

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

63 | 2011
Varia

Sergej Mihailovich Tret'jakov, *Kinematograficheskoe nasledie. Stat'i, ocherki, stenogrammy vystupenij, doklady, scenarii* [Héritage cinématographique. Articles, essais, sténogrammes d'interventions, conférences, scénarios]

Choix de textes, introduction et notes d'Irina Ratiani, Saint-Petersbourg, Nestor-Istorija, 2010

Valérie Pozner



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/4340>

DOI : 10.4000/1895.4340

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2011

Pagination : 132-135

ISBN : 978-2-2913758-65-0

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Valérie Pozner, « Sergej Mihailovich Tret'jakov, *Kinematograficheskoe nasledie. Stat'i, ocherki, stenogrammy vystupenij, doklady, scenarii* [Héritage cinématographique. Articles, essais, sténogrammes d'interventions, conférences, scénarios] », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 63 | 2011, mis en ligne le , consulté le 16 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4340> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4340>

Sergej Mihailovich Treťjakov, *Kinematografičeskoe nasledie. Stat'i, očerki, stenogrammy vystuplenij, doklady, scenarii* [Héritage cinématographique. Articles, essais, sténogrammes d'interventions, conférences, scénarios]. Choix de textes, introduction et notes d'Irina Ratiani, Saint-Petersbourg, Nestor-Istorija, 2010, 353 p.

SERGUEÏ TRÉTIKOV (1892-1937), compagnon de Meyerhold, d'Eisenstein, proche de Brecht, Piscator, Eisler, victime de la grande terreur, fut un des écrivains, dramaturges et théoriciens du Front gauche de l'art (LEF) les plus engagés dans le cinéma soviétique des années 1920 et du début des années 1930 : il fut scénariste, critique, dirigea le conseil artistique de la Première fabrique du Goskino, puis s'investit activement comme conseiller du studio géorgien Goskinprom. L'édition de ses textes sur le cinéma comble donc une lacune majeure. En effet, ces textes n'avaient jusqu'ici fait l'objet d'aucune compilation, certains n'avaient pas été réédités depuis la date de leur première parution dans des revues parfois rares ou improbables (*Junyj proletarij* [Le Jeune prolétaire] – sur Joris Ivens, ou *Pionerskaja Pravda* [La Pravda des pionniers] – « Comment *Chang* a été filmé »), et certaines conférences prononcées devant des cercles plus ou moins confidentiels n'avaient carrément jamais été édités (intervention en 1931 à l'Académie des Sciences de l'Art sur le cinéma parlant dans les pays bourgeois, ou débat à la Maison de la presse sur *Nous sommes de Cronstadt* [Efim Dzigal], le 4 mars 1936), certains enfin sont des projets de films soumis à Sovkino (le projet chinois de 1925 a été retrouvé dans le fonds Eisenstein des Archives d'art et de littérature RGALI).

L'ouvrage est divisé en conséquence : articles ; sténogrammes, notes et interventions ; scénarios (*Džungo* ; *l'Aveugle* ; *Elisso* ; *le Sel de Svanétie* ; *Khabarda*) ; enfin les annexes regroupent

les notes, la bibliographie, la filmographie, et deux index – personnalités et films. Le premier bloc des articles est lui-même subdivisé en quatre sections. La première est logiquement consacrée à Eisenstein dont Trétiakov resta très proche après avoir commencé sa carrière de dramaturge avec lui : il signa en 1923 *Entends-tu, Moscou ?* et *Masques à gaz*, mis en scène par Eisenstein au théâtre du Proletkult de Moscou, après avoir remanié fortement pour Meyerhold d'abord une pièce de Marcel Martinet, *la Nuit*, – devenue *la Terre cabrée* – pour Eisenstein ensuite *Il n'est de sage qui ne faille* de Nikolaï Ostrovski. C'est ensuite comme responsable artistique, à partir de l'été 1925, de la Première fabrique, qu'il se rendit à Odessa sur le tournage de *Potemkine*. Ratiani dans son introduction souligne à juste titre les similitudes de structure entre le film et la pièce de Trétiakov *Hurle, Chine !* et suggère l'influence du dramaturge sur le réalisateur. On voit clairement dans cette série d'articles l'évolution du compagnon d'Eisenstein de l'enthousiasme univoque face à *la Grève* et *Potemkine*, aux hésitations devant *Octobre* – auquel il reproche sa double nature stylistique, à la fois pathétique et excentrico-satirique, mais dont il salue les premières tentatives de montage « intellectuel » – au soutien à *la Ligne générale* auquel il consacre trois articles, dont deux alors que le film n'est pas encore achevé. Soumettant le film à une analyse critique précise, il retrace l'évolution entre les deux versions du film dans le rapport à la ligne narrative, peu à peu négligée et soumise au projet pathétique global. Surtout Trétiakov salue le nouveau type de femme qu'impose Marfa Lapkina à l'écran – catalyseur émotionnel au service d'une vision politique, qui renvoie au magasin des antiquités le modèle de la vamp ou de la potiche.

La section consacrée à l'écriture scénaristique montre à quel point Trétiakov est proche de Brik et de Chklovski dans sa revendication du pro-

fessionnalisme. Ainsi dans un texte de 1926, « Démocratisme de l'impuissance », il stigmatise le recours des studios et, derrière, du Commissariat à l'Instruction, aux concours de scénarios et aux propositions envoyées par des dilettantes qui ne peuvent, affirme Trétiakov, qu'aboutir à des tissus de banalités assemblées selon des schémas narratifs rebattus : « Les masses n'ont pas à être des pourvoyeuses de scénarios et d'intrigues, elles doivent fournir du matériau brut. Il faut seulement extraire ce matériau de la mémoire de chaque individu pour peu que celui-ci soit susceptible de voir le monde environnant dans des formes non rebattues, déjà vues à l'écran. Savoir voir est un art, que chaque activiste doit chercher à maîtriser. » (p. 64) Il propose de travailler de la manière suivante :

Constitution de l'équipe de tournage (réalisation, image, décors, adjoints littéraires). On obtient des directions générales concernant le caractère du film, son matériau, le point de vue avec lequel ce matériau doit être présenté. Le travail de collecte commence. Il faut, en fonction des directions, faire le tour des villages les plus caractéristiques par leur rôle durant la guerre civile, dans la construction, les foyers de banditisme, les localités arriérées sous l'angle des techniques agricoles, ou à l'inverse, les plus avancées, etc. Puis on prend connaissance des types et des conflits au village, on exploite les documents de correspondants ruraux, les affaires de justice, la documentation du Commissariat du peuple à l'agriculture, du Conseil militaro-révolutionnaire, les archives, les biographies de paysans membres du Parti, les récits et souvenirs des témoins. C'est ce matériau qui dictera à l'équipe la composition narrative. À ce stade on peut demander que soient envoyés à l'équipe des documents intéressants, les correspondants pourront être rémunérés sur la base

des tarifs pratiqués pour les brèves. C'est ensuite que peut être écrit le scénario, ultérieurement mis au point avec la direction centrale, et que le film peut être fait. Seule cette approche rend possible le recrutement d'un personnel qualifié susceptible d'exploiter un maximum de données, et fournira des résultats. Et à bas les concours ! (*Kino*, n° 31, 3 août 1926 ; reproduit ici p. 64-65).

À partir de cette proposition, il développe deux ans plus tard sa conception de « scénario de production », en se référant à Pierre Hamp, qu'il promeut comme seule méthode authentiquement dialectique et marxiste, parce qu'accordant la priorité au fait et donc susceptible de refléter la vie contemporaine dans sa complexité. Selon Trétiakov, sa méthode pouvait intégrer des éléments de fiction, mais avait pour vocation à assurer la transition vers la cinématographie 100 % documentaire qu'il appelait de ses vœux (p. 72). Ailleurs, il oppose deux attitudes dans l'écriture :

Le fabuliste : J'ai une nouvelle à vous proposer. Le héros bolchevik trompe sa femme membre du Parti avec une jeune fille bourgeoise. La femme essaie d'être jalouse, mais... (etc.)

Le directeur de la production : Votre thème est bien intéressant. Nous le prenons, mais voyons un peu à partir de quel matériau nous allons le développer. Admettons que lui soit le directeur d'une sucrerie, ce qui serait bienvenu, étant donné que l'industrie sucrière n'a pas encore été montrée au cinéma. Ou plutôt – directeur du système d'irrigation ouzbek. C'est bien plus exotique.

Dans l'avenir – voici à quel dialogue on devrait assister :

Le scénariste : J'ai une importante documentation sur l'industrie du bois et le flottage. Voici

un choix d'incidents typiques de ce milieu des flotteurs de bois, les conflits économiques, les épisodes de la vie amoureuse, voici la structure familiale, les groupes sociaux en faveur de la mobilisation et à l'inverse de la démoralisation. Le directeur de la production : votre matériau nous intéresse, mais il faut songer à l'axe narratif sur lequel l'enfiler. Réfléchissez à une intrigue.

Lorsque le scénariste deviendra chercheur et journaliste, il n'y aura plus besoin de gens de lettres dans le cinéma. (*Revoljucija i kul'tura*, n° 2, 1928, p. 35-41 ; ici p. 78).

La section intitulée « Sur diverses questions de cinéma » réunit les comptes rendus et critiques : *Trois Âges* de Keaton, *la Croix et le Mauser* de Gardine, les films du « jubilé » de 1927 ; mais surtout des documentaires – *Chang* ; *Turksib* ; *le Pays tchouvache* ; les films de Choub, et d'autres moins connus – en défenseur et partisan du film non-joué. On trouve également dans cette section son bref essai théorique de 1928 « De quoi le cinéma vit-il. Notre cinéma », publié dans un numéro de *Novy Lef*.

Mais Trétiakov, comme la plupart des autres membres du LEF engagés dans la pratique cinématographique à l'époque – Brik, Pertsov et surtout Chklovski – s'exprime aussi sur des questions de production, d'économie du cinéma, sur les perspectives du cinéma en Chine, sur le public enfantin et l'importance du cinéma pour enfants, présente au lecteur soviétique Joris Ivens... Ratiani clôt cet ensemble par l'étude fouillée que Trétiakov consacra en 1935 au photographe et surtout photo-monteur John Heartfield dont il avait fait la connaissance à Berlin, texte tardif et largement ignoré.

Les articles et interventions consacrés à la Géorgie, en rapport ou non avec le cinéma, font

l'objet d'une quatrième section, dont la présence ici s'explique doublement : tout d'abord, Trétiakov, engagé par le Goskinprom en tant que scénariste et membre du LEF au printemps 1927, y effectua plusieurs longs séjours à la fin des années 1920. On retrouve ici tant ses reportages dans la presse moscovite, notamment sur la Svanétie où il situe l'action de son scénario qui servit au célèbre film de Kalatozov, *le Sel de Svanétie* (1929), que sa présentation du LEF et de la vie culturelle moscovite dans la presse locale de Tiflis. On lira notamment avec intérêt son « adresse aux travailleurs de la cinématographie de gauche du Goskinprom de Géorgie » (pp. 144-145) ou la relation faite par un journaliste local d'un exposé de Trétiakov sur les « Sept péchés capitaux de notre cinéma », le 2 avril 1927 (pp. 145-145). L'autre explication tient à l'auteur de cette compilation, de mère géorgienne et fille du célèbre historien du théâtre, compagnon de Meyerhold, Alexandre Fevralski. Chercheuse de l'Institut de culturologie de Moscou dirigé par Kirill Razlogov, Ratiani est déjà l'auteur d'une histoire du cinéma géorgien (*U istokov gruzinskogo kino. Vzaimosvjaz' literatury, teatra i kino v kul'ture Gruzii* [Aux sources du cinéma géorgien. Les interrelations entre littérature, théâtre et cinéma dans la culture de Géorgie], Moscou, RIK, 2003) historiquement peu satisfaisante, sans aucune source locale ni document d'archive, de surcroît naïve et surtout mue par de bons sentiments : œuvrant pour une réconciliation russo-géorgienne, elle décrit les rapports entre le centre russe et la périphérie géorgienne sous un jour extrêmement idéalisé. Ce manque d'exigence se retrouve dans l'introduction et plus encore dans l'appareil critique du volume de textes de Trétiakov, dont la faiblesse prête parfois à sourire : « Brik O.M. : historien de la littérature, scénariste » (p. 340) ; « Pierre Amp : écrivain français de la première moitié du XX^e siècle » (*ibidem*) ; « Leviathan :

quelque chose d'énorme »... L'introduction apporte quelques précisions sur le travail de Trétiakov au studio géorgien, sa collaboration avec les réalisateurs Kalatozov (*le Sel de Svanétie*), Chenguélaïa (*Elisso*) ou Kouléhov (*Locomotive B 1000*), son implication dans la formation des cadres du studio et surtout des scénaristes, ou – auparavant – sur sa collaboration avec Eisenstein sur le projet chinois de 1925 ou son travail à la Première fabrique, mais ne replace aucunement sa pensée dans le contexte plus général des débats de l'époque. Et son propre jugement est pour le moins étonnant : « On retrouve la même intransigeance dans les interventions de Trétiakov sur les questions artistiques, particulièrement sur le cinéma, ce qui affaiblit la portée de ses articles, rédigés avec un

authentique enthousiasme, une connaissance de la profession, et un indiscutable talent, dans une langue vivante et imagée. Dans ses textes, Trétiakov se montre un ardent promoteur de la "littérature du fait". Il parlait de l'idée juste selon laquelle la littérature doit décrire la vraie vie, mais il sous-estimait la valeur du principe artistique, de l'inventivité créatrice [...], [ce qui] conduisait à réduire les possibilités de l'art. » (p. 18).

On saura néanmoins gré à Irina Ratiani d'avoir rassemblé les écrits de Trétiakov qui permettront aux historiens de porter un jugement moins réducteur sur sa pensée et son rôle dans l'histoire du cinéma soviétique.

Valérie Pozner