissance de la cinématographie soviétique une nouvelle ère dans l'esthétique cinématographique commence". /D.W. Griffith/

On a souligné l'unité /"la synchronisation"/ - en plus une unité consciente, prise par l'imagination politique et les sphères d'imagination qui amena au fait que l'art cinématographique des années vingt sortit au-delà des frontières chronologiques. Les découvertes de ces années dans le domaine des recherches idéologiques, sujétaires, stylistiques, de genre liées aux renouvellement de l'expression cinématographique, se révélèrent vraies pour les délais beaucoup plus longs que l'on ne croyait.

Une pareille hypothèse peut expliquer plusieurs propriétés et particularités du processus cinématographique, vu sous un raccourci unique historique, sans qu'il soit divisé en périodes définies.

La nécessité de regarder en arrière et comparer le passé au présent, apparaît dans de moments critiques, lorsque seules les régularités esthétiques sont prêtes à être remplacées par d'autres, entrant en lutte ouverte et une action réciproque cachée. Après les premiers succès importants du cinéma parlant S. Eisenstein revenait par la pensée vers le début de son chemin de créateur, vers les premiers pas des amis d'art : "Les conditions préalables sociales et psychologiques d'une acceptation directe et typagée des gens et des phénomènes de notre réalité révolutionnaire, j'en vois la raison en le fait que nous étions les premiers qui, retournés de la guerre civile avons vu ces phénomènes. Et nous nous sommes heurtés tout de suite à la piété lors du premier contact ... Et ce fut vrai non pas tellement en rapport avec l'histoire vécue ensemble mais également dans la préhistoire du passé révolutionnaire dont les yeux étaient ouverts pour la première fois."

Cette pensée se rapporte également à la psychologie de la création et à son argumentation sociale". "Le piété" fut unique de par son sens bien large et son unité de conception de la réalité. La pensée de V. Poudovkine lui est proche : "Les premières années du jeune Etat soviétique, nous tous, assez émus, nous vivions avec ses idées larges et généralisantes". Alors il y eut l'idée de la création non pas de films isolés mais de cycles de films. L'histoire, libérée de coupures de sujet passait à l'écran. Il y eut la nécessité pressante de nouvelles méthodes d'expressions cinématographiques, qui sauraient ranger tout ce matériel que la vie fournissait en images accessibles à la perception. Le courant vers le nouveau type de généralisation, le cycle "A la dictature" se transforma en "Grève", "un métrage sans fin", d'après la définition du metteur en scène, l'intitulé "1905" se concentra dans "Le Cuirassé Potemkine", les siècles présentés dans "Pétersbourg-Pétrograd-Léningrad" revivent dans "La fin de Saint Pétersbourg".

Si nous continuons la pensée de courant d'idées générales sur les films et les scénarios, nous allons d'abord nous rappeler "L'escalier d'Odessa". Il est le phénomène de l'avant-garde cinématographique de la pensée de ces années, mais l'influence de cet escalier ne s'arrête pas au cinéma muet. Cela justifie l'expression "A suivre".

La mesure des scènes augmenta considérablement grâce au fait que le metteur en scène et le caméraman changeaient les points de vue de la caméra plus de deux cents fois et de cette façon de ce nombre d'images on forma "le microcosmos du montage", d'après la définition de S. Eisenstein. Chaque plan qui est un élément fondamental de la composition générale augmentait le point de vue tragique de la conception : dans une même image la femme d'un geste involontaire se cachait derrière son parasol, contre la balle, et sur quatre images à ralenti, le tué tombait, se pliant, à genoux, dans quinze images on voyait la micro destinée de la jolie mère à l'enfant dans la voiture.

Le metteur en scène S. Gerassimov trouva la définition exacte de cette poétique de cinéma, bien que ses propres passions créatrices sont ailleurs. Il écrit : "L'emphase de cette scène est complètement caractéristique pour l'auteur. Il intervient comme un juge sévère de tout ce qui se passe devant ses propres yeux".

Le flux de l'imagination, appelé "l'escalier d'Odessa", était pareil au discours ému de l'homme, qui élevait sa voix de colère et de protestation dans la foule. Le lien entre le metteur en scène et le spectateur fut directe, comme entre l'orateur et les masses. L'écran et la salle s'unirent en l'image du "meeting". Le temps et la tribune mit son cachet sur la structure artistique du film.

Mais voilà que l'image change. Il y a le son qui apparaît - les tambours. Sur l'écran "l'attaque psychologique" de "Tchapaev".

Le choix des épisodes et des films eux-mêmes est toujours relatif. Ce n'est qu'un exemple. En eux se cache le sens typologique, ils peuvent en détails /comme s'ils étaient des rapides/ montrer le développement de l'art cinématographique. Nous approchons les scènes dans lesquelles prennent part les masses, où se passe la collision des forces sociales opposées.

En deux cents images muètes le volume a diminué en cinquante parlant, bien que l'événement historique, mis à la base de l'épisode n'avait pas diminué sa force et mis en relief la fusillade de la foule, qui saluait le Cuirassé révolté. La lutte des tchapaevtzi avec les troupes de kapelevtzi continuait trois jours. Du côté des rouges, il y avaient 200 mitraillettes. A l'écran il n'y avait qu'une mitraillette "maxim" Anki. Le typage de l'histoire eut une autre particularité - le légendaire. Les artistes se sont tournés vers l'histoire et en même temps vers la mémoire humaine. "Tchapaev sur un cheval blanc, agitant son sabre" - une phrase du cahier du montage prise littéralement de la chanson poétique russe /poème/ BILINA.

Avant que cette image apparaisse, il y en aura d'autres qui passeront. Le champs de bataille, vu de loin après sera inévitable et effrayant, se projetant à l'écran avec les attaquants. L'échelle des images change suivant le point de vue de ceux des soldats de l'armée rouge qui sont dans les tranchées. En dehors de l'illusion optique les frères Vassilev visent le but psychologique. L'attaque passe et découvre les caractères. Ils sont décrits brièvement et d'une façon claire, comme les phrases : "Ils marchent bien. Intelligentzia !".

Les blancs se rapprochent de plus en plus, les tambours se perdent dans le bruit des mitraillettes, un moment de silence - on entend le bruit effrayant et le sifflot laid des cavaliers kasaks, Anka déchirait la bande de la mitraillette vide de cartouches et tout d'un coup ... Avec la musique un cavalier à houppelande apparaît à l'écran.

Des mots simples et naturels d'Anka : "Va-t-en" jusqu'au saut silencieux du cheval /le trépignement des sabots est transformé en musique/ se tendent les limites de la scène. A l'intérieur il y a cette histoire vue par une autre génération, qui donna une impulsion poétique de chanson populaire. La distance du temps justifia le changement des points de vue. Les créateurs du film ont été eux-mêmes des soldats dans la guerre civile et il paraissait qu'ils pouvaient transporter l'événement à l'écran en volume intact et typagé. Mais ils décidèrent de synthétiser la véracité et les couleurs folkloriques qui étaient créées par la conscience des masses au cours des années.

Comme si l'homme dans "Tchapaev" avait reçu une incarnation dualiste. Le réel - dans le comportement des personnages, et le montage - dans le changement des images, palpitent comme le sang dans les artères des participants à l'attaque. Le caractère et le montage se complètent réciproquement. Il est facile de nommer encore un rapport entre acteur-metteur en scène. Ou tout librement signaler l'union de deux étapes cinématographiques. La limite entre elles ou entre le cinéma muet et le cinéma parlant, l'objet de tant de disputes, doutes, discordes et conflits s'avéra dépassé dans "Tchapaev". C'est sur cela que S. Eisenstein écrivit son article dont le titre éloquent c'est "A la fin".

"Prenant l'exemple entier du style poétique, caractéristique de la première étape et toute la profondeur du thème révélé par l'image de l'homme qui est au centre de l'attention du deuxième quinquennat, Vassiliévi ont pu présenter et créer des personnages et un tableau de l'époque inoubliables".

Ce qui est inclu dans la célèbre pensée de la "destinée de l'homme - destinée du peuple" de Choukchine continue à demander son droit d'existence sur l'écran. Bien qu'il y a une forte différence des figures des gens et des structures du montage - "l'escalier d'Odessa" et "l'attaque psychologique" pareil à une rangée de films et scènes nous amène à cette pensée. La définition de Pouchkine du grand art s'est transformée depuis longtemps en définition du cinéma, car elle est si souvent l'objet d'articles et d'interventions des cinéastes.

La force intérieure de la cohésion dans le processus cinématographique vient d'abord de la destinée populaire, donnée dans l'image des masses révolutionnaires ou présentée par les caractères uniques. Le film soviétique suivait ce courant, découvrant des possibilités particulières dans ce domaine, pour transmettre le mouvement des masses populaires, comme l'afflux des eaux printanières dans "Mère" ou présenté dans le courant des faits historiques employant à cette fin le légendaire comme dans "Tchapaev". Pour inclure dans le contexte, universellement humain l'image de la partisane ukrainienne, qui fit sacrifier son fils pour sauver les autres - "L'arc-en-ciel". Pour unir à la biographie lyrique les personnages épiques du front populaire comme dans "Les cigognes volent". Les compositions elles-mêmes souvent toutes différentes et assimilaires, les mises en scène des réalisateurs, les traits du jeu des acteurs, les types d'images, en fin de compte il recourt à la nécessité de suivre les événements de l'histoire, personnifiée en l'image de l'homme et l'image des événements.

Les problèmes de l'homme et de son comportement sont restés de côté sur l'écran. Le réel - que l'on appelait "typage", le documentaire - dans les images de la chronique et de l'acteur, qui dans le cinéma ne peut pas quitter sa personnalité. Ce sont les formes de l'existence de l'homme à l'écran qui se mêlent de la même façon dans les années vingt et dans les années soixante dix : ce n'est pas par hasard que l'on fait des méditations si fréquentes du "typage spirituel".

La génèse de traditions populaires demande un aperçu détaillé et surtout de ces traditions qui font partie du cinéma et qui se développaient avec lui, en composant une harmonie des couleurs de l'écran.

Dans "Zvenigora" A. Dovjenko esquissa de tableaux étranges du pays ukrainien, la recherche du trésor ensorcelé, la lutte avec la force impure, mais les dernières images furent celles qui donnaient l'image transformée du pays. Dans le scénario de son dernier film "Le poème de la paix", il y a des scènes similaires : en se soumettant à l'imagination, le spectateur pouvait voir le camp du roi des skifs et retournait tout de suite après sur le rivage de la mer Kahovsko, que les gens créaient par leurs propres mains. Les traditions dans les chants et les motifs de la pensée ukrainienne, qui passe par la glace, tout cela caractérise l'oeuvre de Dovjenko et signale l'approche des étapes cinématographiques.

L'union libre des arts réunis dans le cinéma, mais pas comme "des oiseaux dans une cage" /d'après la comparaison de V. Poudovkine/ et avant tout l'union avec la littérature qui donna des résultats importants des deux côtés, incluant des particularités structurelles qui unissent l'art et le mot et l'art et l'écran.

La découverte du "monologue intérieur" semblait une question particulière - capable de mettre les différentes périodes par le signe de la recherche spirituelle de l'homme et le processus de la pensée. A commencer par la phrase d'Eisenstein : "Et l'appareil glissa à l'intérieur de Klaida", écrite au temps où il travaillait sur le scénario de "La tragédie américaine" et dans un film comme "Les étoiles du jour" d'I. Talankina où l'héroïne, une poétesse, voit ce qui est temporairement fermé par les autres la marche vers l'exil sur le prospecte Nevski parmi les voitures et les tramways à une époque qui est celle de Goudounov - "le monologue intérieur" est également un des problèmes liant le processus cinématographique.

La synthèse des images documentaires et artistiques - c'est encore une trace, hérité du passé dans le cinéma contemporain, comme c'est le cas du film "La glace" d'A. Tarkovski.

Ou les formations de genre où le matériel accumulé par la pensée des pionniers du cinéma soviétique, passant par les décennies et les horreurs de la guerre pourrait orienter la pensée cinématographique non pas uniquement dans un même film mais dans un cycle de films comme "Libération", réalisé en le genre de la chronique historique.

On peut facilement augmenter le nombre de ces exemples. Dans les toutes dernières affiches, qui annonçaient l'apparition de films nouveaux, on peut, si l'on veut bien sûr l'arbre généalogique du cinéma soviétique comme dans le film "Vingt jours sans guerre" où la structure des images rappelle ce que "l'art du cinématographe est venu au monde comme un document illusionnaire de la vie qui s'écoule" /M. Romm/ ou dans le film "L'ascendance" où au contraire les images expressives mènent leur début des métaphores où dans les tableaux de la vie et la lutte des partisans de la Bellorussie on inclut la tradition spirituel séculaire.

L'union de l'histoire et de l'actualité aujourd'hui et hier encore détermine le développement du processus cinématographique. Cette union est peut-être une des méthodologies principales pour étudier le chemin traversé par le cinéma soviétique.

References

(1) R. Clair : "Méditations sur l'art cinématographique", "Isskoustvo", 1958, p. 193.

(2) Tchapaev : KINOFOTOISDAT, 1936, p. 65.

(3) "Les problèmes de la dramaturgie cinématographique", "Isskoustvo", 1954, p. 91.

(4) V. Poudovkine : "Oeuvres recueillies", "Isskoustvo", 1975, p. 107.

(5) Recueil "Le cinématographe d'aujourd'hui", "Isskoustvo", 1967, p. 61-69.

(6) Citation du recueil "Le film documentaire contemporain", "Isskoustvo", 1970, p. 148.

(7) E. Choube : "Le cinématographe, c'est ma vie", "Isskoustvo", 1971, p. 381.

synthèse | summation

SUMMATION OF THE SYMPOSIUM

Jerzy Toeplitz - Poland

I shall try to do something which seems very difficult, if not impossible, to speak about the symposium. I may consider myself as a "symbol" of the symposium which dealt with the influence of the silent soviet cinema on the world cinema. I was all the time silent, but now the time has come to speak and the aim of my intervention is to make, or to try to make, an inventory of subjetcts raised and discussed ; next to say a few words about things which have not been discussed and to see what lessons for the future could be learned from the present symposium.

I do not intend to make any assessment of the particular interventions, on the other hand I reserve my right to say here and there something on my own behalf. I like to take part in the discussion and I would be a parasite just taking everything from my learned colleagues and keep silent not saying what I am thinking.

My general feeling about this symposium is that it suffered from "embarras de richesse", it was too rich. Too rich in interventions, too rich in subjects that were discussed, and too rich in reports, and we did not have enough time for the free kind of discussion. I think that in this rich and very valuable symposium, because I'm far from denying the value of the sympsium, there were two general faults, or inadequacies or flaws as a consequence of this richness.

The first was the overlaod of simple "information" papers. In future these papers should be given to the participants of the symposium before it starts. I think that we would get much more profit if in future we read and not hear about the situation in particular countries -- what has happened in connection with the showing of silent Soviet films in the 20s or in the 30s in France, Germany, Bulgaria, Poland, and so on. If we have this kind of information written before our eyes, then we would feel much happier and would probably get from it much more valid material for the discussion. These papers were, and rightly so, filled with names, dates, events and so on, but it is very difficult, if not impossible, to ask the people listening to remember everything. There were things that were known to us, but more interesting things are those unknown which we learn, and I think that in this great amount of information we were given we were not always aware of many things which should be remembered.

The second flaw is more complicated. The place devoted to Soviet cinema in the Soviet Union took too much of our time, as the subject of our symposium was the impact of Soviet silent cinema on world cinema, not the assessment of the historical role played by silent Soviet film in its own country. I am fully aware, and I said it, that it is a complex question and complicated, because speaking about the impact you should analyse what is the source of this impact. So we were justified to speak a lot about the Soviet cinema in the USSR, but I think that in some cases speaking about the Soviet cinema in the sound period, about the Soviet cinema in the 60s or even the 70s, describing the different stages in development of the Soviet cinema, we have taken quite a lot of time which could be spent on the main topic of our symposium, on the influence of the Soviet cinema on the world cinema. We would gain probably the possibility of going more into the depth of many important issues if we avoided these two mistakes we committed. I say "we committed" because FIAF was the organiser of this symposium and probably we didn't think enough in advance about the consequences of the situation which arose.

I am not at all embarrassed to start my speech with criticism, because I think it is a constructive kind of criticism. The division of the symposium into four sessions appears to me, "post factum", not the happiest one. We ommitted the logical error of having two different criteria of division of the material. One criterium was the time, the other criterium was the subject of discussion. So on the first and third day we spoke on the influence of the silent Soviet cinema in the 20s, 30s and 40s, but these two days -- the first and the third -- were divided by a second day which was dedicated to the stylistics of the Soviet cinema, a theoretical subject covering all time from the 20s to the 70s ; and on the fourth day we spoke about the influence of the Soviet cinema in recent years, but limited to specific territorial places. We spoke about the new nations, the nations in the state of revolution, developing nations and so on. Therefore, it was unavoidable that there were many repetitions, many cross-references, many times we went forwards and backwards.

So much about the criticism. Let us approach now the symposium and the discussions we had. I shall attemps to rearrange (I underline : according to my personal feelings) the subjects discussed and the conclusions of our work. Speaking about the influence of the silent Soviet cinema on the world cinema, we meant the influence on :

a) Filmmakers and the product of their work : films.

b) Critics -- here I mean mostly the reviewers, essayists, authors of the books speaking about the Soviet cinema.

c) Theoreticians -- drawing theoretical conclusions and evaluating silent Soviet cinema using this as a stimulus, a point of departure for their own theoretical concept.

d) and last but not least -- which is of the utmost importance (and Mr Jakubovic mentioned this today) -- The Spectators who after their contact with the Soviet cinema became different spectators, more demanding, asking for different films. These spectators created a different public, more developed culturally and artistically, and in consequence they were encouraging the filmmakers to make their films for this new kind of public.

The above mentioned four kinds of influence were not separate. They appeared simultaneously, perhaps with some kind of time distance in the case of theoreticians. But these influences played different roles in different times. And here let me remind you that the influence of the Soviet cinema on the world cinema came in successive stages.

The first wave of the Soviet cinema in the early twenties which reached mostly western Europe were the films like "Polikushka" of Sanin, the films which sometimes film historians describe as the traditional school, very much linked with the Russian past of the pre-October era. This wave had quite a considerable influence, especially in the area of acting. I think that the school of actors which was formed in these films was noticed, was described, and not only the revolutionary subjects of film (historically revolutionary subjects of film like in "Polikushka") were of importance.

Well, we did mention some titles of films here, but we didn't say a word about this first wave of the Soviet cinema in the West. The young Soviet cinema was recognised and there was enthusiastic criticism of such eminent critics as Herbert Ihering in Germany.

The second wave was the wave of the great -- Eisenstein, Pudovkin ; then Kozintzev and Trauberg ; then Abraham Room who was somehow not mentioned here ; Elmler, Turin and others. The visits of many of them, as again Mr Jakubovic mentioned today, helped this influence quite a lot. I think that the greatest impact had been the

visit of Eisenstein -- his lecturing in the Sorbonne in Paris, later in England and America. And certainly most of all, as we heard yesterday, his Mexican expedition and the impact on the Mexican filmmaking.

Dovzhenko came later, and Vertov more or less as the last of these Soviet masters at the end of the 20s and beginning of the 30s. So much about successive stages.

I shall speak now about the influence in the above mentioned four areas : filmmakers, critics, theoreticians and spectators ; beginning with the pioneers in the right appreciation of the Soviet silent cinema -- the critics.

And here the symposium gave us quite a lot of information. I think that what we heard about Moussinac and Barbaro, about the German critics is of great importance, and certainly when you have the opportunity of reading the texts of speeches you will see more how much this criticism helped the acquaintance with, and the appreciation of, the silent Soviet cinema.

The critics were the people who popularised the Soviet silent film -- like Harry Alan Potamkin in America. They "gave the green light" to the Soviet cinema, and certainly played an important role in the organisation of spectators. Leon Moussinac is one of the classical examples of these pioneers. May I mention a fact which is probably known to many of you, but I think should be perhaps spoken of again. The fact that in 1925 in Paris at the exhibition of "Arts Decoratifs" for the first time the Soviet film got an award, a medal. This film was "Strike" and the paradox is that probably "the Strike" was never shown in Paris at the "Arts Decoratifs" and Moussinac who was in the jury showing the photographs of "Strike", and speaking of "Strike" as a very important film, convinced his colleagues to give an award to Eisenstein's first film. You see here the role, the important role of the critic and the populariser of the Soviet cinema.

The link between the critics and the spectators is obvious. The critics organised the spectators in different associations. We heard about them -- Les Amis de Spartacus in Paris ; Volksfilmverband in Germany ; Film Liga in Amsterdam ; Start in Poland ; later on in France, Cinema Liberté. The rôle of these organisations is not as simple as it seems. I think in many cases the Soviet film was playing a very important, informative and political role. People wished to learn something about the Soviet Union which was unknown in Western countries where the positive information about the Soviet Union was lacking ; where the idea of the Bolshevic with a knife in his mouth -- a cruel man killing everybody around -- still existed and persisted. The need for reliable, not negatively biased information was to be achieved in the best possible way through the showing of Soviet films. Many people joined these organisations of cinema goers, not so much with the main objective of appreciating the art of cinema in the Soviet Union, but simply to learn something about the Soviet Union. Amongst these organisations of spectators Cinema Liberté is probably the best example, creating a link, or a bridge between spectators (the recipients) and the filmmakers. Mr Klaue was quite right speaking at the end of the first session that really, thanks to the Soviet cinema, the Labor movement and the political left parties understood fully the political propaganda possibilities of films, and they started to produce films more or less inspired by the Soviet example, but not always following the Soviet models. I shall speak about it a little later.

But to be honest, we should say here at this symposium that id didn't happen for the first time in the history of the cinema. Films used as a political weapon existed before 1914. In France, La Bataille Syndicaliste produced the film "L'hiver, plaisir des riches, souffrance des pauvres" ; a film "Property is a Theft" was produced by the Social Democratic Party in Germany. There was an early Polish film produced in 1923 when Poland had practically no contacts with the Soviet Union, and the Soviet films were not yet in Poland. This short film was made by the Polish Socialist party as a propaganda film before the elections. But this is only a marginal remark. My historical consciousness asks me to say this in order not to believe that political propaganda film was born in the west only in the thirties.

The influence of the silent Soviet films on the filmmakers and in films was, I think, the key matter for discussion in this symposium, and rightly so.
It is certainly the most exciting subject, and I believe that we learned quite a lot here discussing this area of influence from different angles.

Let me introduce my own angle in this discussion. Quite recently I read a very interesting book about Mondrian, Gropius and Monet, the three artists ; an historical study of these three artists. Peter Gay starts his assessments of the three artists methodologically, saying that all artists live simultaneously in three worlds -- in the world of culture, in the world of craft, and in the world of the personal sphere. By culture he understands primarily ideology ; craft covers at the same time the tradition and the new elements in art ; and in the personal sphere all things which are individually connected with an artist and in most cases the private sphere is marked by the mechanism of self-defence of the artist, when the artist is trying to do something which meets many obstacles, tries to overcome these obstacles, sometimes goes backwards and forwards. I think that this statement about the existence of three worlds should be taken jointly. I mean the particualr worlds should not be rigidly separated. If we start with the first world, which is the world of ideology, I think that there is no doubt that was important in the Soviet silent cinema was the very fact that it was the cinema of the October revolution. That it was a revolutionary cinema. We had on the screen the revolutionary hero, and very often the revolutionary masses were the hero of the film. It was a great change in the performing arts, in the art of spectacle. One can find the source of this change in the Soviet theatrical tradition. The appearance of the revolutionary masses as hero in the great street spectacles with thousands of participants, where the limiting, dividing lines between the spectators and actors were sometimes almost invisible. To give an example : A street spectacle dedicated to the storming of the Winter Palace. Everybody who looked at the spectacle felt that he was participating in the event. Even if not actually attacking but looking at the attack one felt a complete union with the other people, and one considered oneself a part of this historical spectacle. I think that these lessons were definitely learned by the silent Soviet cinema. I would like to go now a little further back in time, a hundred and twenty years, and speak about something which perhaps will make this historical change clearer and more evident. I mean - the introduction of the revolutionary masses as the hero of a spectacle.

In 1859 Ferdinand Lasalle wrote a drama called "Franz von Sickingen". It was a drama about the romantic knight who lived at the end of the XVth beginning of the XVIth century, who fought on behalf of peasants against the church establishment. His main opponent was the Archbishop of Trier. Franz von Sickingen lost his fight. Both Marx and Engels read the play and wrote letters to Lassalle giving their criticisms. They said (both of them, though in different words) that what is missing in the play is the active background of action, or as Engels formulated "diversified plebeian background". He even used two other adjectives -- Shakespearian and Falstaffian background. The knight should not be a lonely fighter but the author should show whom he represents and the ordinary people should form in the

play a very vivid background of action. Certainly this background, which was demanded by both Marx and Engels, became something more than a background in the Soviet silent cinema. It became the foreground, the leading hero. This was an important change of previously established values. There were masses in other silent films before Soviet films : masses in the Italian films (Cabiria or Julius Caesar) ; there were masses in some of the American films (e.g. Griffith's "Intolerance") and so on ; but I think the attitude shown towards these masses on the screeen in the Soviet cinema was of a different kind, and the masses had different values.

A. Karaganov wrote about the different ways of showing masses. He said that you could show the masses from above and in many Italian films this was the system -- I'm speaking about the Italian silent historical classics like "Quo Vadis" or "Cabiria". You can show the masses from below, and here Karaganov says that this is a typical reflection of the "Narodnaia Volia" philosophy where you just kneel before the masses and believe that the masses have a godlike character. And you can show the masses, as Karaganov says, from inside where the people looking at the screen feel that they are the members of the masses, they participate in what is going on. Here you find the link with the streeet spectacles I spoke of earlier. This was the great change brought by the Soviet silent film, and this great change was of the greatest importance for the ideological implication of the Soviet cinema.

Before I go further, I would like to return just for one moment again to the letter of Engels to Ferdinand Lassalle, because this letter has in a sens a prophetical character. Engels is presenting his ideal political drama. He says that the political drama should perfectly melt in an intellectual depth, consciously studied historical content and Shakespearean vivacity and richness of action. And he ends his letter to Lassalle : "This ideal will be reached in the future, maybe not by Germans."

I believe that the Soviet filmmakers achieved his ideal in the Soviet cinema. They have been consciously studying historical content, joining it with Shakespearean vivacity and richness of action. So repeating : I believe that for the influence of the Soviet silent cinema on the outside world, the presence of the revolutionary hero, in most cases the revolutionary masses (and even if the hero was an individual person he was always linked with the revolutionary masses) had the greatest impact. It appealed to all those who wanted to change the world, were not happy with their lives and the existing political systems ; to all those who dreamed about the whange or who fought for the revolution.

If we go in the second world where the artist lives -- the world of craft -- certainly the Soviet cinema, the silent cinema developed quite new poetics, and these new poetics are discernible first of all in the new idea of montage. There were, as everybody knows, different theories of montage represented by different Soviet masters of cinema art, but one thing was common to all -- the importance of montage in the creative process of filmmaking. The new poetics are seen, furthermore, in the composition of the image (we saw the beautiful composition of the image in some of the excerpts of "Que Viva Mexico !" full of lyricism). And to a lesser degree I think that the new poetics also included amateur actors -- so called "typage". Though towards the end of the silent cinema the idea of no professional actors was rejected. Pudovkin's "Mother" gave the beginning of the new concept of film actors. These poetics, this craft of the Soviet masters, certainly was the easiest object of imitation, the easiest object to make films in a "Soviet manner", or to make films giving here and there some accents that were taken from Soviet films.

If you look now at the third world of an artist, the personal sphere -- in other words the individuality of the masters -- it seems to me that there is perhaps a basic difference between past experience and the contemporary cinema.

I do not think that there were many filmmakers in other countries who very consciously and willingly wanted to be Pudovkins or Eisensteins in their own country, and who made films very clearly imitating the style of the great masters. And you know that there are dozens of people today who want to be Antonionis in their own countries and who make their films in the same ways, or pretend to make them in the same ways as Antonioni. There are many young Bunuels (I'm not speaking about the son of Bunuel but the people who want to make films "à la manière de Bunuel") I think that this is an essential difference between yesterday and today. The Soviet film acted as a totality, a kind of block, and that filmmakers in other countries were following many examples from many masters. Perhaps, I'm saying this with great hesitation, though the author of the film admits the source of his inspiration -- Georges Rouquier in "Farrebique" wanted to be a French Dovzhenko. He wanted to repeat the atmosphere of "Earth" in the French countryside.

There are many Vertovians today, perhaps fewer now than there were immediately after 1968, who want and who try to make their films like Vertov made them. In my opinion many films made in the West "a la Vertov" have really very little in common with Vertov's films of the silent era.

We are speaking about the influence of the Soviet films, not always, but mostly, and rightly so, of the people who shared the ideology and the ideas of the Soviet cinema. But there were other people who were clever enough just to take some outside features of the Soviet silent film and tried to imply them in production without any idea or thought about making films with a political meaning. Many people opposed totally to a socialist philosophy saw immediately the great difference in approach, in value, in style, of the "Battleship Potemkin", as compared with the commercial productions of the day. Look in the thick volume "Memo from David Selznick" and you'll find that immediately after he had seen the Battleship Potemkin" he wrote a memo to all his collaborators telling them that they should see this film because this was one of the most important films ever made, and a film which opens a new perspective for the art of cinema. Certainly he didn't think about the idea of the film, the revolutionary character of the film, but as a good specialist in filmmaking he was very much impressed by the mastership of Eisenstein's direction. We never mentioned here an attempt of the class enemies to use the Soviet example. It is characterestic that when Dr Goebbels gave his advice to the German filmmakers in the Hotel Kaiserhof on 28 March 1933, and when he named the four films to be followed as examples, he put in the first place "Battleship Potemkin". He encouraged German filmmakers to make their films with the same strength, with the same power of expression, with the same power of conviction as "Battleship Potemkin". He failed.
I don't suppose that you could find in the Nazi cinema any film which even from a distance approaches even superficially the style of Eisenstein's films. Perhaps, and I say it whith two question marks, some of the last scenes of "Hans Westmar" (the film which was made about Horst Wessel and then renamed Hans Westmar) the funeral scenes imitate some of the Eisensteinian treatment of the crowd taking part in a political demonstration.

Blasetti in "La vecchia guardia" (he spoke to me himself that he was a great admirer of the Soviet cinema, and probably he was) wanted in a fascist film to follow the style of the Soviet silent cinema. It is not surprising that the people on the other side of the barricade, when they saw such a powerful masterpiece as the Battleship Potemkin, wanted to have a similar masterpiece in their own camp.

The impact of the Soviet silent film on the theoreticians was discussed at the symposium at length. Bela Balazs, who was the master of film aesthetics in central Europe, was definitely influenced by the Soviet silent cinema. Barbaro and Chiarini, speaking about actors in their books and in a special issue of "Bianco e Nero" (published still in fascist Italy) quoted often Pudovkin and his lessons about the acting in the cinema. The British school of Grierson, mentioned here, was influenced by the Soviet cinema ; not so much, perhaps, and not directly by Soviet documentary, because Grierson says that the real model for this film was "Battleship Potemkin". Again ! After the war Andre Bazin and his criticism of the role of montage probably diminished the influence of the silent Soviet cinema on the theoreticians. Madam Helman spoke today about the semiotics and their links with the Soviet silent cinema, with Kuleshov and the formalist school in Moscow. We had an interesting intervention in the Symposium by Messrs Burch, Kelemen, Artistarco, Milev, Nemes, Jackiewicz. I do believe that when you read these interventions, which sometimes were not easily understood when we listened to them, you will learn quite a lot about this area of influence -- the influence on theoreticians.

What are, if any, the conclusions of my comments ? I think that if we are going to continue this study - and I think we should - we should be very cautious, and I would like to mention some areas of our research where caution is necessary.

First of all I believe that if one wants to have a global vision of the influence of the Soviet silent cinema on the world cinema, on should be much more aware of the differences of historical and political conditions in various countries. In the 20s and up to 1933 or 1939 in such countries as Germany or the Weimar Republic, Czechoslovakia, France (especially in the time of the Front Populaire), and in Great Britain there was censorship -- there were difficulties with the public projection of Soviet film. But on the whole it was possible to see Soviet films, and to write about them. There existed, in these countries, the possibility of making films which in a sense were a continuation of the ideas of the Soviet silent cinema. On the other hand in the semi-fascist, pre-war Poland for instance, one was unable to see any of the really important Soviet silent films. The only exception was "The Heir of Chingis Khan" known as "Storm Over Asia" of Pudovkin, but nobody even dreamed of seeing an Eisenstein film or many of Dziga Vertov's films. We learned about them from some articles published in the literary press, or from the western journals. In the post-war People's Republics again the political situation is a different one. We have not seen before 1939 any Soviet films, as I have said. After the liberation they came "en masse", at the same time the sound films made in the 30s and the silent films which were never shown. Let us not forget that at the end of the 40s and in the 50s we had additional difficulty in really appreciating fully the Soviet silent film. This was the time of the ideological fight against formalism, where the only one of Eisenstein's films to survive was the "Battleship of Potemkin", not "October", not "The General Line", not Dziga Vertov's "The Man with the Movie Camera". The situation did not favour historical research, and as a consequence the impact of the silent Soviet cinema was limited. There is a different situation in the developing countries today, and again a different situation in countries fighting for political liberation.

Last of all I think that the influence of the Soviet silent cinema began in a very critical period of the general history of the cinema. On the one hand there was a period when the film consciousness was already in existence and there were already quite numerous groups of people who believed that the film is art and who could speak about it and write about it. But immediately we reached the state of maturity came the advent of sound, and the advent of sound brought quite new matters, new ideas, new problems, sometimes very difficult problems. There was a certain recession because you could not cope with something which with great difficulty tried to get artistic citizenship rights. I mean the sound, which was at first rejected in most of the European countries by many filmmakers, and by film critics who used very often in their opposition to sound the argument of the Soviet silent cinema, considered to be the peak of the cinema art. On the other hand the public got used to sound in film, and gave preference to sound films. The power of the American film capital, the American film production which dominated the western world -- as a matter of fact all over the world with the exception of the Soviet Union and Japan -- won this battle in favour of sound. Here ends my first appeal for caution. If you wish to speak about the influence of the Soviet silent cinema on the world cinema, don't forget the politicat, historical and economic conditions in a given place. I think that you cannot draw a line across the board and say that everything happened everywhere in the same way.

The second element of caution is the temptation of finding one source of inspiration, or one model to follow. But it is not so -- there were always various sources of inspiration. Marshall McLuhan didn't exist then, and we didn't have television, but I think the cinema was the power, creating in a sense the concept of a world village. There were so many films shown on the screen, and sometimes we do not know very well whether the original inspiration to do something was an inspiration from the first, second or third hand. To give an example : a certain Soviet silent film influenced a certain German or French films which, in turn, being shown in Bulgaria or Argentine made an impact on the local film production. Then there is another tendency to overlook all possible influences, and to see as only one existing source -- the silent Soviet cinema. To give an example, it would be wrong to see in each attempt of a very persuasive, dynamic kind of montage, the lead given by the Soviet silent cinema. Let us not forget that Abel Gance created this kind of montage in "La Roue" ; and what about D.W. Griffith and many Americans ? Furthermore, not all social films have a source in Soviet film. I think that the Soviet film stressed enormously the need for making such films, but it is not said that each film showing the misery of the working classes has, as a very distinct model, a silent Soviet film.

In some of the German films we have seen here I see much more influence of Pabst than of the Soviet silent cinema. Well, you can say that Pabst learned a lot from the Soviet cinema. I agree, but then this is a case of second hand influence already largely modified. If you are looking for instance at "Las Hurdes" of Bunuel (it was not shown here but mentioned by one of the speakers) I think that though the film shows utter misery, its specific cold cruelty is certainly much more surrealistic than influenced by the Soviet silent filme examples.

Thirdly and lastly, the other element of caution in our studies is the existence of the cross section of different trends not necessarily limited to the cinema. Some of the speakers talked of this, mentioning the populism in France -- in literature and theatre. Other speakers drew our attention to the revolutionary theatre of Piscator and Brecht, or to the national cultural traditions of Japan and Mexico. In the French film "La vie est à nous" I noticed definitely an impact of the Soviet cinema, but I noticed as well traces of the populist philosophy, and quite a lot of influence of the Groupe Octobre and its theatrical experiences.

I am coming to the end of my intervention, and let me be quite clear about it : all I said as criticism and as caution for future studies does not mean that this symposium was a failure, or that it was not extremely valuable. On the contrary, I think that the symposium was extremely useful and highly interesting for film historians, film critics, generally for everybody concerned with the study of film. Whe you read these hundreds of pages of different speeches, and when you study them, I think you will see what a mass of precious material it represents, and how many valuable ideas and thoughts were presented in this symposium. I do not think that the publication of the documentation of the symposium should be a final act of FIAF's work. In my opinion it will be only the beginning, the stimulus given to ourselves and to others. It would be interesting if there were books published or longer articles on the influence of the Soviet silent cinema on world cinema. There may be many such books presenting different points of view, different approaches. It would be a very sorry state of affairs if we should read all the historical books written in the same way, and the same conclusions. This would certainly not be the sign of progress in our science of history of the cinema.

We learned a lot here about the Soviet silent cinema and about its influence on the world cinema. One word we didn't use here. I don't know, was it unnecessary modesty, or do we think that this word is obsolete, or perhaps this word is already understood silently by everybody ? I think that there is no doubt that the Soviet silent cinema has the rank of classic art. Classic art which means the art having permanent qualities ; art, which seen in different ways, at different epochs, in different countries still remains, still is a great art.
I think that this is the conclusion of the symposium -- that we dealt here with a great art, the classic art, the permanent art which will be always admired as the source of inspiration, as a creative stimulus and, simply, as a delight in its beauty. For generations to come they would not disappear -- the Soviet silent films. They represent the great art, which will remain classic for future generations. And this, I suppose, is the most valuable lesson of this symposium.

discussion générale | general discussion

INTERVENTION

Noël Burch - France

J'ai pensé qu'il serait intéressant, au terme de ce symposium, d'aborder quelques problèmes théoriques qui me semblent avoir été soulevés d'une manière un peu fausse. D'une part, il y a le problème de l'influence, du concept même d'influence qui n'a peut-être pas été suffisamment interrogé ici en tant que concept. Je dois avouer que pour ma part, j'ai toujours considéré le concept d'influence comme un suspect, justement dans ce qu'il comporte de trop linéaire ; l'idée qu''il y a un travail qui se fait dans un endroit donné et qu'il est reçu dans un autre endroit et qu'il est retravaillé etc ... cela me paraît quand même un peu suspect. Tout ce que nous savons de l'histoire de l'art et de l'histoire du cinéma, en particulier, tend à démontrer que ce n'est pas exactement comme ça que les choses se passent. Il me semble que ce Symposium a bien montré que, en ce qui concerne le cinéma soviétique, le problème est extrêmement complexe et que l'idée d'influence, en tant que transmission linéaire d'un pratique, d'un concept, d'une attitude, etc., est vraiment à peine opératoire. Je crois, pour ma part, d'ailleurs, que c'est réellement là que réside l'intérêt principal et très réel du Symposium.

D'une part, on a vu que le cinéma soviétique muet où étaient inscrites maximalement et clairement les luttes des classes et une conception révolutionnaire de l'histoire, a eu un impact (et je crois que le mot "impact" est peut-être le plus juste ici), un impact énorme à travers le monde. C'est absolument évident, aussi bien par la diffusion des films, par la diffusion des écrits, par la diffusion des photos des films, par la diffusion des écrits, par la diffusion des photos des films (et M. Toeplitz nous a rappelé ce matin une anecdote de 1925 à ce propos). Donc, à travers la diffusion de ce cinéma et de cette pratique cinématographique, l'impact a été énorme et a donné une impulsion réelle au cinéma militant dans le monde entier, compte tenu des situations particulières et des conditions particulières de la lutte dans chaque pays. Cela est évident. Il faut bien dire que c'était à cette interprétation de la notion d'influence qu'on a consacré un très grand nombre d'interventions et nous avons, d'ailleurs, par là, appris énormément de choses justement sur les modes de diffusion de cet impact.

On a beaucoup fait allusion aussi à ce qu'on appelait l' nfluence "superficielle" du cinéma soviétique - on entendait par là l'influence stylistique ou "formelle". M. Toephlitz ce matin, dans son intervention, que j'ai trouvée tout à fait remarquable, par ailleurs, a fait une remarque à cet égard qui me paraît réfléter un malentendu fort répandu à ce sujet. Il a dit, en gros, qu'il y avait cet aspect extérieur du cinéma soviétique qui a été le plus facilement repris, copié, et qui a influencé le plus les cinéastes des autres pays ; que c'était ce qu'il y avait de plus facile à reprendre au cinéma soviétique. Et là, je voudrais m'arrêter quand même un tout petit peu, au risque d'abuser de votre patience, pour examiner ce problème un peu plus à fond. On a touché ici au fond de ce problème, je crois, lorsqu'on a dit au passage qu'en 1925, Vidor a fait du cinéma soviétique sans le savoir.

A quoi avons-nous affaire ? Nous avons vu ici un grand nombre de films de différentes sortes, et notamment je pensais à un film socio-démocrate norvégien, il y a même eu des films nazis (M. Teplits en a parlé ce matin), où on retrouvait, où on semblait retrouver des éléments de ce que j'appellerais le rhétorique d'un certain cinéma soviétique. Je crois que cette conception de rhétorique est absolument fondamentale. Depuis déjà très longtemps, avant la Révolution d'Octobre, dans le cinéma occidental, parallèlement au développement de ce que j'ai appelé le système de représentation dominant, nous avons vu se développer des tentatives d'étendre les possibilités d'expression de ce cinéma par le développement de certaines figures de rhétorique. On voit déjà dans un film de Griffith de 1912, je crois, des tableaux figés, introduits dans un contexte diégétique tout à fait ordinaire pour l'époque, des tableaux figés où les gens se figent comme ça dans un but, si vous voulez d'universalisation du message du film. Dans "Rose France" de Marcel L'Herbier, en 1918-1919, on voit déjà des écarts, assez considérables par rapport au langage habituel du cinéma de l'époque allant vers des images plus ou moins symboliques, des métaphores de toutes sortes, etc... Nous connaissons l'expérience d'Abel Gance. Nous savons qu'en 1922, dans "Mabuse" de Fritz Lang, au cours de la séquence de la bourse (et je ne citerai que celle-là) on trouve un montage relativement complexe d'images en surimpressions, avec des détails divers, pour essayer de faire passer un concept déjà assez abstrait qui est celui de la spéculation en bourse. Donc, avant même que le cinéma soviétique n'ait entamé ses grandes recherches, avant surtout que ces recherches n'aient été connues dans le monde entier, il y a eu, un peu partout, des tentatives d'extension des possibilités, appelons-les rhétoriques, du cinéma. Et ce qui se passe en Allemagne, dans les années vingt, à travers un ensemble de cinéastes que nous connaissons et dont nous avons vu quelques films ici, dans le cinéma américain de la même époque, dans le français au cours des années trente, dans le cinéma progressiste partout (on en a vu des exemples tout à fait remarquables - ce montage des petites séquences, des raccourcis, d'extrapolations poétiques, etc.) tout cela découle directement de ce que faisait, par exemple, Lang dans "Mabuse" ou L'Herbier dans "Rose France". Et bien entendu on a également vu pendant une certaine période le développement de ces recherches pour une extension de cette rhétorique à l'intérieur même d'un cinéma qui, par ailleurs, demeurait fondamentalement lié aux types de représentation qui étaient dominants dans le cinéma mondial.

Or, je crois qu'il faut faire très attention lorsqu'on cherche à répertorier, au niveau des textes, c-à-d au niveau des films en tant que textes, les influences possibles du cinéma soviétique ; il faut faire extrêmement attention à ne pas confondre la continuation normale, normale par rapport à la logique même de développement du cinéma mondial, dans son ensemble, avec tout ce que cela comporte de contraintes économiques, de besoins idéologiques, etc., à ne pas confondre ce développement-là avec ce qui pouvait être réellement un impact spécifique du cinéma soviétique, en ce qu'il avait d'essentiel. Parce qu'il me semble que ce qui est essentiel aujourd'hui pour nous, aujourd'hui en 1977, ce qui peut paraître comme essentiel du cinéma soviétique muet ce n'est ni l'impulsion - certes déterminante - qu'il a su donner au cinéma révolutionnaire de par le monde, ni cette rhétorique que l'expérience soviétique a contribué à développer chez Eisenstein, chez Poudovkine (et aussi chez Vertov). C'est plutôt quelque chose qui est "entre les deux", si je puis dire, et ce quelque chose est beaucoup plus complexe, beaucoup plus difficile à saisir, beaucoup plus difficile à cerner ; et c'est quelque chose qui, précisément n'a eu qu'un impact, très, très restreint encore aujourd'hui, à mon avis.

C'est que dans la société soviétique de cette époque-là, ces cinéastes se sont posés des problèmes très, très vastes, qui n'étaient pas seulement des problèmes d'extension de la rhétorique de l'image et éventuellement du son, qui n'étaient pas seulement les problèmes de la représentation de la lutte des classes et de l'histoire, c'étaient aussi des problèmes des relations entre la représentation et le représenté ; c'étaient des problèmes de la relation entre le

spectateur et le film, et ce sont là des problèmes qu'Eisenstein, Vertov s'étaient posés d'une façon très aiguë. Ils ont esquissé, ces cinéastes-là, (et je voudrais citer un cinéaste qui n'était pas cité une seule fois au cours de ce Symposium - c'est Boris Barnett, dont j'estime beaucoup les films), ils ont posé des problèmes tout à fait importants à ce niveau-là - des problèmes, disons du type dialectique, qui ne sont plus des problèmes de forme ou de fond, mais précisément des problèmes qui concernent la relation entre forme et fond, entre la production du sens et l'inscription même de la pratique cinématographique dans la société. Ces problèmes-là, à mon sens, ne peuvent pas réellement se poser, comme ils étaient posés en Union Soviétique à cette époque, que dans une situation précisément de transformation sociale profonde, comme celle qui a eu lieu à cette époque en URSS. Pour moi c'est le fond du problème. Pour ma part, je crois qu'une véritable influence du cinéma soviétique muet n'est réellement concevable que lorsqu'il y a la possibilité d'établir au niveau du public, au niveau de la formation du public, au niveau des réalisateurs, des échanges du type qu'il pouvait y avoir alors en URSS, à un moment où toute une société était en mouvement et où il y a eu confrontation d'idées de toutes sortes, de réflexions nécessaires, obligatoires, étant donné justement les problèmes que se pose une société qui veut construire le socialisme sur les ruines du capitalisme... Il me semble que cette influence-là ne peut vraiment trouver son aboutissement, plein et entier, que dans la situation de construction du socialisme ; aujourd'hui cette situation semble s'être réalisée à Cuba où on trouve à mon avis les retombées les plus intéressantes de ce problématique-là. Il me paraît extrêmement significatif qu'un film comme "Décollage à 5 heures" de S. Alvarez que malheureusement nous n'avons pas vu ici, qui semble reprendre les recherches de D. Vertov d'une façon tout à fait étonnante, aurait été fait sans qu'Alvarez connaisse les films de Vertov. Il s'est retrouvé une convergence, du fait même des besoins de le construction du socialisme à Cuba et des problèmes que le cinéma affrontait à Cuba, une convergence objective, peut-on dire. Cela ne veut pas dire que dans les conditions de lutte pour le socialisme sous le capitalisme ces problèmes ne puissent pas se poser de cette façon-là : il est évident que quelques cinéastes que nous avons vus ici - et d'autres que nous n'avons pas vu - et qui ont étudié les grands maîtres soviétiques, puissent rejoindre soit par leur réflexion propre, soit à travers la pensée d'un Brecht ou d'autres théoriciens, ce problématique complexe, complexe, j'insiste là-dessus, qui dépasse et de loin la simple extension de la rhétorique institutionnelle. Mais enfin l'influence de cette dimension-là, qui me paraît être l'essentiel du cinéma soviétique muet, a été il faut bien le dire, relativement restreinte au niveau de la pratique et c'est absolument normal. C'est même presque inévitable et il ne faut pas s'en étonner - moi, je ne m'en étonne pas.

INTERVENTION

Dusan Stojanovic - Yugoslavia

Mr Toeplitz spoke very effectively this morning about things that were missing in our discussions at this symposium. I would simply add to his list another of those missing topics. (Perhaps I should stress firstly that my interest in the cinema is primarily a theoretical one : I am not a historian, but a theoretician of the medium). Well, we heard many a thing here about the influence of the Soviet film theory and practice on European film thought of the silent era. We were informed about the importance of Eisenstein's work, about the importance of Pudovkin's work, about the importance of Kulesov's work, and, of course, about the importance of Vertov's work. They told us that in Italy Umberto Barbaro has taken up the ideas of Pudovkin and together with Chiarini transmitted them to the sound cinema. We heard about Léon Moussinac taking over directly some notions developed by Eisenstein in promoting his own conceptions of rhythm. We know now as well that even the American film critic Harry Alan Potamkin was inspired by the Soviet film theory and practice. But what we did not hear so far (and what we had a right to expect to hear of for so many historians were around) was about the possible influence of Dziga Vertov on the theories of the famous French theoretician Jean Epstein. I am talking about those theories which were exposed in his later books, such as "L'intelligence d'une machine" and "Cinéma du diable" ; especially the first one. Mr Guido Aristarco presumed in one of his books that there must have been some influence of Vertov's concept of "kinoglaz" - you know : "I am a film-eye, I present a new man, different from Adam ; I take the hands of one and the legs of another", and so on - on similar theories of Jean Epstein, which Mr Aristarco once named "il miracolismo". Do we have any basis to believe that Vertov influenced Epstein in that matter, directly or indirectly, or was it just a paralellism, a coincidence, an incidential similarity ? This question obviously aims at Mr Aristarco, Mr Amengual and Mr Borde. If they could provide a satisfactory answer, so much the better for me.

The other issue I want to comment has to do with some ideas which Mr Burch offered us today and the day before yesterday. As for his today's assertion, introduced just a few moments ago, about the modes of rhetorics practiced by the Soviet silent cinema, I suppose I should just remind him of this : the rhetorical figures which Eisenstein, Pudovkin and others introduced in their films of the period were the first ones to be conventionalized in the later development of the film language. Remember the "low angle" and the "high angle" model : the towerlike, dominant, overwhelming rich proprietor and the diminished, lost and stuck-to-the-ground proletarian when photographed from the floor or from the ceiling. Can you remember any other pictorial form that was codified and turned into a cliché as soon as it appeared, the way the "high angle" and the "low angle" rhetorical figure have been ? Can you explain what such a "revolutionary" item meant to early Pabst, or later Murnau, or even Willy Forst, "unrevolutionary" as they ever were ? How do you judge such an imminent transformation of a fresh symbol to a mere convention to be avoided ever since ? How - if not as it being a cliché par excellence from the very beginning ? As to what Mr Burch spoke of two days ago, I would just like to make a tiny suggestion. He said that the Soviet directors of the silent era met the modes of representation that were not definitely established in the twenties, but were at the time just in the process of establishing themselves in the cinema, since they existed previously in other domains ; in fact, they were not strictly "bourgeois", for they were born in the "Judeo-Christian" conception of the world, an ideological complex much older than the bourgeois cinema. As Mr Burch in fact talks about such modes of presentation and narration as the spacio-temporal unity (with its "film forms" such as "the false reverse" or "champs-contrechamps" combination), the subject-object relation (as practiced in contemporary cinema in the form of "subjective shot" technique) and the existence of an individual hero around whom the story of the film is interwoven, I would dare to remind him that the same issues (not in their filmic mode, of course) were discussed even earlier in the history of the representative arts than the "Judeo-Christian" era. Aristotle, for example, promoted the idea of "mimesis" in the theory of drama, covering the same items. So I would suggest to Mr Burch to take into account that the ancient Greeks have really invented the dominant modes of presentation which stretched from their times up to the era of the classic Soviet cinema. May we say - and this is just a hypothesis as well, of course - that the mimetical modes of presentation corresponded to all the exploitation systems in history (in the Marxist sense of those words), from the very beginning of the class struggle in society to all those social systems in which one class ruled over others ? In that sense it would be quite clear that Vertov dreamed of a cinematography which would correspond to a classless society and that this was the aim of his substantial deconstruction of the dominant modes of representation and narration.

Thank you.

Jerzy Toeplitz - Poland

Mr. Stojanovic raises three questions. The first one was addressed to Mr. Aristarco, Amengual and Borde. It's the influence - the real one or just hypotetical on Jean Epstein of the work of Dziga Vertov and I hope that one of the gentlemen, or all three of them would like to answer. The second is addressed to nobody in particular. It is about the rhetorical figures of the silent Soviet cinema and the explanation why they were so quickly codified. And the third one is definitely addressed to Mr. Burch. It is about the mode of representation which, according to Mr. Stojanovic, has a more ancient history than Judeo-Christian civilization and his question whether there are possibilitie of abolishing this code and what Mr. Burch in his paper called "La table rase" of Dziga Vertov was due to the fact that Dziga Vertov wanted to prepare a new code of representation for a classless society. So perhaps we start with the first question - Dziga Vertov and Jean Epstein. Who would like to speak on this subject ? There were three people who were asked to speak. Mr. Aristarco.

INTERVENTO

Guido Aristarco - Italia

Tra tante relazioni e interventi che hanno parlato dell'influsso del cinema muto sovietico sul cinema occidentale, permettetemi che io vi dica per un breve dell'influsso del cinema sovietico su di me.

Io, come la gran parte degli italiani, durante il fascimo non ero in carcere, non ero all'estero, non sapevo nulla di quello che capitava nel mondo, perche il fascismo non e un fatto sessuale, come vuole dirci Bertolucci, ma e un fatto storico, di massa.

Profondendomi nella storia e teoria del cinema, io ho cominciato a capire che l'idealismo nelle sue forme diverse, non è affatto la filosofia dell'uomo problematico che vuole capire il mondo in um modo diverso. Ho appreso questo, non avendo maestri, dai primi libri non tanto di Pudovkin quanto di Ejzenstejn. E proprio nei testi di Ejzenstejn io ho scoperto per la prima volta il materialismo storico e dialettico, in uno dei migliori saggi di Ejzenstejn - "Ragioni di orgoglio", il quale saggio secondo me è la chiave per capire che il grande influsso del cinema muto sovietico, il più grande, è stati questo ; che la filosofia unica non puo effettivamente dimostrare che il cinema è un'arte, lo ha detto soltanto eJzenstejn, dimostrato Ejzenstein, per mezzo appunto del materialismo storico, un tema anche del materialismo dialettico.

Ecco perche Ejzenstejn è fra tanti storici d'avanguardia, e il cinema sovietico accanto a Ejzenstejn, in contraddizione con Ejzenstejn, in un legame dialettico interno che non esclude la scuola, ma accetta le diverse posizioni dentro la scuola ; appunto Ejzenstejn rimane il più grande realista non soltanto del cinema, ma anche fra i più grandi realisti delle altre arti.

Ecco perchè Skolovski ha ragione ed Argan ha ragione quando dicono che Ejzenstejn è non soltato il più grande teorico del cinema, ma è il più grande teorico dell'arte d'avanguardia. Il cinema assume cittadinanza artistica soltanto attraverso le esperienze del cinema muto sovietico, senza fermarsi nemmeno per un attimo ad affrontare i problemi del lavoro, perchè il concetto ejzenstejniano di montaggio è il concetto griffiano di montaggio. Quindi io ho cominciato a capire Marx, Engels, Lenin, attraverso il cinema muto sovietico.

Altri hanno avuto la fortuna di scampare il fascismo. Noi abbiamo avuto questo cancro in Italia che non è ancora eliminato.

Ma vorrei ancora aggiungere, prima di arrivare a Vertov e Epstein, in Italia, nelle università dove esiste come disciplina "storia e critica del cinema", noi stiamo riscoprendo degli autori che non ho sentito nominare qui, in questa occasione, come Medvedkin ; non per caso i giovani, quelli di sinistra, lo ritengono un maestro che loro stanno scoprendo e scopriamo anche noi come un risarcimento.

Io credo che noi dobbiamo riparare, almeno io lo voglio fare, senza contradire a tutto quanto si è detto di bene di Pudovkin, i danni involontariamente commessi a Ejzenstejn. Barbaro che è stato un grande maestro, ha commesso, secondo me, un errore che noi tutti commettiamo, quello appunto che ha nominato Pudovkin come guida. Per noi la guida è Ejzenstejn, e a poco a poco noi scopriamo questo errore.

Perchè questo ? E' una domanda alla quale possiamo rispondere. I giovani in Italia, il movimento studentesco, legato alla classe operaia, è scontento. E allora vuole le cose estreme e chiare, perchè senza pretendere uno diventa reformista. Io sono sicuro che col reformismo non si puo cambiare nulla, almeno in Italia non cambierà. Ecco allora che Vertov appare anche nei suoi film, come uno che dice : "Cancelliamo il passato, abbiamo bisogno di cose nuove". Sklovski ci dice che Ejzenstejn non era più bravo di Vertov, ma era più intelligente. Evidentemente è un errore fare valutazioni e dire che l'uno è più grande dell'altro. Io penso che Ejzenstejn è più grande. Ma noi, io ho commesso i miei errori, tanto e non solo uno, nello scrivere "La storia della teoria del cinema". Questi errori dipendono da fatti del tutto ingenui, dal fatto che io non conoscevo direttamente le opere, ma gli scritti, e quindi io seguivo le idee di Barbaro che limitava l'importanza di Vertov, che io oggi ritengo fondamentale.

Miracolisme della camera. Anche io pensavo che "L'uomo con la macchina da presa", fosse miracolismo della camera, che l'occhio della camera potesse riprendere in modo più totale la realtà, vedere la realtà meglio degli occhi umani. Ecco perchè ho parlato del miracolismo della camera, ma vedendo e rivedendo nell'Università alla moviola "L'uomo con la macchina da presa", debbo dirvi che adesso la mia opinione è completamente diversa ; mi sono accorto della grandezza anche polemica di questo autore in questo film, quando, ancora in un momento di identificazione del socialismo, Vertov si sofferma sulla differenza delle classi in quegli anni, in un montaggio parallelo che non ha niente a che vedere con gli altri metodi, al servizio dell'occidente più retrogrado. Non è un caso che Walter Rutman sia finito a lavorare per Göbbels, cosi come non è casuale il caso di De Robertis - l'autore del film "Uomini sul fondo" che poi ha cominciato a lavorare per la cosiddetta "Republica sociale di Salo".

Ecco perchè appunto Vertov muoveva, dal mio punto di vista, le sue observazioni da sinistra, non da destra, su una realtà che non è cambiata ma sta cambiando, cioè sul vecchio che porta il nuovo. Cosa puo avere in comune Epstein con Vertov ? Epstein, per quanto lo conosco io, è un mistico. Il suo misticismo non ha a che vedere con Vertov, il quale considerava come voi tutti sapete il film a soggetto come l'oppio per lo spettatore. Epstein, era per il film a soggetto, come ha scritto, e dell'oppio ce n'è nei suoi libri e non poco, oppio mistico naturalmente. E a questo punto vorrei pure io, porre una domanda a voi tutti. C'è un problema emerso, per quanto possa io conoscere, nel periodo del cinema muto sovietico, un problema ancora attuale, cioè : fino a che punto un film è veramente marxista e debba essere necessariamente, veramente comprensibile da tutti ? E' una domanda che mi ha preoccupato e continua a preoccuparmi fino al punto di coinvolgere Ejzenstejn, per quanto riguarda per esempio il suo film "Ottobre". Quante metafore visive nel cinema di tutto il mondo questo film ha suggerito !

Qui di "Ottobre" non si è parlato, cominciando da me, che lo ho appena nominato /c'era il nostro amico Jacques Ledoux sempre con l'orologio/. Ma "Ottobre", - questo non è soltanto un periodo importante per l'umanità -, come film è importante per la storia di Ejzenstejn e risponde a questo problema ancora non risolto.

Io sento dire da uomini che si ritengono marxisti - (ed essere marxista è molto difficile ; per quanto riguarda me, uno deve rinunciare a tanti privilegi) -, registi che fanno dei film marxisti, anche non essendo marxisti : "Fai un film difficile, ma il tuo film non è marxista". Allora io pongo questa domanda : fino a che punto un film deve servire la rivoluzione o la rivoluzione deve servire il film ? In altre parole : è possibile fare dei film rivoluzionari senza codici nuovi, possiamo fare un film rivoluzionario senza codici che ci rimandino ai clichè ? Quale è stata (e concludo) la grandezza di Ejzenstejn e di Vertov e permettetemi di dire ancje di Mevedkin, anche se il cinema di Medvedkin sembra molto facile e semplice ! I loro film erano veramente marxisti e dovevano passare molti anni perchè questi film fossero veramente compresi !

Anche a questo punto dobbiamo fare una distinzione appunto a proposito dei codici dello strutturalismo, della semiotica e dobbiamo tenere sempre presente quanto Majakovski, (in un film che abbiamo visto poco fa) diceva - (non lo dico ai compagni sovietici che lo sanno meglio di me) -, nella rivista "Relef" per i formalisti : "La vostra critica, la vostra ricerca, sono senza dubbio importanti, ma attenzione che queste riceche non rimangano delle farfalle nel vuoto". Cioè : trovate il modo di muovere queste ricerche cosi che, usando i termini della semiotica, il significato sia sempre legato al significante e non soltanto alle parole, come fanno i semiologi nel cinema. Ma il cinema, come noi sappiamo, non è soltanto nel campo delle arti, ma anche nel campo della critica.

Ecco, io penso che questo problema è molto importante e con molta franchezza noi dobbiamo risolverlo perchè non tutti i registi possono avere una struttura a tutti i livelli e ad ogni livello risponde uno strato di publico. Ci sono registi che hanno soltanto un unico livello. E dobbiamo dire che questo livello deve essere demarcato ? Io penso di no. Penso pero che questi autori devono essere seguiti con molta attenzione.

Jerzy Toeplitz - Poland

Thank you very much, Mr. Aristarco.
I think you answered the question about no relationship between Dziga Vertov and Jean Epstein, but you asked us to consider something very important - the question of the work of art which is easily understood. And I think that there is no doubt, if you are studying the history of the art, that there are works which are misunderstood, or not understood in the moment of their origin and become, later on, fully understood.
Well, I think that the very banal example of this situation of the work of the French impressionist painters, which seem to us extremely easy and extremely not presenting any difficulties of understanding, and when they appeared for the first time in the exhibitions they were considered absolutely unclear in comparison with the academic kind of art of these days.
May I ask whether Mr. Amengual or Mr. Borde would like to speak about Jean Epstein or Dziga Vertov, or do they represent the same point of view as Mr. Aristarco ?

INTERVENTION

Barthélemy Amengual - France

Sur Jean Epstein : on a publié récemment en France ses oeuvres complètes et ce sont des oeuvres tardives. Quand Epstein a écrit ces textes, qui peuvent faire penser à Vortov, c'étaient déjà les années 45-48 : il ne faisait plus de cinéma depuis longtemps. De toute manière, il y développe une pensée absolument idéaliste. Il n'a aucune préoccupation sociale, il n'y fait aucune réference au cinéma soviétique. Pourtant en 1947-1948, il avait eu le temps de voir, puisqu'il est mort assez vieux. Il me semble que c'est par pure rencontre qu'on trouve chez Epstein ce qu'on a pu trouver dans certains textes, certains manifestes de Vertov, une affirmation qui peut les rapprocher, à savoir que "l'oeil de la Caméra" est un oeil supérieur, qui voit mieux que ne peut voir un homme normal, et qui, par conséquent, a beaucoup de choses à nous apprendre. C'est, je crois, le seul lien qui les unit. Vertov était un révolutionnaire et Epstein était un bourgeois, un conservateur.

INTERVENTION

Noël Burch - France

Je voudrais répondre brièvement à la question de M. Stojanovic ... Je partirai de la fin. Comme le disait Aristote, il est évident que la civilisation judéo-chrétienne est déterminée, en certains aspects, par la civilisation grecque et romaine, mais en même temps, comme vient de le souligner notre camarade soviétique, il est évident qu'il y a aussi des éléments contradictoires dans le développement de cet ensemble de civilisations qui a donné la nôtre. C'est un problème énorme et il ne s'agit pas de le nier ... Mais c'est un problème secondaire, je crois.

En ce qui concerne Dziga Vertov - pour ma part, je ne suis pas sûr de la pertinence qu'il y a à dire soit qu'une société sans classes va produire un cinéma correspondant au modèle proposé par D. Vertov ou que le modèle proposé par D. Vertov préfigurait une société sans classes. Je dois dire que je trouve que c'est justement le genre de correspondances un peu mécanistes dans lesquelles j'ai moi-même, avec nombre de critiques et de théoriciens français, versé à un certain moment. Je crois qu'il est temps d'abandonner des conceptions aussi simplistes. On a beaucoup plus intérêt, je crois, à analyser tout cela, le plus près possible. (Des techniques comme la sémiologie, comme la psychanalyse et d'autres disciplines scientifiques sont utiles pour avancer et non pas "reculer" comme on a pu l'affirmer ici, - avancer vers une connaissance de ces phénomènes extrêmement complexes et qu'on ne gagne rien à simplifier dans un sens ou dans l'autre) ... Mais ces types de correspondances, j'ai dit, un peu mécaniques, entre formation artistique et formation culturelle par exemple - cela me paraît vraiment une chose à éviter très, très soigneusement.

Je dois dire que je voulais surtout répondre à M. Stojanovic sur la question de la rhétorique, car là encore je crois qu'il y a un petit malentendu, dû peut-être à la question des langues, mais cela me paraît assez important. Il demande comment se fait-il que les plongées et les contre-plongées, codées, dit-il, en premier lieu par les soviétiques, aient pu être si rapidement récupérées par le cinéma bourgeois. Je suis désolé, mais justement nous avons l'exemple parfait là de ce dont je parlais tout à l'heure, parce que, en fait, les plongées et les contre-plongées on les trouve dans le cinéma européen avec déjà le même fonctionnement codique, bien avant les débuts du grand cinéma soviétique, des années avant "La Grève", Madsen au Danemark et Inee aux USA étaient engagés dans ce type de travail. Que les soviétiques aient poussé cela plus loin, c'est évident, je crois, que c'est assez clair, les grands angles et tout cela. Effectivement on a poussé plus loin cette déformation, produite par les différents angles hauts et bas, mais cela est une chose qui était implicitement en train de se développer dans la rhétorique même, dans les extensionss rhétoriques mêmes du cinéma dominant de l'Europe Occidentale et des Etats-Unis. Dès 1914, on trouve des contre-plongées qui fonctionnent d'une certaine façon comme ça.

Il faut faire attention, je suis désolé, à cette histoire des priorités, "qui a fait quoi d'abord" ... C'est très dangereux, parce qu'il y a toujours quelqu'un qui a fait quelque chose avant. La rhétorique du cinéma soviétique n'a guère été inventée par lui. Ce qu'il a inventé, c'est autre chose, beaucoup plus complexe, dont a parlé M. Raïzman et dont j'ai essayé de parler un peu moi-même.

INTERVENTION

Aleksander Jackiewicz - Pologne

Je voudrais dire quelques mots sur l'influence des autres cinémas, des autres cinématographies sur le cinéma soviétique parce que pendant ces quatre jours nous avons abordé la question de l'influence du cinéma soviétique sur les autres cinématographies. Mais pour moi, c'est seulement la moitié de la question. L'autre moitié c'est l'influence des autres cinéastes, les cinéastes étrangers sur les cinéastes soviétiques.

Par exemple, si nous discutons, si nous analysons l'oeuvre de Kozintsev et Trauberg, des FEKS, ils étaient influencés non seulement par l'expressionisme allemand dans le cinéma, mais par le futurisme, alors par la peinture futuriste ; ils sont influencés non seulement par l'art ou le cinéma, mais par le "jazz-band", par le jazz (le montage de leurs premiers films). Par exemple, si nous discutons, si nous analysons le montage d'attractions, le commencement était dans le montage futuriste des peintres italiens, c'est le montage de ces images, des prises de vue ... Dans les films des jeunes Kozintsev et Trauberg il me semble qu'il y a l'influence, dans "Le Manteau" d'après Gogol, de l'expressionisme, dans "La Nouvelle Babylone" c'est encore l'influence de l'expressionisme, dans d'autres films on voit l'influence de l'impressionisme dans la peinture etc.

Si nous discutons le problème du montage intellectuel d'Eisenstein, je suis très grand partisan de cette théorie et de cette pratique, mais il me semble que dans "L'Intolérance" de Griffith il y a aussi le montage soi-disant intellectuel, pas le montage des cadres, mais le montage des grandes séquences, par exemple, quand il montre, quand il entrechoque deux séquences, celle de Babylone et celle de la vie de Jésus-Christ ; il entrechoque ces deux grandes séquences et nous avons l'idée de l'intolérance dans l'histoire. Je suis d'accord, naturellement, avec Eisenstein, qui disait que le montage de Griffith est un montage d'"addition" comme chez Poudovkine, mais de montage de ces grandes séquences, c'est déjà le commencement du montage intellectuel. Il me semble aussi que, quand je vois "Alexandre Nevski", je me rappelle de la "Naissance d'une Nation" de Griffith - ce montage du blanc et noir. Et au contraire, si le cinéma russe de Dziga Vertov et les théories des cinéastes soviétiques ont influencé les jeunes néoréalistes, ce sont les néoréalistes qui ont influencé ensuite, par exemple, les cinéastes géorgiens, Abouladzé. Si l'école soviétique a influencé même le jeune Wajda après la guerre, c'est Wajda qui a influencé le jeune Tarkovski.

Jerzy Toeplitz - Poland

Thank you, Mr. Jackiewicz. I think that is an enrichment of the discussion though, I think, logically speaking, we should have another symposium about the influence of the foreign cinemas on the Soviet cinema, which is a very interesting subject. I do agree that as we are living in a world where so many films of so many countries are being shown, there is a current interchange of the ideas, of the models, of the trends. And it would be very risky to build a strict frontiers between the different cinemas. I think that this is a great advantage to our world and it is one of the facts of life, which we should admit.
Who would like to speak now ?
Mr. Razlogov.

INTERVENTION

Kirill Razlogov - URSS

Je voudrais faire trois remarques au sujet des interventions que nous avons écoutées ici et surtout sur celles de Noël Burch et de Dusan Stojanovic de Yougoslavie qui concernent la méthode générale d'étude du phénomène du cinéma soviétique et de son influence.

En ce qui concerne toutes les structures, examinées ici, il est à mentionner qu'elles témoignent, comme l'a dit le professeur Toeplitz, d'un système d'action et d'influence réciproques de différents phénomènes cinématographiques et artistiques. Nous ne devons donc pas nous limiter uniquement à la question de l'influence directe du cinéma soviétique muet qui, d'après l'intervention de Mr Toeplitz (et d'autres interventions également) ne peut être découverte que limitée et liée à des périodes strictement définies. Au contraire, il faut étudier les phases et les phénomènes du cinéma soviétique dans toute leur diversité et aux différents niveaux : niveau idéologique, dans le contenu, niveau de la poétique et enfin niveau de la superstructure, ainsi qu'aux autres niveaux du cinéma et de la culture simultanés et successifs. Il faut faire ressortir le résultat que nous n'avons pas encore atteint aujourd'hui - trouver la place du cinéma dans le développement de la culture mondiale. Mais la table de niveaux qu'Aristarco a proposée me semble insuffisante, car elle aboutit à la simplification assez courante, qui consiste à mettre au même niveau des phénomènes complètement différents du point de vue artistique, comme du point de vue idéologique.

Ainsi les films soviétiques de propagande des premières années, bien qu'ils ne puissent pas être comparés aux sommets de l'art cinématographique soviétique, d'après leurs particularités structurelles nous mènent à des parallèles parfois imprévisibles, comme c'est le cas du fragment que nous avons vu ici du film "Romance pour les amoureux". Cette parenté structurelle se sent également dans le cinéma étranger lorsqu'on met l'accent sur le problème politique de propagande qui devient ainsi fondamental et extraordinaire. Je pourrais citer ici, à titre d'exemple, le film de Jorgé Sanjines "Fuera de aqui !" que vous avez vu, où le refus de tous éléments de rhétorique cinématographique tant soi peu sophistiqué poursuit le but d'une accessibilité maximum pour un public sans bagage culturel important en dehors de la culture nationale et de ses traditions. D'où l'importance primordiale de ces structures simples, qui sont reproduites plus ou moins naturellement dans divers systèmes d'influence et changent de valeur et de signification précise dans les différentes phases et périodes du cinéma mondial.

De la même façon, d'un point de vue global, je ne pourrais en aucun cas me mettre d'accord avec Stojanovic et son idée de la narration comme un moment immanent propre uniquement au système idéologique et culturel judéo-chrétien car à ma connaissance (bien que je ne sois pas un spécialiste des périodes précoces de la civilisation) tout système mythologique, même précédant la haute antiquité ou la société de classes dont parlait Stojanovic, est un système à fonctionnement narratif (mais évidemment pas que narratif).

Le deuxième point que je voudrais mentionner et qui permet d'aboutir à cette image globale, c'est la tradition chrétienne qui ne correspond pas, dans le domaine de la stylistique artistique au système champ - contre-champ, mais qui est fondé sur la perspective inverse, reflétant la hiérarchie de l'action réciproque au cosmos, subordonné à l'idée de Dieu. La Renaissance détruit cette perspective de l'art Médiéval, ainsi qu'en partie son système idéologique, tout en restant à l'intérieur du "monde judéo-chrétien". C'est pourquoi nous nous heurtons ici à une contradiction interne d'une tradition culturelle. Voilà pour le niveau le plus général.

En arrivant au concret, il ne me semble pas que l'oeuvre de Dziga Vertov se trouve hors de la narration. Il est contre le cinéma mélodramatique pour les nepmen pourris, comme il disait dans un de ses manifestes connus, mais ses propres films qui, même s'il détruit cette narration à des moments donnés, ne sortent pas complètement d'elle, et se trouvent à l'intérieur des lignes du sujet, construit sur la contradiction fondamentale entre le monde nouveau et le monde ancien, entre le monde dans lequel pénètre déjà en gagnant sa place le cinématographe, en rejetant, d'après moi, à tort les apports de certains autres maîtres du cinéma, non moins importants pendant les années vingt et par la suite et dont nous discutons ici les oeuvres. Pourtant même pendant ces moments fondamentaux, il ne faut pas parler d'une absence absolue de structure narrative, mais plutôt d'un changement à l'intérieur de la narration. Et en ce sens, nous pouvons rappeler l'article déjà ancien de Christian Metz sur le cinéma moderne et la narrativite où l'idée de la narration comme une des constantes du cinéma qui ne renonce pas à son spectateur traditionnel était soulignée assez bien. Et ici nous pouvons revenir à ce que disait Aristarco concernant le niveau de compréhension des oeuvres de l'art révolutionnaire. Dans un aspect théorique général, il est bien connu que Lénine, lorsqu'il disait qu'une avant-garde qui est incompréhensible aux masses populaires ne saurait jouer le rôle d'avant-garde véritable, visait justement la culture. Mais en ce qui concerne l'application concrète de ce principe, il y a plusieurs variantes diverses qui doivent être examinées.

Et à la fin, pour moi personnellement, dans un certain sens, j'ai un peu changé d'avis à la suite de projections ici à Varnes. Il m'a semblé que presque dans aucun des films et extraits que nous avons vus, nous ne pouvons retrouver en entier cette poétique du cinéma soviétique muet ou le problèmes théoriques que posaient Eisenstein et Vertov et qui ne trouveront peut-être leur solution que dans le cinéma de l'avenir. En termes sémiologiques, je dirais que l'accent ici était mis sur les films qui visaient non le signe mais le référant, plutôt au niveau du contenu "brut" que de son organisation esthétique. C'est d'abord à ce niveau-là que se manifestait l'influence sur les cinéastes des autres pays. Léo Hurwitz avait raison de dire qu'il était impressionné avant tout par le nouveau comportement envers la réalité et la nouvelle façon de la saisir, sans prêter une trop grande attention à la complexité structurelle et formelle qui n'était pas propre à toutes ces oeuvres mais caractérisait une série de tendances de base idéologique et artistique commune. D'autre part, il ne faut pas croire, comme l'a fait Noël Burch, que le cinéma soviétique classique n'a pas eu une influence aussi large qu'il nous a semblé a priori. Simplement cette influence comme un phénomène complexe et multidimensionnel est liée en premier lieu à la culture socialiste mondiale et à son développement et donne comme cela est caractéristique pour tout phénomène complexe, des résultats souvent inattendus. A titre d'exemple, pourraient être cités non seulement les films de Cuba socialiste mais également les films des autres pays socialistes.

Mais cette même influence, à des moments différents et ayant trait aux divers éléments du cinéma soviétique, ne se réduit pas à l'action simple de la réalité socialiste et manifeste conflits et transformations souvent au niveau purement formel et extérieur. C'est ce dont parlait aujourd'hui le professeur Toeplitz. Mais ces phénomènes contradictoires, du fait qu'ils ne se trouvent pas au niveau qualitatif suffisamment élevé et ne font pas preuve d'une union complète de la forme et du contenu, ne doivent pas nous amener à la conclusion qu'ils ne font pas partie du système d'influences réciproques dans l'art cinématographique mondial, car sans eux, l'importance du cinéma soviétique classique ne pourrait pas être étudiée et comprise en sa totalité.

INTERVENTION

Jacques Ledoux - Belgique

Je voudrais simplement poser une question et une question très brève, mais qui traduit une certaine déception. Lorsque j'ai proposé le sujet de ce symposium à la FIAF, j'avais été frappé, essentiellement, par un certain nombre de films arabes qui me semblaient procéder, sortir tout droit, être influencés par Dovjenko. Il y a eu "Le Vent des Aures", "La Terre" égyptienne, plusieurs films palestiniens ... Peut-être cette correspondance avec Dovjenko provenait-elle de la thématique "agricole", si je peux dire, mais elle se trouvait également dans le style. Nous allons vers la fin de ce symposium et je constate qu'absolument personne n'a parlé du cinéma arabe. Il est vrai que nous avions invité à venir à cette tribune un réalisateur algérien qui n'est pas arrivé, mais néanmoins personne n'a cité le cinéma arabe qui me semble très vivant et très relié au cinéma soviétique muet.

Je constate aussi, par la même occasion, que Dovjenko a été à peine cité. Il est peut-être trop tard pour poser la question, mais je la pose tout de même ? Pourquoi cette absence de Dovjenko ? Est-ce parce qu'il était moins théoricien qu'Eisenstein, Poudovkine et Vertov ? Est-ce qu'il faut conclure que pour s'assurer l'immortalité, au moins dans les congrès, les cinéastes doivent, en même temps que faire des films, être auteurs de théories ?

INTERVENTION

Victor Bachy - Belgique

Très brièvement je veux répondre à la question de M. Jacques Ledoux - dans la mesure où je suis à même de le faire - au sujet du cinéma arabe. J'ai eu l'occasion de séjourner dans l'un ou l'autre de ces pays et de voir quelques-unes de ces productions. Je n'ai rien préparé pour le symposium à ce sujet, mais je vais essayer quand même de dire quelques mots.

Nous savons que les cinémas arabes, et je les prends de la Mauritanie au Liban, ont très diversement évolués et surtout sont diversement dirigés. Les régimes sont extrêmement différents. Par conséquent, ce qu'il est possible de dire d'un cinéma n'est pas ce qu'il est possible de dire d'un autre. D'autre part, les cinéastes arabes ont tous été formés dans des écoles situées hors d'Afrique : certains à Moscou, d'autres dans d'autres démocraties socialistes, d'autres en Occident. Il est certains que ces deux éléments convergent pour donner naissance à des styles ou faire traiter des sujets de manières assez différentes. M. Ledoux a cité l'Algérie. L'Algérie est évidemment un des pays arabes les plus progressistes et c'est là aussi que nous trouvons des réalisateurs qui, sans avoir été davantage marqués par les films soviétiques, sont en général, disons concernés, par le "militantisme" dans le cinéma, (vous avez peut-être vu "Le Charbonnier" de Bouamari, ou quelque chose dans ce genre). Il est certain que les idées véhiculées par ce cinéma algérien sont celles que nous avons déjà trouvées dans le cinéma soviétique muet et dans le cinéma soviétique en général. D'autre part, si, à l'opposé du film cité, nous tombons sur "Chroniques des années de braise", de Lakdar Hamina, primé au festival de Cannes, nous trouvons une fresque monumentale, très somptueuse même, qui est dans une certaine mesure, tributaire des formes, du style d'un certain cinéma soviétique, mais qui est aussi très proche par ailleurs, d'un cinéma de "très grosse production", quelque peu occidentalisé. Le Maroc a essayé de s'exprimer, mais avec beaucoup plus de retenue. Des films comme "La Guerre du pétrole n'aura pas lieu" de Ben Barka est un film qui conteste certaines classes dirigeantes bourgeoises et aussi pousse en avant des idées nouvelles par une forme inspirée d'un cinéma militant. N'oublions pas de citer un cinéaste que vous connaissez probablement, Med Hondo, un Mauritanien de première valeur ; mais, je vous le disais tout à l'heure, les circonstances font qu'on n'est pas toujours prophète dans son propre pays : ce cinéaste, partisan du front Polisario, est rejeté par la Mauritanie, il est pour l'instant Mauritanien en exil. M. Ledoux a parlé de Youssef Chahine. L'Egypte a une production monumentale, dont la qualité est malheureusement souvent très basse. Elle sort des films très faciles, faits de morceaux juxtaposés avec un chanteur en vogue, une petite danse, un comique, etc. C'est du cinéma très vulgaire. En revanche, il y a un Chahine qui lui, fait exception à la règle et a réalisé déjà un nombre sérieux de films où se retrouve peut-être l'influence de Dovjenko que Jacques Ledoux a soulignée. Pour ma part, j'ai cru déceler l'influence d'Eisenstein, précisément dans le film, dans la lutte des classes, dans l'essai de domination de l'une par l'autre, dans la victoire momentanée de l'oppression. Et je voudrais pour terminer ce petit tour très bref d'horizon, rappeler que dans le Liban déchiré par la guerre, se détache un Libanais que nous connaissons bien en Belgique, puisqu'il y a été formé, qui a obtenu le Tabit d'or du festival de Carthage 1974, il s'agit de Borhane Allaouie qui a écrit et réalisé un film "Kafr Kassem", sur le massacre d'Arabes par les Israéliens à la veille de la guerre de six jours. L'auteur a lui-même été marqué, je crois, par la dialectique marxiste qui apparaît dans sa forme. Le cinéma palestinien lui, est convaincu et militant à fond. C'est lui bien sûr qui est le plus motivé à adopter un certain style de conquête et de révolution que nous avons trouvé dans le cinéma soviétique.

Voilà le petit tour d'horizon que j'ai essayé de brosser impromptu pour répondre à la question de M. Ledoux.

Jerzy Toeplitz - Poland

So we still achieved our aim and had some short report about the cinema in the Arab countries.
Is there anybody who'd like to take part in the general discussion ? If I don't see any hand risen, I think that we can slowly proceed towards the end of our symposium.

First of all, I woulds like to express my great satisfaction and pleasure that we have as guests of honour the three important masters of the Silent Soviet Cinema - Mr. Golovnia, Medvedkin and Trauberg. I think that the fact that they participated in our symposium was of great importance to our discussions. It is always an immense pleasure to see the creators, the filmmakers of the period we are talking about. So I'd like, if I may invite you, just to - by the applause - express our satisfaction that they were amongst us. (applause)
May I also express the very great pleasure that we had amongst us during the symposium the American filmmaker, who was one of those who learned the example of the Soviet Cinema and who represented for many years in the 30s and in the 40s the progressive American cinema - Mr. Leo Hurwits.
Let me thank the Bulgarian organizers of the symposium. You can imagine how much work it cost just to organize the symposium. I am speaking about the visible organizers and I'm also speaking about the invisible organizers, the interpreters and the projectionists. I think that you did today very hard work, work going on from early morning till late at night. This symposium was a success. So let us thank them (applause)
I thank very much the rapporteurs, the participants in the discussions, and I thank also the patient listeners to the many speeches. May I say that in this symposium, on the average, took part at every session between 80 and 120 people which, I think, for this kind of symposium is quite a remarkable number of attendance. So thank you all very much and let us see all of us at the next symposium of FIAF.
I consider this last session closed. Thank you.