Document generated on 04/24/2024 10:22 p.m.

Séquences
La revue de cinéma

Regards sur le cinéma russe

Henri Lemaître

Number 29, April 1962

URI: https://id.erudit.org/iderudit/51995ac

See table of contents

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)
1923-5100 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Lemaître, H. (1962). Regards sur le cinéma russe. *Séquences*, (29), 4–7.

Tous droits réservés © La revue Séquences Inc., 1962

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

regards sur le cinéma russe

par HENRI LEMAÎTRE

La réputation du cinéma russe est certes considérable, et tout le monde sait que c'est là un des chapitres majeurs de l'histoire du cinéma. Mais il n'en est pas moins difficile d'en préciser la signification profonde, car le double caractère à la fois idéologique et mythologique de ce cinéma risque aisément de fausser les perspectives, si l'on ne prend soin, justement, de "tenir les deux bouts de la chaîne", comme on dit, principe auquel nous tâcherons de rester fidèle au cours de cette brève étude. De fait, il s'agit à la fois d'une *histoire,* qui comporte donc une certaine part d'évolution, et, d'autre part, d'une permanence qui confère à ce cinéma, à l'intérieur même de son évolution, une *cohérence* saisissante. Si je devais tenter de caractériser le cinéma russe, je serais personnellement porté à insister sur ce double mécanisme d'évolution et de cohérence, et sans doute me faudra-t-il principalement caractériser les éléments essentiels de cette cohérence et de cette évolution qui, seuls, peuvent fournir le point de départ d'une étude un peu approfondie de ce cinéma.

HISTOIRE ET PERSONNALITÉ

Le premier fait important à considérer d'abord est bien connu: c'est la coïncidence entre, d'une part, la révolution russe et l'idéologie à laquelle elle a donné naissance, et, d'autre part, le développement du cinéma. Il y a là, historiquement, une rencontre qui a conféré à ce cinéma, dès l'origine, un dynamisme exceptionnel. Et ainsi, l'idéologie et la mythologie révolutionnaires disposant d'un mode d'expression à la fois neuf et puissant, il n'y a pas lieu de s'étonner que, dès le départ, la nouvelle Russie se soit considérablement intéressée au cinéma.

Mais c'est un autre fait, sans doute encore plus important, qui est venu donner à cette première coïncidence toute sa valeur: car, dans la nouvelle génération née aux environs de 1895, celle des gens qui avaient environ vingt ans en 1917, il s'est trouvé un certain nombre de personnalités exceptionnelles pour s'intéresser au cinéma, en élaborer la théorie et s'engager à fond dans la promotion d'un authentique *cinéma d'expression.* Et comme il arrive souvent dans l'histoire de l'art, s'il n'y avait eu cette rencontre d'un moment historique avec la manifestation de quelques génies exceptionnels, le cinéma russe de la grande époque ne serait pas ce qu'il est, non pas un simple épisode mais un témoignage capable de subsister, avec sa valeur essentielle, au delà de ses particularités historiques et idéologiques.

Il conviendrait sans doute d'insister sur le rôle essentiel joué par ces personnalités, car les grands cinéastes russes furent parmi les tout premiers à *penser le cinéma* et à en élaborer une théorie dont leur oeuvre est en grande partie l'application. Sans doute n'est-ce pas par hasard que, si on se propose d'approfondir sa connaissance théorique du cinéma, on est amené à se référer aux ouvrages de Poudovkine et surtout d'Eisenstein; non certes que ces hommes aient été surtout des théoriciens, mais, du fait même de leur puissance créatrice, ils ont éprouvé le besoin d'exercer leur réflexion théorique sur leur art, de façon à faire de cet art quelque chose de pleinement conscient, de façon à transformer leur *langage* en une *volonté.* Car il ne s'agit pas là d'une théorie du cinéma qui serait purement esthétique ou philosophique: il s'agit beaucoup plutôt pour eux d'une réflexion visant à préciser dans toute leur ampleur les moyens techniques et stylistiques grâce auxquels ils pourraient épanouir toute *l'énergie expressive* de ce langage. Ainsi le cinéma russe est bien d'abord une entreprise résultant d'une volonté profonde, une entreprise qui n'est pas le fait du seul hasard historique, qui n'est pas non plus le fait de quelques personnalités dispersées, mais d'une très active volonté de faire servir ce langage à l'expression d'une énergie créatrice engagée dans un moment historique exceptionnel. Ainsi s'explique d'ailleurs qu'une des orientations fondamentales de ce cinéma soit, justement, l'orientation épique.

M. H. Lemaître est docteur ès-lettres et professeur au lycée Fénelon à Paris. Il est l'auteur du livre *Beaux-Arts et Cinéma* (collection 7ème Art).

RÉALISME ET POÉSIE

Or, l'épopée, du moins dans ses sources, se constitue à partir d'une véritable communion entre le mythe et la réalité, et elle est aussi une forme de lyrisme collectif; ce sont là deux des caractères dominants du cinéma russe, que symbolisent parfaitement les deux noms qui en rassemblent l'essentiel : Eisenstein et Donskoï. C'est que la coïncidence déjà féconde du moment historique et des personnalités créatrices se trouve enrichie par l'apport d'un autre élément, *l'élément traditionnel russe.* Le cinéma de la révolution reste un cinéma très profondément russe, et sa grandeur la plus authentique est justement dans cette fidélité à l'âme russe.

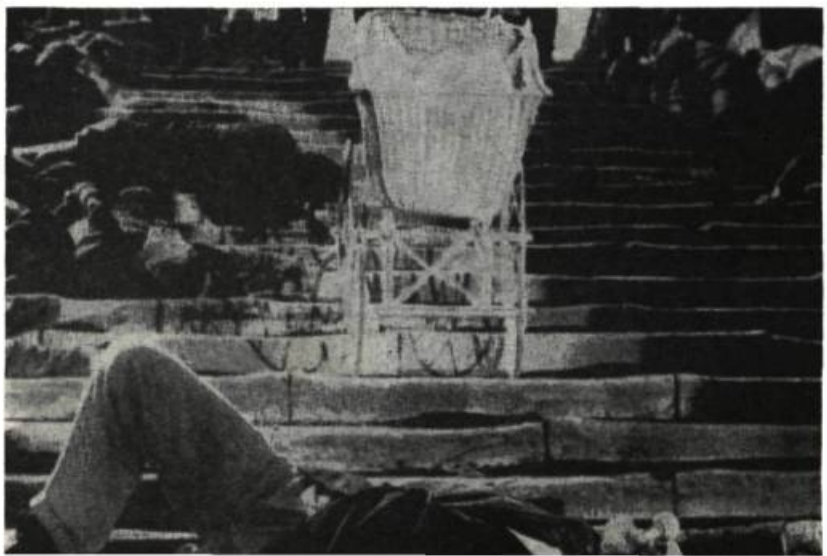
Les éléments de cet héritage russe sont nombreux et complexes : dans l'impossibilité où nous sommes ici de prétendre à une analyse exhaustive, retenons cependant l'essentiel : d'abord un sens très profond de *l'intégration réciproque de l'individuel et du collectif,* et il y a là d'ailleurs, pour des Occidentaux, l'un des principaux obstacles à une compréhension en profondeur du cinéma russe. Car nous concevons assez aisément le collectif et l'individuel comme deux catégories séparées, parfois même opposées: tandis que le conflit — souvent inexpiable — entre l'individu et la société est un des lieux communs des cinémas occidentaux, il est à peu près absent du cinéma russe, qui, au contraire prend pour thèmes conjugués l'expression des réalités individuelles — et cela peut aller jusqu'au lyrisme — et tout aussi bien la glorification des entreprises collectives — et cela va jusqu'à l'épopée.

Autre élément capital de l'héritage russe, qui résulte du précédent : le caractère très particulier du sentiment poétique russe. C'est le sens très aigu d'une sorte d'interpénétration réciproque de l'ordre réel et de l'ordre poétique (le "réel" étant le plus souvent saisi dans ses aspects historiques et sociaux). Ainsi, loin qu'il y ait contradiction entre le réel et le poétique, il y a au contraire *fécondation réciproque du réalisme et de la poésie.* C'est par une sorte d'amplification de la réalité qu'est obtenue la poésie, ce qui entraîne pour conséquence que le langage cinématographique lui-même subit — et c'est ce qui le caractérise — une amplification expressive qui culmine par exemple dans le baroquisme d'Eisenstein ou dans l'immensité lyrique des rythmes, des plans, des paysages de Donskoï. Ce langage en vient à tout transposer en *mythologie poétique,* qu'il s'agisse d'*Ivan le Terrible* ou de *L'Enfance de Gorki,* pour citer deux des films les plus célèbres et les plus caractéristiques du cinéma russe. L'idéologie révolutionnaire elle-même subit la même transposition, et, du coup, dans *Potemkine* comme dans *Alexandre Nevski,* comme dans *La Mère,* l'histoire, médiévale ou contemporaine, se transforme en symbole humain. Ainsi s'explique que des oeuvres directement inspirées par la révolution russe, et conservant même un certain caractère de propagande et de glorification, acquièrent cependant pour nous une dimension humaine universelle.

HUMANITÉ ET ACTUALITÉ

Ainsi, très russe à beaucoup d'égards, et, de plus, marxiste, ce cinéma n'en est pas moins universel. Affirmation certes qui n'est valable que pour les grandes oeuvres, mais ce sont ici les seules qui nous intéressent. Le cinéma lui aussi a souffert de la sclérose stalinienne Mais avant que cette sclérose en vienne à développer tous ses néfastes effets, le cinéma russe avait su faire de l'actualité révolutionnaire de ses sujets et même de la prédominance idéologique qui les caractérise le tremplin d'une puissante universalité humaine : c'est très frappant dans un film comme le *Cuirassé Potemkine* où l'élément idéologique et actuel, si puissamment affirmé qu'il soit, s'efface derrière le symbolisme

Le Cuirassé Potemkine



humain de cette actualité, et, grâce à un langage consciemment organisé dans ce but, la savante combinaison du rythme et de la composition des images (par exemple dans la célèbre séquence des escaliers d'Odessa) produit un effet de dépassement qui, surtout avec le recul du temps, libère, pour ainsi dire, la pure expression de la grandeur absolue. Tout cela d'ailleurs est confirmé par le fait qu'en étudiant les films russes on a tôt fait de s'apercevoir que ce qui aujourd'hui y apparaît comme caduc ou périmé relève précisément de leur orientation idéologique, tandis que ce qui permet à ces films de rester de grands classiques du cinéma, c'est leur valeur humaine exprimée à travers la transposition poétique de la réalité historique et sociale.

Ivan le Terrible

LYRISME ET ÉPOPÉE

Cette transposition poétique, si l'on s'en tient à l'essentiel, s'opère selon deux grandes lignes de force, l'épopée et le lyrisme, avec, naturellement, entre les deux, des dialogues et des échanges. Les cinéastes russes, selon une tradition caractéristique de leur pays et de leur culture, sont sollicités d'abord par le monde extérieur — en particulier le monde de l'histoire et de la société (qu'il suffise à ce sujet de rappeler *Guerre et Paix* de Tolstoï) — et souvent ce sera l'histoire qu'ils ont vécue, une histoire qu'ils saisissent dans son moment le plus dynamique, avant la sclérose qui suivra. Ainsi se trouvent-ils tout naturellement amenés — c'est particulièrement le cas de Poudovkine et d'Eisenstein — à oeuvrer dans le sens de l'amplification, de l'intensification et à s'engager dans la voie de l'héroïsme et de l'épopée.

Mais la tradition russe est aussi toujours restée très tendrement attachée à la vie intérieure ou plutôt aux formes communautaires d'expression de la sensibilité; elle fut toujours animée d'un très profond amour des êtres et des choses. Toute une part du cinéma russe va s'attacher à observer la vie des êtres les plus humbles, elle va s'attacher à observer les répercussions, sur la sensibilité des groupes et des individus, d'une certaine évolution sociale; elle va mettre en avant, par exemple, des personnages hautement symboliques comme le personnage de la Mère et celui de l'Enfant. Que ce soit l'occasion de signaler au passage quelle place occupe l'enfant dans le cinéma russe, du *Chemin de la Vie* et *Au loin une Voile* à *L'Enfance de Gorki.* Mais à cet égard le film exemplaire est sans doute *La Mère* de Marc Donskoï, qui est aussi fort intéressant pour sa date : 1956.

APOGÉE, DÉCADENCE, RENAISSANCE

Donskoï appartenait à la génération de la grande époque : *L'Enfance de Gorki* est de 1938. Il est significatif que ce même Donskoï non seulement revienne en 1956 à la même source d'inspiration, mais qu'il trouve le moyen de réaliser un chef-d'oeuvre. C'est qu'après l'époque où, entre 1925 et 1938 environ, le cinéma russe a connu son apogée, selon, principalement, les deux grandes lignes de force que nous avons définies, la guerre, accompagnée et suivie de la sclérose spirituelle qui a marqué le régime stalinien, le fait sombrer dans la stérilité. C'est l'époque où Eisenstein va se tourner vers le Mexique,

et s'il conçoit encore et réalise *Ivan le Terrible,* c'est, certes, dans le cadre de ce qu'on appellera le culte de la personnalité, mais le grand artiste déborde de toutes parts le programme qui lui est imposé et sa liberté créatrice construit un opéra épique où la structure idéologique est emportée dans le flot de l'inspiration et du langage. Mais c'était un chant du cygne. . . .

Depuis quelques années, on a parlé, et non sans raisons, d'une renaissance du cinéma russe, en particulier à propos des films de Tchoukraï, tel *Le Quarante-et-unième.* Personnellement, nous ne pensons pas que ses films atteignent à la hauteur d'Eisenstein ou de Donskoï, mais il est sûr que cette renaissance relative ne laisse pas d'être fort intéressante : ce qu'on y peut saisir en effet c'est le conflit, cette fois ouvert, entre la participation héroïque à une vaste entreprise collective — qui conduit à une sorte de stoïcisme — et ce qu'on pourrait appeler la volonté de revanche du coeur humain. À travers l'évocation de circonstances historiques très précises — toujours la révolution et la guerre —, à travers un contexte idéologique auquel nous restons toujours étrangers, nous retrouvons ce conflit entre le coeur et la volonté, cette dialectique de la tendresse et de l'héroïsme qui a alimenté, à travers les siècles, combien de tragédies, combien de poêmes et combien de films. Et ainsi, en tout cas, il semble que le cinéma russe ait retrouvé ce sens de l'universel qui fait encore aujourd'hui la valeur des films de la grande époque, et qu'il avait trahi pour son malheur dans les années de sclérose et de décadence. Il est vrai que nous devrons attendre d'avoir un peu plus de recul pour pouvoir juger de la portée réelle des films russes contemporains comme *Le Quarante-et-unième, Quand passent les Cigognes* et *La Ballade du soldat.*

VERS UN RENOUVELLEMENT?

Notre conclusion ne peut donc qu'être assortie d'un point d'interrogation. Mais il se pourrait que, sous une forme encore très timide et parfois non dénuée de manièrisme ou de sensiblerie, se manifeste une tendance que le cinéma russe antérieur, aussi bien chez Donskoï que chez Eisenstein, avait systématiquement écarté, la tendance à faire une part de plus en plus importante à la *psychologie,* au sens classique du terme, et en particulier à *l'inquiétude.* Ce qui, en orientant le cinéma vers la tragédie, pourrait enrichir le cinéma russe d'une nouvelle dimension.

Il reste néanmoins que cette pointe d'inquiétude, avec ses conséquences psychologiques, s'intègre au système traditionnel du cinéma russe, avec cependant un accent plutôt sur la tendresse que sur le démesure. Sans doute, sommes-nous en présence d'une sorte de *transition.* Mais nous ne pouvons évidemment encore répondre à la question de savoir comment va évoluer le double courant lyrique et épique du cinéma russe, avec d'autre part la référence toujours présente à l'histoire collective et à l'idéologie révolutionnaire, en présence de cette irruption de l'inquiétude et de la psychologie. Que peut donner cette évolution simplement amorcée, qui pourrait conduire de ce qui était antérieurement, soit une vaste fresque épique, soit un poème lyrique, à ce qui pourrait être une tragédie psychologique intégrant quelques éléments subordonnés de lyrisme et d'épopée ? Il y a là, pour l'instant, comme une énigme : le cinéma russe, qui a derrière lui une si prestigieuse histoire, est-il capable de cesser de se répéter en se stérilisant et d'ouvrir un nouveau chapitre de l'histoire générale du cinéma, en inscrivant de nouvelles oeuvres à ce répertoire universel, où figurent déjà les noms de Poudovkine, d'Eisenstein, de Donskoï ? L'avenir seul nous le dira.

La Ballade du Soldat