

LE MUET DU MOIS

Le Bonheur (Schast'e)

Un film soviétique de Alexandre Medvedkine (1934)

Version restaurée inédite 2000 / 2003

Musique originale de Alexeï Aigi (2000), interprétée par le groupe 4'33''

23.15

vendredi 26 septembre 2003

Contact ARTE France (Cinéma) : Jacques Poitrat, j-poitrat@artefrance.fr

Contacts presse (Cinéma) : Agnès Buiche / Laure Coenca 01 55 00 70 47 / 73 43

a-buiche@artefrance.fr / l-coenca@artefrance.fr

Retrouvez les dossiers de presse en ligne sur www.artepro.com



Ciné-ours

Nous sommes entrés dans la salle de la cinémathèque de Bruxelles - pardon, de la Cinémathèque Royale de Belgique, Ledoux tient beaucoup à sa couronne - et parmi les films connus ou peu connus, d'Eisenstein à Barnet, voilà qu'est passé un film totalement inconnu, signé d'un nom inconnu. Le temps de déchiffrer le cyrillique : M-E-D-V-E-D-K-I-N... Medved, c'est l'ours. Et évidemment, le goût du calembour polyglotte (ou troglodyte, comme dit une dame russe que je connais) nous dictait le mot-valise que quelques années après *Le Film Soviétique* prendrait pour titre de son article sur l'auteur du *Bonheur* : MEDVEDKINO, qui se lit à volonté comme : cinéma-Medvedkine ou : ciné-ours.



J'ai rencontré Medvedkine à Leipzig plusieurs années après, et il ressemblait à deux personnes : à un ours, comme son nom, et à Chaplin, comme son film. Difficile à expliquer en termes marxistes, tout ça. De l'ours il a la stature, la solidité, quelque chose d'incroyable, en tout cas, de difficilement crevable. De Chaplin quelque chose dans le visage et dans les crevasses du rire. Mais un regard que Chaplin n'a pas, et assez peu d'ours. Le regard de quelqu'un qui a vu beaucoup de grands espaces, et qui au bout de ces espaces, n'a pas perdu de vue son enfance.

Entre temps j'avais lu la page que lui consacre Jay Leyda dans son histoire du cinéma soviétique, où seul de tous les historiens il raconte le *train-cinéma*, le *kinopoezd*. Un train, un homme qui mettait le cinéma « entre les mains du peuple » (comme Medvedkine nous le dirait lui-même plus tard), cela avait de quoi faire rêver un demi-cinéaste égaré dans cette jungle où le professionnalisme mondain et le corporatisme se rejoignent pour empêcher le cinéma de tomber entre les mains du peuple. J'ai donc passablement brodé sur le thème du ciné-train, pour découvrir, en rencontrant Medvedkine, que tout ce que j'avais inventé était encore très au-dessous de la réalité. On se demande quelquefois ce qui a décidé un groupe d'ouvriers français, débutant précisément dans cette difficile entreprise de prendre le cinéma entre leurs mains, à choisir de se baptiser **Groupe Medvedkine**. Je suis heureux d'apporter pour la première fois une réponse historique à cette importante question. C'est exactement le moment où, racontant le ciné-train à Besançon en 67, l'année des grandes grèves, dans la cuisine de René Berchoud en compagnie de Georges, de Yoyo, de Daniel, de Pol, de Geo et de quelques autres, j'ai cité Medvedkine : « Nous emmenions avec nous des cartons déjà tournés, pour insérer dans les films. Et il y en avait un que nous prenions en bobines entières, parce qu'il servait toujours, dans tous les films. C'est celui qui disait : **CAMARADES, ÇA NE PEUT PAS DURER !** ».

Le reste est l'histoire d'une amitié, de retrouvailles qu'à l'époque nous n'aurions simplement pas cru possibles : les films du Groupe Medvedkine montrés à Moscou, le *Bonheur* projeté à Paris, et ce film dont nous rêvions malgré l'absence de documents d'époque (il semble que tout le tournage du train a disparu dans la tourmente) *le Train en Marche*,

où pour la première fois Medvedkine raconte ses « 294 jours sur roues ». Amitié et retrouvailles qui n'excluent pas, de part et d'autre, le sens critique. Medvedkine est souvent étonné par les productions de SLON, et aucun participant de SLON ne souscrirait à la **lettre à mes amis chinois** que Medvedkine a tournée l'an dernier. Et le **Bonheur** même, tout comme la **Ligne Générale**, vise aussi à présenter le « visage humain » d'une collectivisation qui en a eu d'autres. Tout cela est vrai, mais le propre des grandes oeuvres, c'est de respirer à une hauteur telle que les conflits mêmes qui les ont nourries sont remis à leur vraie place : pas négligeable, mais pas décisive. Un survol dans l'instant qui correspond au survol dans le temps que donnera le recul historique. Et cela, bien entendu, pas en fonction de je ne sais quel absolu de l'art transcendant nos misérables situations historiques und so weiter, mais en fonction tout au contraire de ce qu'il y a de plus fondamental dans l'histoire, de ce mouvement où l'existence humaine et l'exigence révolutionnaire s'accordent totalement, et en dehors duquel il n'y a que le pseudo-réalisme de la **tactique**, avec ses lendemains qui déchantent.

Si bien qu'il serait très vain, dans l'éblouissement de la découverte de Medvedkine, de vouloir l'annexer à tel ou tel courant actuel. Pourtant, ça n'a pas raté : lors d'une preview du **Bonheur en banlieue**, il s'est trouvé tout de suite un brave jeune homme pour expliquer avec force ricanements que « ce n'était pas par hasard » que « certains » sortaient maintenant Medvedkine pour faire pièce au culte de Dziga-Vertov brandi par d'autres « groupes ». Bien entendu, Godard et Gorin rigoleraient autant que nous de cette **théorie du complot** toujours mise en avant par les esprits faibles lorsque le mécanisme dialectique leur échappe. Mais il faut s'attendre à des réactions de ce genre, et il est très possible que, de part et d'autre, on fourbisse ses armes pour faire entrer à toute force Medvedkine dans les querelles des Trissottins de Paris 1971. Ceux qui font ce genre de calcul risquent quelque déception. Medvedkine nous apporte d'un coup un ensemble d'expériences et d'accomplissements, tant dans le domaine du cinéma de lutte en contact direct avec le peuple que dans la recherche du didactisme par la satire et le merveilleux, où il est légitime que chacun cherche son bien, mais que personne n'a le droit de s'appropriier, à commencer par nous. Annexer Medvedkine à la contestation en raison de ses démêlés avec les bureaucrates, l'annexer à l'orthodoxie en vertu de son inflexible confiance dans le Parti, c'est également le mutiler. Et lui chercher sa place dans le découpage de la critique politico-cinématographique d'aujourd'hui, c'est simplement le nier. On peut tout faire avec les ours sauf en faire des rats.

Chris Marker
LA REVUE DU CINÉMA, *Image et Son*
N° 255 – Décembre 1971 (p. 4-5)

P. S. : Depuis, en 1993, Chris Marker a réalisé un film essentiel, **LE TOMBEAU D'ALEXANDRE (The Last Bolshevik)**, dédié à la mémoire de Jacques Ledoux (100 min., avec la participation de Nikolai Izvolov, Kira Paramonova, Viktor Dyomin, Yuli Raizman, Marina Kalasieva, Chongara Medvedkina, Lev Rochal, Vladimir Dimitriev, Antonina Pirojkova, Albert Schulte, Rhona Campbell, Marina Goldovskaya, Yakov Tolchan, Sofia Prituliak, Yuri Kolyada). Produit par Les Films de L'Astrophore (Francoise Widhoff) / Michael Kustow Productions / Epidem Oy pour Arte/La Sept et Channel 4 Television, il est aujourd'hui disponible en VHS chez ARTE Vidéo.

Le travail du ciné-train nous a liés étroitement avec le peuple, il nous a aidé à comprendre son âme. Nous avons vu comment vivait le paysan, quelles étaient ses joies, ses peines, quels étaient ses désirs. Et c'est là que j'ai rencontré un type de paysan très intéressant. Il était entré dans le kolkhoze, mais il n'y avait pas senti une force véritable, il n'y avait pas vu son bonheur. Pour un paysan comme celui-là, la vie était difficile. On ne l'aimait pas beaucoup, on riait de lui, et il était très malheureux. C'est à lui que j'ai pensé pour faire ensuite mon film LE BONHEUR.

Chaque homme cherche le bonheur. Certains le voient dans les richesses, mais le paysan russe qui vivait très mal, très pauvrement, le rêvait à sa manière. Anton Pavlovitch Tchekhov a noté un jour dans son carnet : « A quoi rêve le paysan russe ? - Si j'étais le tzar, je volerais cent roubles et je me sauverais ! ». Un proverbe russe dit : « Voilà ce que pense le paysan - Si j'étais tzar, je mangerais du lard sur du lard, et je dormirais. »

Une telle idée du bonheur - avoir un morceau de pain, ne pas avoir faim, avoir son cheval, sa grange, avoir des biens à soi, avoir son sac de blé - une telle idée du bonheur, toute petite, mais liée à l'incroyable dureté de la vie du paysan russe d'autrefois, c'est elle qui est à la base de ma comédie LE BONHEUR.

J'ai essayé d'y montrer la tragédie d'un tel homme, ses efforts pour se trouver - quelque part - un idéal de vie. Bien sûr il ne pouvait pas se le rêver très vaste, il était très limité, il le rêvait à sa manière, et à sa manière il cherchait à atteindre son bonheur.

Et moi, dans ce film, j'ai essayé de raconter une histoire drôle, et triste, et tragique, l'histoire d'un paysan comme celui-là - Khmyr - à qui rien ne réussissait. Il vivait très mal, comme avait très mal vécu son grand-père, son arrière-grand-père, comme avait mal vécu son père. Et voilà que d'une manière tout-à-fait inattendue pour lui, à la fin du film, il découvrait que d'autres pouvaient s'intéresser à lui, s'occuper de lui : les amis, les voisins, le gouvernement aussi... Et dans une ferme collective, il s'approchait du bonheur.

Alexandre MEDVEDKINE

in *LE TRAIN EN MARCHE*

Film de Chris Marker / Production : SLON – ISKRA

1971 – 35 mm. - N. & B. – 32 min.

Le texte de ce film a été publié par

L'Avant-Scène (Cinéma),

N° 120 – décembre 1971 (p. 11-14)



ISKRA/SLON

18 rue henri barbusse BP 24

94 111 ARCUEIL Cedex

iskra@iskra.fr

tél. : 33-1 41 24 02 20

fax : 33-1 41 24 07 77

Lettre de S.-M. EISENSTEIN

Je viens de voir la Comédie de Medvedkine, « **Le Bonheur** », et, comme on dit, je ne peux pas garder le silence.

Car aujourd'hui, j'ai vu comment rit un Bolchevik !

On peut commencer une comédie en déclarant : « Chaplin n'y est pas ». C'est un fait Charlie Chaplin ne joue pas dans le film.

On peut concevoir une comédie où Chaplin n'est pas - et puis d'une certaine façon, le voilà qui y entre. Non, ce n'est pas lui que vous voyez. Ni rien qui lui soit directement emprunté. Chaplin agit ici comme un repère. Comme un relais. Comme une certaine qualité, spécifique, de profondeur. C'est Chaplin « nouveau modèle ».

Voilà ce que je ressentais aujourd'hui en regardant **Le Bonheur**. Le film n'a pas encore été distribué. Il n'est pas tout à fait terminé. Il n'est pas encore passé par tous les niveaux hiérarchiques de l'approbation. On n'en permet pas encore la vision publique.

Il est facile de faire l'éloge de Tchapaïev dans la foulée de l'enthousiasme que provoque ce film partout où il est vu. Plus difficile de décrire un film inachevé, vu dans une salle de projection minuscule entre un auteur nerveux et deux autres aussi peu « objectifs ». Mais je n'hésite pas à dire que voilà un film remarquable, et que son auteur est une personnalité extrêmement intéressante, et que ce film inaugure et établit une forme cinématographique totalement originale, qui élargit considérablement notre conception de la comédie filmée.

Lorsque Khmyr laboure avec son petit cheval à pois, il est difficile de ne pas rire. Mais Khmyr n'est pas un imbécile, ni un demeuré. Ce qui est en question, c'est ce que Marx appelait « la stupidité de la vie paysanne » : nous avons connu cela, nous sommes passés par cela, et nous avons dépassé cela d'une façon irréversible. Et cette « stupidité » paraît encore cent fois plus stupide lorsqu'elle est entourée de fermes collectives et de moissonneuses-batteuses.

Il est donc difficile de ne pas rire, comme il est difficile de ne pas rire à Chaplin. Mais c'est là que je dois exprimer mon ravissement devant ce qu'apporte Medvedkine : dans son propos, dans ce qu'il révèle d'intelligence, dans son choix des moments merveilleux...

Chez Chaplin, le gag est individualiste.

Chez Medvedkine, il est socialiste.

Chaplin s'en va toujours « au loin ». Quelque chose le mène quelque part, ailleurs... Quelque chose d'éternel. Une jambe ici, l'autre là. Une conclusion, pas une solution.

La solution est collective. Et Khmyr part du point même où Chaplin nous quitte. Chaplin est toujours seul, toujours à-côté, toujours en-dehors. Khmyr est toujours conduit - par sa femme, par le responsable politique, par son entourage. Mais ils sont tout de même côte-à-côte, Chaplin et Khmyr, et Chaplin à ce moment-là revient de son pays lointain (celui où il va à la fin de ses meilleurs films) tandis que Khmyr y part à son tour. C'est comme ça, et débrouillez-vous avec vos contradictions.

On donne un fusil à Khmyr. Il est promu responsable, gardien de la grange collective. Le koulak qui convoite la grange lâche une chèvre dans la parcelle individuelle de Khmyr. Khmyr jette des pierres à la chèvre pour la chasser, il s'intéresse davantage à son bien qu'à celui de la communauté, il tourne le dos à la grange. Les serviteurs du koulak, le pope, les anciens exploités en profitent pour se glisser sous la grange, la soulever, s'en aller avec elle. Khmyr chasse la chèvre et se retourne : plus de grange. Elle court à travers champs, sur ses pattes de koulak. Khmyr court après elle...

Les aventures d'une cabane à pattes ne sont pas une nouveauté, ni au cinéma, ni auparavant. Voir la cabane de *la Ruée vers l'or* : celle où Charlot et un autre chercheur d'or passent l'hiver. Ils sont à court de vivres, et le compagnon affamé de Charlot a une hallucination : il le voit transformé en poulet, il veut le manger. De temps en temps son esprit s'éclaircit, il embrasse Charlot, puis il se remet à le chasser. À la fin, la cabane est emportée par l'ouragan et aboutit au bord d'un précipice.

C'est le même genre de rire. Mais là nous avons un combat entre deux hommes, et ici un double combat : un combat entre les exploités d'hier et les gardiens de la propriété collective aujourd'hui, et le même combat à l'intérieur d'un seul homme. Le gag de Chaplin était simple, il dérivait simplement de la division de la société en classes, dans une métaphore renouvelée de Breughel : le gros poisson mange le petit poisson. Le gag de Medvedkine exprime une relation socialiste avec la propriété.

Un échelon de plus dans l'infamie du koulak : il ne s'agit plus de chèvre ni de grange, mais d'un garçon d'écurie enfermé avec les chevaux de la communauté dans un incendie. Pour détourner Khmyr de l'incendie, sa propre hutte est mise en feu. Et cela donne la scène brillante où Khmyr, voyant brûler sa hutte et voulant aussi combattre le feu dans l'écurie collective, court d'un feu à l'autre sans arriver à décider lequel il doit éteindre.

Bien entendu, les braves collectivistes sauveront les chevaux et tout finira bien, mais là encore nous assistons à un conflit intérieur : le balancier lancé trop loin à droite provoque un violent retour à gauche.

(...)

Voici donc, non seulement une œuvre exceptionnelle, mais un auteur exceptionnel. Une individualité authentiquement originale, et parfaitement accomplie.

C'est ce qui nous a frappés tout d'abord : une question de principe. Pas d'acrobatie, pas de trapèze volant, de vol plané ni d'évasion hors d'un coffre fermé à clef. Mais une maîtrise, une originalité authentiques.

Pas d'effet pour l'effet, de gag pour le gag. Mais la recherche de ce par quoi le gag sert un propos.

J'ai longtemps étudié le problème des idées, des attitudes idéologiques qu'un gag traditionnel ou familier peut développer dans l'interprétation comique. Il n'est pas une des conclusions auxquelles je suis parvenu, que Medvedkine n'approuverait.

S.M. Eisenstein

Extrait d'un article écrit en 1936
et publié pour la première fois en 1968 dans
Oeuvres Choisies (Volume V)

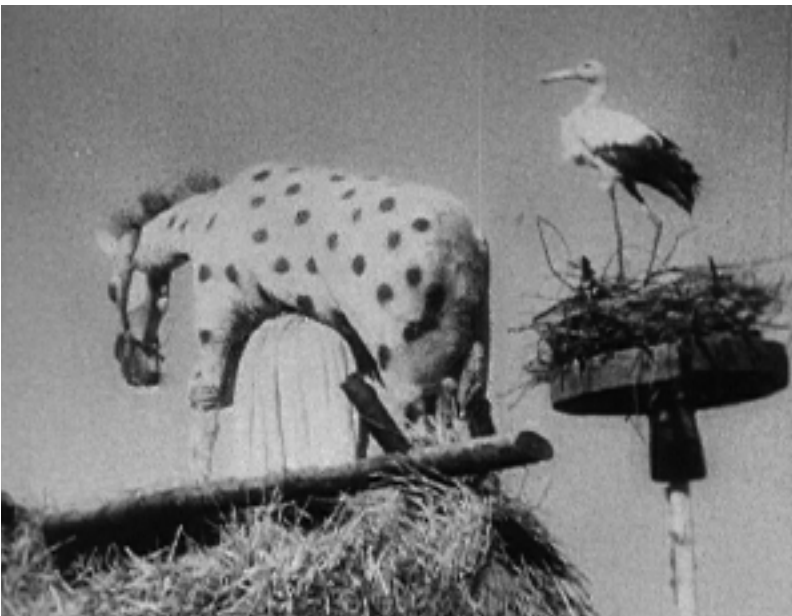
Alexandre MEDVEDKINE

Alexandre Ivanovitch MEDVEDKINE est né le 8 mars 1900 à Penza et décédé le 19 février 1989 à Moscou.

C'était une réunion tout ce qu'il y a de plus ordinaire, mais une réunion... de chevaux.

Sur la scène, des chevaux siégeaient à la présidence. À la tribune un cheval prononçait un discours, un seau lui tenant lieu de carafe. Comme tout orateur qui se respecte, il se gargarisait périodiquement. Cela le faisait ressembler à un homme. D'autant plus qu'il avait une pelisse de cosaque sur le dos, comme en porte tout cavalier qui se respecte. Et l'on pouvait voir bon nombre de ces cavaliers dans la salle. Parce que la salle était remplie des héroïques combattants de la Première armée de cavalerie qui s'était couverte de gloire durant la guerre civile et qui, pour l'instant, se tenaient les côtes. Tout était comique : cette présidence chevaline avec son orateur chevalin, ses gros yeux chevalins faits avec des pommes et ses naseaux de papier enduit de suie et les questions chevalines à l'ordre du jour de la réunion, mais qui semblaient passionner l'assistance.

C'était tout au début des années 20 ; le cavalier rouge Alexandre Medvedkine n'avait que 20 ans à peine, mais il donnait là une nouvelle représentation bouffonne à ses camarades, au cours d'une soirée.



Dans ce théâtre, unique en son genre, on jouait le soir ce qui avait été écrit le matin. Des objets inanimés y parlaient comme des hommes et, comme nous l'avons déjà dit, des chevaux tenaient conférence. Des images populaires et des mystères s'animaient sur la scène. Les pièces écrites par Medvedkine étaient pleines d'une satire actuelle et touchant juste, d'un vigoureux humour populaire sans aucune convention mondaine. Les jeunes filles pressenties pour participer aux spectacles s'éloignaient en rougissant. Pourtant cet humour parfois brutal n'était pas du tout

vulgaire. Il était plutôt un signe de candeur naïve et surtout de la pureté des intentions de l'auteur. Cependant la fuite du personnel féminin de la troupe amena subitement à une découverte. Des hommes se mirent à jouer des rôles féminins et quels hommes ! Des cavaliers de l'armée révolutionnaire dont la stature dépassait celle de la femme cosaque la plus robuste. Et cela convenait beaucoup mieux à ce théâtre stylisé de soldats que si les rôles féminins eussent été joués par les femmes.

.. Bien des années plus tard, Medvedkine dira que ce théâtre d'amateurs, par lequel il avait débuté, avait été pour lui un important laboratoire.

Presque quotidiennement, il pouvait vérifier ce qui fait rire ou ne pas rire le public. Mais je crois qu'il ne s'agit pas seulement de cela. Le théâtre et aussi le journal satirique du

régiment « Thérébentine » qu'il faisait paraître, ont jeté les bases de ce style politique et artistique qui a marqué si brillamment ses courts métrages satiriques des années 20 et 30, ses célèbres pamphlets documentaires des dernières années ou un chef-d'œuvre du cinéma soviétique comme son film de fiction de 1934 « **Le Bonheur** ».

Les exercices romantiques de sa jeunesse théâtrale se répercutent dans les films de Medvedkine par son réalisme même, sa fidélité à son crédo artistique immuable.

Medvedkine a commencé à faire du cinéma aux studios militaires « Gosvoenkino ». Ses premiers films sont déjà marqués par ses dons, bien qu'ils n'aient pas mis pleinement en valeur son talent satirique. Son film d'instruction militaire « **Les Eclaireurs** », tourné en 1927, était construit de la manière suivante : à la suite de péripéties diverses, les éclaireurs se trouvent dans une situation très critique, mais à ce moment le film s'interrompt et le spectateur doit trouver lui-même une issue. Medvedkine se souvient des discussions animées qui éclataient dans la salle, après quoi le film continuait, offrant sa propre variante. Ce film avait des objectifs fort modestes, mais le simple résumé du scénario montre combien l'imagination de l'auteur était fertile.

Cette imagination généreuse l'a fort bien servi lorsqu'au début des années 30 il opta pour la difficile satire cinématographique. D'abord, ce furent des courts-métrages. Voici quelques-uns d'entre eux dont le contenu est exposé par Medvedkine avec le laconisme et la satirique qui caractérisent ses bandes elles-mêmes. « Tout le monde est aux trousses d'un petit voleur, écrit Medvedkine au sujet de son court-métrage « **Au Voleur !** ». Mais on ne remarque pas un brigand d'envergure ». « De mauvais maçons, raconte-t-il en résumant un autre film, construisent une maison pour un particulier, mais elle ne tient pas debout et un cordonnier leur fait de mauvaises bottes dans cette maison, etc. Tout le monde est mécontent, tout le monde crie ».

Les films de Medvedkine, sa personnalité, suscitent des débats. Le contenu percutant, la nouveauté du style, provoquent des polémiques et souvent une animosité qui provient de l'incompréhension de sa vision artistique. Mais au moment critique, les expériences du réalisateur furent soutenues et approuvées par le premier Commissaire du peuple de l'instruction publique, Anatoli Lounatcharski, qui le convia à frayer la voie à des recherches audacieuses dans le domaine du cinéma satirique. Il faut dire que Medvedkine connut encore des instants difficiles au cours des années suivantes. Peut-être parce qu'il n'avait pas toujours affaire à des gens doués de la largeur de vues et de la sensibilité artistique de Lounatcharski. Mais Medvedkine resta toujours fidèle à lui-même. Même lorsqu'il organisa en 1932 cette entreprise unique dans son genre qu'était le « Train cinématographique ». C'était un véritable studio sur roues qui, pendant 294 jours, alla de grands chantiers en grands chantiers, filmant les réalisations des bâtisseurs, des ouvriers, des cheminots, aussi bien que les méfaits de la gabegie et de l'incompétence. Ces brefs documentaires et semi-documentaires étaient explosifs. L'actualité des problèmes s'y combinait à un style percutant dans le traitement du sujet, la vision de l'opérateur, les effets de montage. Le travail du train ne fut pas inutile. Pas seulement parce que les films tournés eurent une influence de propagande sur les travaux de construction. Les principes du « Train cinématographique » laissèrent une trace ineffaçable dans le cinéma. Tout à fait récemment, ils ont ressurgi dans les films tournés par des ouvriers français de Besançon « d'après la méthode du train cinématographique de Medvedkine », ce que Chris Marker écrivit à Medvedkine lui-même. Dans ces films les principes de Medvedkine se traduisent par des effets de montage saisissants, à partir des épisodes les plus ordinaires de la vie des ouvriers et des patrons. Le montage révèle avec une puissance particulière l'essence des constructions sociales.



Dans ses premiers courts-métrages, dans les films du « train cinématographique », Medvedkine cherchait consciemment, délibérément, ce qui avait été réalisé spontanément sur la scène de son théâtre de soldats : l'unité du document vécu et concret. Chez un grand, artiste, plus l'imagination est débridée et plus est organique son lien avec la vie quotidienne. Surtout si son art prend ses racines dans le folklore, le conte populaire, la parabole, la sottise.

Le *Bonheur* » nous conte l'histoire tout à fait banale, traditionnelle dans les contes populaires, du moujik Khmyr, pauvre paysan maladroit et gauche, persécuté par les autorités de l'ancienne Russie. Il cherche son bonheur là où il ne peut se trouver, cela dans le cadre d'événements souvent fantastiques, mais dont le caractère insolite est justifié par des associations d'idées historiques ou psychologiques de la plus grande précision. Malgré les personnages stylisés il y a dans le caractère de chacun d'entre eux quelque chose de très authentique, puisé à la réalité quotidienne. L'une des plus belles découvertes de Medvedkine dans ce film, ce sont les masques des soldats tsaristes où est figée une expression de vénération, la bouche ouverte comme pour crier ce « hurra ». Lorsqu'ils marchent au pas, il n'y a là rien d'extraordinaire. Mais lorsqu'ils gardent cette expression figée en saisissant à bras le corps un Khmyr bien décidé à mourir, pour le mener au cachot, on voit apparaître une situation sinistre à travers la loufoquerie.

Medvedkine a transposé les mêmes principes dans ses célèbres pamphlets documentaires. Le genre même du pamphlet a exigé la recherche de formes de traitement satirique du document filmé où la stylisation de l'affiche se combine à des détails quotidiens parfaitement concrets. C'est pourquoi Medvedkine choisit généralement des scènes révélant les contradictions internes d'objets réels contenant un message sous-jacent et permettant des analogies. Pour son film « *La raison contre la déraison* » (1960), Medvedkine a trouvé une scène où Adenauer n'arrive pas à coiffer une toque universitaire. Le réalisateur a enrichi cette brève séquence d'actualités en rappelant que la toque de Newton et de Timiriazev ne convient pas au crâne du chancelier... Pareils épisodes sont nombreux dans les documentaires de Medvedkine : « *La loi de la lâcheté* » (1962) sur le démantèlement du système colonial en Afrique, « *Amitié avec effraction* » (1965) sur l'impuissance de l'impérialisme mondial, sa perfidie et sa cruauté, dans son dernier pamphlet « *La sclérose de la conscience* » (1968) sur l'escalade de l'amoralité et le danger d'une nouvelle guerre mondiale. Medvedkine travaille avec acharnement et cela se voit.

Le nom de Medvedkine n'est pas aussi mondialement célèbre qu'il le mériterait. Mais voilà que 30 ans après, « *Le Bonheur* » passe sur les écrans de la R.D.A., de la Pologne, de la Suède, de la Belgique, de la R.F.A., de la Yougoslavie et d'autres pays. Est-ce bien inattendu ? Les ouvriers français utilisent la méthode du « train cinématographique », un vieux film de Medvedkine passe sur les écrans du monde entier. Il y a peut-être là une loi du développement du cinéma, de son histoire où tout, finalement, prend la place qui lui revient. Les ouvriers de Besançon ont appelé leur équipe de tournage Medvedkino. C'est symbolique. En effet, le cinéma de Medvedkine est un phénomène absolument original.

Lev Rochal, critique de cinéma,
Le Film Jénéthique, juin 1971.

Alexandre MEDVEDKINE

Essai de filmographie
par Claudine LE PALLEC-MARAND :

- 1927 - 29 *Beregi zdorov'e* (Ménage ta santé), Prod.° : Gosvoenkino.
- 1930 *Put entuziastov* (La Voie des enthousiastes) de *Nikolai Okhlopkov* (assistant réalisateur),
- 1930 *Derji, vora* (Au voleur !)*,
Polechko (La Petite Bûche),
- 1931 *Frukty-ovoschtchi* (Fruits-Légumes),
Duren'ty, duren ! (Idiot, tu es idiot !),
Pro belogo bychka (Sur le taurillon blanc),
- 1932 Cinéjournal 1 à 13,
Pro ljubov (De l'amour),
Cinéjournal 14 (*Les Défauts des moissons*)
Dyra (Le Trou),
Cinéjournal 15 (*Les Meilleurs kolkoziens avant-gardistes*)
Tit (Tale of a Big Spoon)*,
Cinéjournal 16 à 18
Zapadnja (Le Piège),
- 1934 *Schast'e* (Le Bonheur *ou* Les Accapareurs),
Chudesnitsa (La Fabuleuse *ou* La Fille qui faisait des miracles),
Novaïa Moskva (Nouvelle Moscou),
- 1941 *My zdem vas s pobedoj* (Nous comptons sur votre victoire),
- 1946 *Osvobozhdyonnaya zemlya* (La Libération de la terre),
- 1949 *Slava troudou* (A la gloire du travail), *en collaboration avec R. Grigoriev et M. Slawinskaïa*,
- 1954 Le Premier printemps (1954),
- 1956 *Bespokojnaja vesna* (Un Printemps tourmenté),
- 1958 *Dumy o Shaste* (Pensées sur le bonheur),
- 1959 *Unimanie, rakety na Rejne* (Attention missiles sur Réno),
- 1960 *Razum protiv bezumija* (Raison contre déraison),
- 1962 *Zakon podlosti* (La Loi de la lâcheté),
- 1963 *Utro respubliki Gana*,
- 1964 *Esche odin pamjatnick*,
- 1965 *Druzba so vzlomom* (Amitié avec effraction),
Mir Vietnam,
- 1966 *Nas drug Sun Jatse* (Notre ami Yat-Sen),
- 1967 *Ten' effejtora* (L'Ombre du caporal),
- 1968 *Skleroz sovesti* (La Sclérose de la conscience),
Pis'ma Kitajskomu drugu (Lettre à mes amis chinois),
Trevoznaja chronika (Une Chronique inquiète),
Noc'nad Kitaem
- 1975 *Pravda i nepravda* (Vérités et mensonges)
Attention, maoïsme,
Pékin, l'inquiétude du monde.
- 1980 *Benzumie*.

* Ces deux films longtemps considérés comme disparus ont été retrouvés et restaurés par Nikolai Izvolov (Cinema Art Institute Moscow, Russia)

A propos de...

la restauration du Gosfilmofond (Vladimir Malyshev et Vladimir Dimitriev)

Les restaurations font l'objet d'une quasi frénésie dans la recherche du « complet », du « plein » et du « vrai » : elles sont pourtant des plus problématiques quand le recours à plusieurs copies de diverses origines « instaure » un *Ur-film* n'ayant jamais existé ! À cet égard il était intéressant d'entendre Vladimir Dimitriev du Gosfilmofond affirmer, à Locarno, que le principe des archives russes étaient de *ne pas* modifier les films et donc de sauvegarder les copies en l'état du montage ou des intertitres ou du teintage ou non, plutôt que de restaurer-reconstituer, quitte à sauvegarder plusieurs versions parallèles quand des différences apparaissent. Sauf cas d'espèce, disons que cette attitude paraît en effet la plus sage : comment a-t-on pu arriver, dans le cercle plus ou moins savant des archivistes et historiens du cinéma, à préférer Viollet le Duc ou Sir Evans à la pratique comparatiste, sinon parce que la mentalité « cinéphile » continue de prévaloir ? Ou peut-être pis, parce qu'à la mentalité cinéphile s'ajoute aujourd'hui « l'apparente nécessité idéologique de présumer que toutes les horreurs du capitalisme peuvent au bout du compte avoir une issue heureuse » comme l'écrit Jonathan Rosenbaum à propos des « versions intégrales » de Welles ou Stroheim¹ !

François Albera
in musique & cinéma muet
court-circuit au Louvre

Publié pour la première fois dans 1895, n° 32, décembre 2000, p. 186
<http://www.sosi.cnrs.fr/AFRHC/articles/32louvre.htm>

¹ « Fables of the Reconstruction », *Chicago Reader*, 26 novembre 1999
(traduit dans *Trafic* n° 36, Hiver 2000, p. 26).



La musique



Le Groupe 4'33'' c'est :

Alexei Aigui (violon et direction), Eric Youssoupov (trombone), Andreï Gontcharov (trompette), Nikolai Ligovski (batterie), Pavel Karmanov (piano), Denis Kalinski (violoncelle), Sergei Nikolski (guitare basse) et Maxime Ivanenka (guitare).

Auteur de la musique du long-métrage russe *Les Silencieuses* (1998) de Valery Todorovsky, interprétée par 4'33'' et pour laquelle il a reçu de nombreux prix et du documentaire de Catherine Garanger, *Dans la Peau de l'Ours* (2000), Alexei Aigui est un véritable "chercheur".

Complètement en marge des milieux académiques, le compositeur Alexei Aigui, né en 1971, cherche à redonner à la musique contemporaine un pouvoir de séduction que l'avant garde avait mis au clou. Alliant instruments acoustiques et électroniques, son ensemble, 4'33'', butine à la source de la musique contemporaine, faisant son miel du rock, du minimalisme et du folklore, dans une musique endiablée, débordant d'énergie, et plutôt réjouissante.

Croissance, mars - avril 2000

A l'occasion du festival " Belie Stolbi ", le film " Le Bonheur ", accompagné d'une bande originale spécialement composée par le compositeur Alexei Aigui, a été interprétée avec tempérament en " live " par 4'33" : on a eu le sentiment que l'image et la musique s'étaient enfin trouvées l'une l'autre.

Nezavissimaïa Gazeta, 2 février 2000, Moscou

Il faut voir Alexei Aigui sur scène, interprète allumé et souverain... Il faut le voir diriger de son archer son groupe et même Sonia Kruglikova, coproductrice de ses disques et ingénieur du son... Il faut le voir sauter sur scène avec son violon... Il faut le voir pour comprendre que l'on est en train de vivre des instants inoubliables. Alexei Aigui et son groupe 4'33'', à l'instar du Prince de Revolution ou de Madhouse, du Zappa des Mothers of Invention, donne le spectacle d'un créateur parfaitement maître de son art et son expression. Ses cinq albums (en moins de trois ans) donnent une belle mesure de son génie, de son ouverture d'esprit et de son exigence.

CD Mail Info, 1999

Sa musique est en réalité très cinématographique - malgré sa retenue, elle étonnamment riche en nuances émotionnelles (...). Mais, plus important, c'est une très bonne musique, transparente, élégante, ironique (...). Au fait, le patriarche de la musique minimaliste, Frederick Rjevski, lors de son séjour à Moscou, en entendant l'une de ses compositions interprétées par Aigui, a dit : "J'ai toujours désiré qu'elle soit interprétée exactement de cette façon."

Inostranets, 10 février 1999

Celle-ci est étrange : elle sonne un peu comme du Django Reinhardt, violon diaboliquement virtuose sur fond de batterie rock, de contrebasse en contrepoint et de cuivres aux interventions ironiques. A l'avant scène : le violoniste Alexei Aigui, 29 ans, formation classique, une énergie farouche, un talent fou et un univers sonore totalement envoûtant.

La Dépêche du Dimanche, 25 juin 2000

Fiche Technique



Scénario et réalisation :
Alexandre Medvedkine

Images :
Gleb Troyansky

Décors :
Alexey A. Utkine

Production :
Moskino Kombinat

Interprétation :

Piotr Zinoviev	<i>Khmyr</i>
Elena Egorova	<i>Anna</i>
Lidia Nevacheva	<i>la moniale</i>
V. Uspensky	
G. Mirgorian	
V. Lavrentiev	

1934 – 35 mm – 1/1.33 – N. & B. – 1 819 m. - 6 parties
Date de sortie : 15 mars 1935

1934/71 – 35 mm – 1/1.33 – N. & B. – 63 min. env. (24 i./s.) – V. F.
Ré-édité en France en 1971 par SLON (Chris Marker) – Visa n° 39 224
Musique de Modeste Moussorgsky, interprétée par Georges Bernand (piano) et Michel Fano (percussions)

1934/2000 – 35 mm – 1/1.33 – N. & B. – 66 min. (24 i./s.) – V. O.
Restauration Gosfilmofond (Vladimir Malyshev et Vladimir Dimitriev), avec la participation de ORT -Télévision Publique Russe – Production : Sergey Titinkov.
Musique de Alexeï Aigi, interprétée par le Groupe 4'33".
Première mondiale : Belie Stolbi (Festival du Gosfilmofond) 2000.

1934/2003 – BETA Num. – 1/1.33 – N. & B. – 66 min. (24 i./s.) – Stéréo – V. O. S/t Fr.*
Restauration Gosfilmofond (Vladimir Malyshev et Vladimir Dimitriev), avec la participation de ORT -Télévision Publique Russe – Production : Sergey Titinkov.
Musique de Alexeï Aigi, interprétée par le Groupe 4'33", enregistrée sous la direction de Sofia Krugliakova. Ingénieur du son : Irina Moiseeva, assistée de Mikhail Spassky

Présenté au FIPA 2001 (Séance spéciale : *La télévision et le patrimoine cinématographique*)

* C'est cette version originale ré-éditée par ZZ Productions avec la participation d'ARTE France, après restauration numérique (DVNR + "Tracking") par CMC qui est diffusée avec de nouveaux sous-titres français.

A CHRIS MARKER,

avec qui, etc.

(à l'a VARI !)