

# 1895 REVUE D'HISTOIRE ÉTÉ 2019 DU CINÉMA n° 88

88

# 1895 REVUE D'HISTOIRE ÉTÉ 2019 DU CINÉMA n° 88

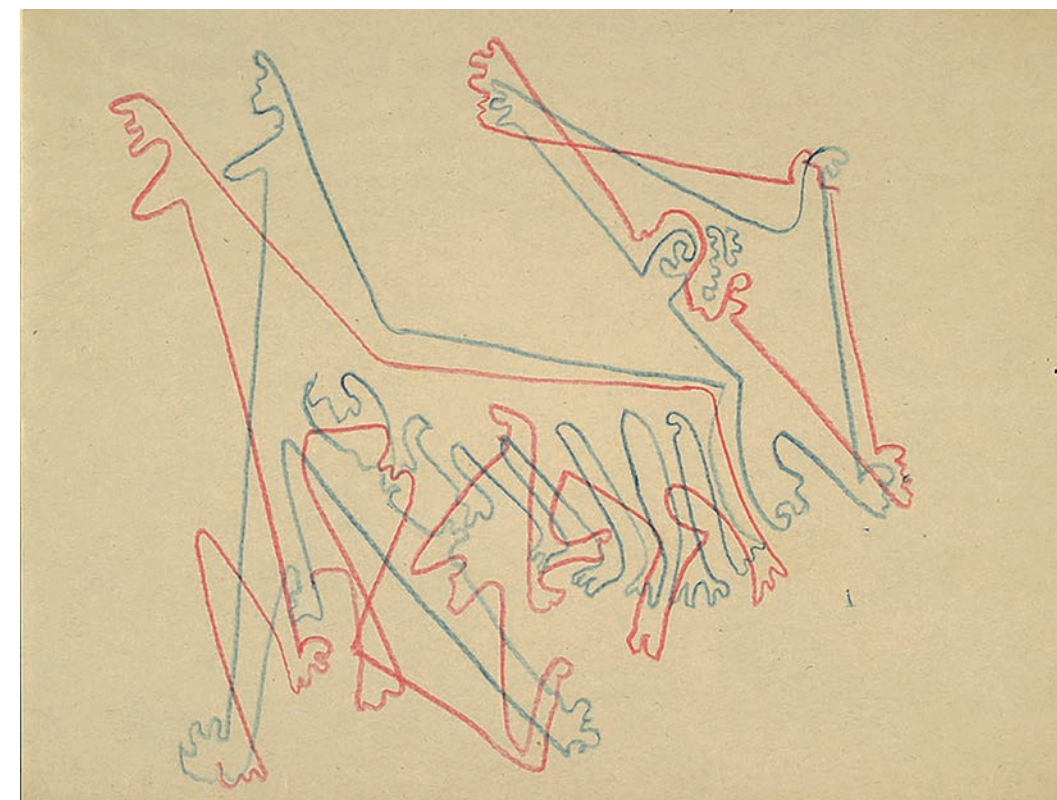
**POINT DE VUE** Organicité et imagicité  
Par Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein

**ÉTUDES** La lanterne magique, une histoire indienne?  
Par Amandine d'Azevedo  
L'interdiction française de *The Birth of a Nation (la Naissance d'une nation)*  
(D.W. Griffith, 1915) vue par la presse africaine-américaine  
Par Aurore Spiers  
Eisenstein et le kabuki  
Par Dominique Chateau

**ARCHIVES** Hogarth a parlé de cinéma:  
Eisenstein théoricien de la ligne serpentine d'Hogarth  
dans « Organicité et imagicité » (1934)  
Par Marie Gueden

**CHRONIQUES**

REVUE D'HISTOIRE  
DU CINÉMA  
1895



EISENSTEIN INÉDIT – KABUKI – LANTERNE MAGIQUE  
INDIENNE – NAISSANCE D'UNE NATION ET  
CONSCIENCE NOIRE



des ressources de cette approche. L'œuvre polygraphe, pléthorique et proliférante d'Eisenstein (qui recommence certains de ses manuscrits dont on a dès lors deux versions parallèles – c'est le cas de *Méthode*) se révèle à cet égard idéale pour faire émerger un discours latent, parfois symptomal, à travers le discours explicite.

Un des aspects qui dans ce dispositif disparaît ou devient problématique est assurément la dimension politique de l'œuvre eisensteinienne (filmique comme écrite). Si Didi-Huberman l'affronte bel et bien en partant des images des films – sans s'attaquer à la théorie en tant que telle –, la plupart des autres chercheurs s'efforcent de la contourner ou de la diluer. Ainsi Massimo Olivero compare-t-il Eisenstein au « personnage d'Ivan qui se déguise en serviteur et dont le cousin Vladimir se travestit en tsar » et soutient que, par là, il « essaie de faire passer une forme artistique excessive et hétérodoxe en la déguisant sous une forme politiquement respectable pour les principes du réalisme socialiste. Cette opération de travestissement est évidente également dans l'emploi du vocabulaire où Eisenstein joue avec les mots du régime, pense à leur appui mais dit en réalité tout autre chose, formulant ainsi un discours opposé à la *doxa* soviétique » (*Figures de l'extase*, p. 276). Le rapport d'Eisenstein au réalisme socialiste (dont on sait qu'il est un mot d'ordre plus qu'une doctrine esthétique définie) mériterait d'être examinée sans schématisme dès lors que plus d'un texte s'efforce d'en donner une définition et que le cinéaste-théoricien déclarait à ses étudiants (dans « Le mouvement des styles ») qu'il aspirait à écrire une histoire du réalisme dont il liait l'avènement accompli à l'émergence d'une société socialiste où tous les styles et tous les procédés artistiques seraient susceptibles d'être utilisés.

Au-delà de l'ambiguïté qu'on peut trouver à cette analogie du tsar en serviteur du tsar usurpateur qui viendrait déjouer la figure « d'esthète homosexuel corrompu par le pouvoir », il resterait à établir autrement qu'au sein de la ruse ce que, par ailleurs, Olivero met en scène comme une contradiction intrinsèque à la pensée du cinéaste, celle du logos

et du pathos. Autant dire que le champ des études eisensteininiennes n'a pas fini de s'étendre...

François Albera

**Soso Dumbadze, Nino Dzandzava (dir.), *Kote Mikaberidze***, Tbilissi, Sa.Ga Publishing for Society, 2018, 505 p.

L'ouvrage est consacré à l'itinéraire de l'acteur et réalisateur géorgien Kote Mikaberidze (1896-1973), éclairé grâce à un méticuleux travail d'investigation dans les archives géorgiennes (fonds du réalisateur au Musée des arts, archives privées de la famille et de nombreux acteurs de la culture géorgienne, fonds du studio de Tbilissi, documents provenant des archives nationales de Géorgie, de la bibliothèque nationale et du Ministère de l'intérieur). Quelques documents (notamment des photographies) proviennent du Gosfilmfond et d'autres bibliothèques et archives de Russie. L'ouvrage est divisé en trois parties. La première comprend des études dues aux deux auteurs, auxquelles s'ajoute un troisième essai signé par Thomas Tode). La deuxième, consacrée à la carrière d'acteur, puis de réalisateur de Mikaberidze, est constituée uniquement de documents d'archives – remarques sur ses scénarios, conclusions de diverses instances sur les versions originales de ses films, courriers ou déclarations de l'auteur, contrats, plans de travail, etc.). S'y ajoute un chapitre constitué de documents biographiques, complété par son journal intime de 1953 ; un autre chapitre réunit les documents concernant sa condamnation pour activité antisoviétique (1957). Cette deuxième partie se clôt par la publication d'un certain nombre de ses discours publics et articles officiels. La troisième partie enfin reprend succinctement la filmographie et offre une bibliographie, avec des références à des périodiques en géorgien et en russe où parurent des comptes rendus de ses films, ainsi qu'un utile index.

Il s'agit là d'un ouvrage touffu, passionnant, de surcroît très bien illustré : outre un grand nombre de photogrammes et photos de plateau, d'affiches de films, de portraits de famille, d'esquisses et de

découpages, on trouve de nombreuses caricatures de cinéastes géorgiens dont certaines sont hilarantes (Mikheil Tchiaoourelî, p. 349) : Mikaberidze était un bon graphiste et même un peintre (voir son autoportrait p. 307), il collabora d'ailleurs comme illustrateur à plusieurs titres de la presse géorgienne.

Il avait toutefois débuté au théâtre, à Koutaïssi, avant de gagner Tiflis durant la période d'effervescence culturelle et artistique de l'indépendance (1918-1921). C'est à l'avènement du pouvoir soviétique qu'est créé le studio où il est bientôt recruté par Perestiani. Il tourne dans *Arsena Jorjashvili* (Ivan Perestiani, 1921) l'une des toutes premières productions de ce qui va devenir le Goskimprom de Géorgie. Il y a pour partenaire Mikheil Tchiaoourelî, appelé à faire une belle carrière comme réalisateur favori de Staline. Durant les premières années du studio, le film d'aventures révolutionnaires avec rébellion contre les satrapes russes est un genre largement exploité. Le mélodrame sur fond de mœurs traditionnelles aussi. Mikaberidze, tantôt révolutionnaire, tantôt héros romantique, tantôt l'un et l'autre, côtoie d'autres futurs grands noms du cinéma géorgien qui, eux aussi, font leurs armes comme acteurs (Mikheil Gelovani, Mikheil Kalatozishvili). Parmi les actrices, Nato Vatchnadze, sa partenaire de choix, s'impose rapidement comme star au niveau de l'URSS toute entière. Bientôt, plusieurs de ces jeunes acteurs, aux compétences d'ailleurs multiples (acteurs, décorateurs, monteurs, *cameramen*, projectionnistes...), prétendent à remplacer l'ancienne génération de réalisateurs formés dans les années 1910 (Perestiani, Bek Nazarov, Vladimir Barski...). Mikaberidze sera de ceux-là, sans égaler la renommée ni connaître la carrière de ses compagnons... question de chance, mais aussi de « souplesse ». Mikaberidze, à en croire de nombreux témoignages, n'en était guère pourvu.

Mais si son itinéraire est en soi passionnant, on proposera ici une autre lecture de cet ouvrage dont tout le mérite réside justement dans l'accumulation de documents d'archives « bruts de décoffrage », pratiquement sans appareil critique,

simplement traduits en anglais (et qui figurent souvent en fac-similé). Ils offrent en effet de multiples pistes de réflexion sur l'histoire du cinéma soviétique depuis les années 1920 jusqu'à la fin des années 1950, ses ruptures et ses constantes. On en évoquera ici quelques-unes, parmi bien d'autres : chacune mériterait d'être creusée, pourrait fournir le sujet de recherches, d'articles, voire de thèses.

Tout d'abord, l'ouvrage offre une occasion unique d'entrer dans la matérialité de la production à la soviétique : organisation des tournages, recrutement des acteurs, questions de budget, modalités de rémunération des personnels, etc. Et donc ici : difficulté d'obtention de la pellicule, rapports de pouvoir à l'intérieur du studio, différences de traitement entre les équipes, pénuries récurrentes de personnel : pour 25 équipes, il n'y a en tout et pour tout que 13 *cameramen* en 1930, pas assez d'administratifs et notamment de producteurs exécutifs qui jonglent littéralement entre plusieurs tournages, ce qui conduit à des situations ubuesques. Ainsi, à force d'attendre un responsable administratif, un comptable pour approuver le budget, voyant ses *cameramen* transférés sur d'autres films, Mikaberidze ne peut capter une seule image des vendanges qui sont au cœur de son projet (*Rote fahne*). Le réalisateur cherche alors à déplacer son sujet sur les opérations ultérieures de vinification, mais là encore, peine perdue : à force d'attendre l'approbation de son scénario remanié, le film, préparé durant de longs mois, doit être abandonné. Mikaberidze est toutefois violemment mis en cause dans un article de la presse géorgienne pour... caprices et fainéantise ! Pour se justifier, il reprend point par point toutes les étapes ayant mené à ce fiasco, en citant les décisions, ordres, courriers. Il ne s'en tient qu'aux faits (pp. 229-239), et on ne peut qu'être consterné par tant d'impéritie et de dérive bureaucratique, les maux mêmes qu'il dénonçait dans ce qui reste un chef d'œuvre de la satire, *Ma Grand-mère* (1929)... film qui n'avait pas été autorisé à sortir. À bien d'autres moments de sa carrière, Mikaberidze se heurte à ces fonctionnaires obtus, lents, incompetents... et profiteurs. Les réunions inces-

santes, le temps perdu en d'inutiles discussions apparaît comme une autre constante, tout comme la multiplication des instances de décision qui conduit à une déresponsabilisation généralisée – chacun renvoie à l'échelon supérieur, rien n'avance : l'énergie, la créativité en ressortent laminées, les idées originales sont ramenées au plus petit dénominateur commun. Les commentaires émis sont vagues, « inarticulés », les responsables ont l'esprit « endormi », n'ont « pas d'idées à eux et ne font que répéter celles qu'ils ont glanées ailleurs » (p. 362). On lui attache un coscénariste, venu de Moscou, à qui il doit rétrocéder une partie de ses honoraires...

Dans cet ordre d'idées, on suivra à travers l'ouvrage les questions de rémunération des cinéastes. L'arrêt des projets, le rejet des scénarios et propositions sont en effet synonymes de catastrophe matérielle pour le personnel créatif qui n'est pas employé permanent du studio, et Mikaberidze en souffre particulièrement. L'attente d'une approbation de Moscou fait reculer le versement d'une avance, telle ou telle tranche ne peut être versée qu'à condition que les modifications demandées soient introduites et la nouvelle version soumise (or on manque cruellement de dactylos !). Même durant les périodes où le réalisateur est salarié du studio, la paie arrive irrégulièrement, avec un ou deux mois de retard, et n'est versée qu'à 50 %. Alors que sa femme est enceinte, il n'a pas de quoi payer l'électricité, parfois même pas de quoi acheter du pain (voir pp. 331-366, son journal de 1953).

Partout affleure la question des rapports entre le centre et la périphérie. Rappelons que jusqu'à 1927-1928 le Goskinprom fait partie des studios les plus prospères, avec un gros volume de production et une distribution dans toute l'Union soviétique. Il engrange les succès commerciaux jusqu'à sa remise en cause violente par le centre. Les reproches visent tout à la fois ses tendances orientalistes, ses prétentions à traiter des sujets universels (adaptations de classiques russes et étrangers) et son niveau idéologique, jugé trop faible. Les réformes institutionnelles du début des années 1930 sou-

mettent le Goskinprom et l'ensemble des studios des périphéries au centre qui désormais décide du budget, du nombre de films produits annuellement et de l'orientation de ceux-ci, mais également du personnel et de l'équipement du studio. C'est également le centre qui vise les scénarios, donne son aval pour le casting, etc. La surface du studio géorgien connaît un rétrécissement brutal. Il lui est bientôt interdit de s'occuper d'autre chose que de sujets locaux.

Prenons à ce propos les questions de genre : dans les années 1930, les studios périphériques sont encouragés à se tourner vers les adaptations d'œuvres classiques des littératures nationales. Mais alors que dans les années 1920, les œuvres à sujet historique étaient souvent traitées avec beaucoup de liberté, sans craindre de tordre la vision de l'auteur dénoncée comme réactionnaire (voir le cas emblématique de *la Fille du capitaine* de Iouri Taritch d'après Pouchkine, soviétisée par les soins de Viktor Chklovski en 1927), dans la décennie suivante, on revient à des adaptations beaucoup plus fidèles. Pour n'avoir pas compris ce tournant, Mikaberidze et Dolidze sont violemment critiqués lorsqu'ils soumettent leur projet d'adaptation de *Kako Qachaghi* (*Kako le voleur*, d'après le poème d'Alexandre Tchavchavadze de 1840). Mais à lire le débat du comité artistique chargé de statuer sur ce scénario (pp. 240-261) de septembre 1937, il apparaît bientôt que les attentes formulées, mises bout à bout, proposent la quadrature du cercle, et de fait, le film ne sera jamais réalisé. Tout d'abord, les scénaristes doivent être justes du point de vue historique tout en étant fidèles à l'œuvre littéraire ! Or la révolte paysanne en Kakhétie qui est au cœur de l'œuvre n'est pas présentée avec un grand souci de vérité historique dans l'œuvre de Tchavchavadze – prince dont l'itinéraire a lui-même connu des virages radicaux dans son rapport à l'envahisseur russe – si bien que les scénaristes ont procédé à des recherches pour donner plus d'authenticité à cet épisode. Ce faisant, ils se sont écartés de l'œuvre poétique – sacrilège du point de vue des principes désormais en vigueur. À cela s'ajoutent d'autres soucis : certes, il

s'agit d'un mouvement proto-révolutionnaire, mais justement, il faut montrer qu'une révolte paysanne, lorsqu'elle n'est pas guidée par des prolétaires urbanisés, est vouée à l'échec. Par ailleurs, il convient de mettre en valeur le rôle positif des soldats russes (qui ne sont donc pas les officiers), et de montrer des personnages d'Arméniens et d'Azéris positifs – pour répondre à un défaut récurrent que Moscou a signalé au studio. Et le tout ne doit pas répéter d'autres films, déjà nombreux, réalisés sur des sujets semblables. Enfin, les membres du Conseil artistique sont partagés : certains conseillent aux deux auteurs d'adhérer au style poétique romantique de Tchavchavadze (Tchiaourel), d'autres (comme Chenguelaia) préconisent plus de réalisme. Mais les documents ne permettent pas de comprendre les véritables raisons de l'arrêt du projet : doublon avec d'autres productions antérieures ? Demande par Moscou de films sur des sujets plus actuels ? Ou, plus simplement, arrestation du directeur du studio qui dirigeait ce débat, Ambrosi Titberidze, fusillé dans la foulée (la Grande Terreur bat son plein).

Un autre aspect que l'ouvrage met bien en exergue concerne les techniques et les différences d'équipement et de formation des professionnels entre le centre et la périphérie. Lorsque Mikaberidze entreprend une adaptation de l'épopée géorgienne *le Chevalier à la peau de tigre* (Chota Roustaveli, XII<sup>e</sup> siècle), il prévoit une mise en scène ambitieuse, avec un recours important aux effets spéciaux. Mais le studio de Tbilissi n'est pas véritablement équipé et manque de spécialistes. La production connaît de multiples difficultés, et un professionnel est recruté à Moscou (Ivan Nikitchenko) pour prêter main forte à l'équipe locale. Mais celui-ci ne s'investit pas dans sa tâche, ne cherche pas à connaître la culture géorgienne, surtout traite ses collègues par le mépris, les rudoie, refuse de partager ses connaissances, et même de répondre à la presse, s'absente sans raison des journées entières, et réclame une augmentation. Celle-ci lui est accordée, sans résultat. Il finit par exiger que le décorateur soit remplacé, demande une équipe entière de peintres à sa disposition. Il cherche

même à obtenir le renvoi du réalisateur ! Or les résultats de son travail sont peu convaincants. Après des semaines et des mois de conflit larvé, la direction du studio le démet de ses fonctions ; la tâche sera entièrement assurée par des professionnels locaux, et tout particulièrement par le chef opérateur Dighmelov.

Lorsque Mikaberidze veut réaliser *Natsarkekia* au lendemain de la guerre, d'après un conte populaire géorgien, projet qui requiert de nombreux effets spéciaux, il se heurte à nouveau à des difficultés insurmontables. Tout commence pourtant pour le mieux : son scénario est considéré comme excellent par tous les membres du comité artistique du studio qui se réunit le 30 août 1945. Certes, le contenu idéologique manque de profondeur et de sérieux. Il faut dire que le héros, « celui qui fourrage dans la cendre », est un fainéant qui n'obtient ses richesses que par tromperie et belles paroles. Pourtant Iossif Manevitch trouve le conte « cinématique », joyeux et plein de sagesse, avec des touches satiriques (p. 275). Il est bientôt approuvé par Moscou (Kalatozov et Bolchakov) en octobre 1945. Mais le réalisateur veut tourner en couleurs (avec la fameuse pellicule Agfa que les Soviétiques ont récupérée à Berlin et font fabriquer à Wolfen). Le studio n'est pas autorisé à en obtenir : Moscou se réserve ce privilège. Enfin les demandes en matériel pour les effets spéciaux ne sont pas agréées, raison probable de l'abandon du projet. Mikaberidze le recycle en partie en 1953 pour *Tsiskara* ou *la Flûte magique* (pp. 268-280). De nouveau il soumet ses réflexions sur les effets spéciaux, qui ont beaucoup évolué depuis *Ma Grand-mère* (1929) et *Kajeti* (1936) qui comportait de nombreux trucages. En dépit des déboires connus par ces films, Mikaberidze est encore considéré par le studio comme le réalisateur le plus à même de mener à bien cette révolution technique en Géorgie. Ce sera à nouveau peine perdue. Le film est confié à un autre réalisateur, bien moins ambitieux, Sergo Tchelidze (*Volshebnaja svirel'* pour le titre russe, sorti en septembre 1956, un an entier après sa première projection devant le conseil artistique du studio à Tbilissi). On notera que

cette fois, le film est en couleurs, mais l'équipe se fait taper sur les doigts, car celles-ci sont jugées trop agressives, l'ensemble trop « bigarré » – un reproche très fréquemment formulé une décennie plus tôt, à Moscou, aux tout débuts de l'emploi de la pellicule couleur.

Les documents réunis à propos de ce film (pp. 281-300) montrent également un autre aspect de l'histoire du cinéma soviétique encore peu éclairé par des études générales : la critique cinématographique... et, en l'occurrence, sa violence. Les reproches formulés par le Komsomol géorgien à l'égard de *Tsiskara* sont d'une rare venimosité, sans pour autant livrer d'analyse sérieuse (Mikaberidze dans son journal relève que certains auteurs sont des acteurs ratés, recyclés dans la critique). Ce flot de paroles haineuses ne vise aucunement à aider les créateurs mais est purement destructeur. Son journal fait également apparaître ses réactions à la lecture d'articles parus dans la presse russe (*Sovetskaja kul'tura*) concernant le studio de Géorgie : Moscou reproche à Tbilissi de s'être inspiré d'un conte populaire au lieu de faire des films sur des sujets contemporains... au moment même où les Russes réalisent quantité de films-contes. On sent le réalisateur amer, par moments révolté quand il écrit : « certains ont le droit, d'autres pas ! ». Il n'hésite pas à parler d' « arrogance impériale ».

Aussi, après des années de frustrations, de projets avortés, au terme d'une carrière à demi brisée, n'est-on pas vraiment étonné de lire sous sa plume en 1956 [je retraduis de l'anglais, lui-même traduit du géorgien, p. 369] : « Nous sommes en train d'écouter la radio raconter des mensonges à propos de l'augmentation de la production d'électricité au cours du sixième plan quinquennal, de l'amélioration de la qualité de la vie, et autres contes du même genre. Et cela même au moment où nos familles sont dans le noir... par manque d'électricité ! Ha-ha-ha ! Ceci est ridicule ! Chaque année depuis ces quarante maudites années, la population soviétique, privée de liberté de parole, se voit promettre l'espoir que dans l'avenir elle vivra dans l'abondance. Mais la population sait aujourd'hui

pour sûr que le Parti communiste et le gouvernement soviétique sont une bande d'escrocs, de rapaces, d'assassins sanguinaires et de menteurs dont les jours sont comptés. Le gouvernement soviétique est impuissant à éradiquer le trafic, les pillages, le vol à main armée, le meurtre, parce qu'il est lui-même constitué de voleurs. L'histoire est en train d'être écrite. Comment les historiens et le peuple pourront-ils oublier les millions de gens torturés, tourmentés, fusillés dans les camps et les prisons du Goulag ? Froussards, vous n'avez aucun moyen de vous échapper ! Qu'est-ce que le gouvernement soviétique ? Ce pays est un camp de concentration gigantesque, l'État le plus froussard, effrayé par sa propre ombre, son peuple, des êtres humains ; un état menteur, tyrannique, qui a privé les citoyens soviétiques de liberté, de dignité, de bravoure, de caractère et d'individualité, qui a détruit des nations entières. L'État soviétique est en train de s'effondrer. Même un petit État comme la Yougoslavie est capable de lui porter un coup et de l'humilier. C'est un véritable État impérialiste. Pire, fasciste. Le peuple le sait. Vive la Géorgie libre ! »

Ce courrier et trois autres sans doute de la même eau, furent envoyés, anonymes, à des responsables locaux et à la rédaction du journal *Komunisti*. Ils valurent à Mikaberidze une condamnation à cinq années d'emprisonnement, ramenées à trois, qu'il effectua dans un camp de Mordovie. Il plaïda coupable, mais expliqua sa conduite par son état de dépression profonde. On peut en effet suivre à travers la multitude de points de vue qu'offrent les sténogrammes, protocoles, décisions, conclusions d'experts, documents de censure, recours, plaintes, et documents biographiques les effets d'une ambiance le plus souvent délétère, les déceptions et humiliations subies. Dans le même temps, Mikaberidze était non seulement membre du Parti, mais à un moment secrétaire de la cellule du studio, et donnait des cours d'éducation politique aux employés ! Vu d'aujourd'hui, on a un certain mal à tenir toutes ces données ensemble... Mais c'est aussi de ces contradictions qu'étaient souvent tissées les vies en Union soviétique. Échec, dépression, éventuellement abandon,

alcoolisme (Olécha) conduisaient à la désillusion, mais alternaient parfois ou même se combinaient avec un engagement resté intact (Vertov).

Pour revenir aux rapports centre *vs* périphérie, cette fois envisagés de manière beaucoup plus positive, l'ouvrage de Soso Dumbadze et Nino Dzandzava fournit quelques tesselles à la mosaïque encore incomplète que constituent les activités des membres du LEF (Front gauche de l'art). Il s'agit ici des commentaires rédigés par Chklovski et Trétiakov sur le scénario puis le film de Mikaberidze, *Ma Grand-mère* (pp. 153-157), du temps où ils étaient rattachés comme conseillers au studio géorgien (1927-1929), à un moment où eux-mêmes étaient en difficulté à Moscou. Chklovski, on le sent, est frappé par l'audace du scénario, considère que sa réalisation sera « très complexe », mais formule plusieurs propositions qui vont tout à fait dans le sens grotesque et loufoque de l'auteur (qui semble en avoir tenu compte). La critique du film par Trétiakov est fort intéressante, et ses arguments convaincants : il reproche à Mikaberidze de n'avoir pas su développer correctement une intrigue trop mince pour fournir la matière d'un long métrage, de mélanger les styles « excentrique » et « naturaliste », si bien que le spectateur a du mal à passer du grotesque à la réalité et retour ; il considère que la motivation des gags est souvent trop faible, tandis que les trucs – qui renvoient au répertoire de Linder, dit-il – lui paraissent naïfs. Certains accessoires sont selon lui trop théâtraux et ne fonctionnent pas bien au cinéma. Trétiakov relève aussi le niveau de généralisation de la satire qui peut être dangereux : « l'administration est donnée de manière abstraite et schématique, ce qui lui donne une valeur universelle, comme s'il était question de l'administration soviétique en général. Il est clair qu'avec un fonctionnement aussi désespérément stupide (du directeur au coursier), rien ne peut avancer ». Toutefois, il met à l'actif du réalisateur sa tentative de « créer une comédie excentrique, ce genre le plus difficile dans le contexte soviétique où la satire va de pair avec le bureau du procureur [*sic!*] », et salue le choix d'un sujet actuel, à rebours « de l'exotisme

et de l'historisme » pratiqués par le studio. S'il n'est pas entièrement convaincu par le recours à l'animation, là encore il salue l'expérimentation et l'audace dans les essais de réalisation de métaphores (« épingle un personnage » dans la presse – le bureaucrate est littéralement transpercé par un stylo et se retrouve transformé en caricature). Trétiakov conseillait néanmoins de réduire le métrage de moitié (!) et de limiter la sortie du film à quelques écrans – à titre d'expérience.

On terminera en évoquant encore deux pistes ouvertes par ce livre : la première concerne le phénomène du vedettariat à la soviétique – là encore trop peu exploré par l'historiographie. Les pages du journal de Mikaberidze (pp. 341-351) décrivant le choc produit sur le public géorgien par la mort accidentelle de Nato Vatchnadze (disparue dans un accident d'avion en 1953), l'hommage rendu par les foules anonymes que la milice a du mal à contenir sont tout à fait frappantes, d'autant que l'actrice n'occupait plus depuis longtemps la place qui avait été la sienne dans les années 1920. La seconde piste concerne les relations patron-client, constitutives de l'économie informelle soviétique, et dont on a pu observer le fonctionnement dans d'autres arts (notamment l'architecture ou la peinture), mais que l'on avait rarement pu mettre en évidence dans le cinéma. Ici, c'est Béria qui patronne la production de *Kajeti* et à qui le directeur du studio rend un hommage appuyé lors de la présentation du film (p. 198).

Au total l'ouvrage offre, on le voit, une mine d'informations dont l'intérêt dépasse largement le seul itinéraire d'un réalisateur resté au panthéon du cinéma soviétique pour un unique film (finalement autorisé à sortir en 1968). On regrettera à ce titre que, dans une démarche auteuriste, les deux chercheurs n'aient pas exploité davantage les archives du studio ou du Parti (on pense ici en premier lieu à celles de la cellule du studio). Mais le lecteur aura tout loisir de poursuivre ces pistes... ou d'en privilégier d'autres.

Valérie Pozner