



HAL
open science

Du mélodrame de salon à la révolution: Evguéni Bauer en 1917 (à propos du film "Le Révolutionnaire")

Catherine Géry

► To cite this version:

Catherine Géry. Du mélodrame de salon à la révolution: Evguéni Bauer en 1917 (à propos du film "Le Révolutionnaire"). *Slavica Occitania*, 2020, 1917: les révolutions russes, le chantier d'une nouvelle culture?, 51 (51). hal-02944936

HAL Id: hal-02944936

<https://inalco.hal.science/hal-02944936>

Submitted on 21 Sep 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**DU MELODRAME DE SALON A LA REVOLUTION : EVGUENI BAUER EN 1917
(A PROPOS DU FILM *LE REVOLUTIONNAIRE*)**

CATHERINE GERY

Réalisé au début du printemps 1917 et sorti sur les écrans le 3 avril, soit très peu de temps après les journées de février, *Le Révolutionnaire* de Evguéni Bauer expose une partie des tensions et des conflits qui ont accompagné l'entrée de la Russie dans la Révolution : conflits de génération, conflits sociopolitiques, mais aussi conflits esthétiques dont le cinéma est déjà, en 1917, un indicateur privilégié, même s'il n'est pas encore investi de toutes les valeurs qui en feront plus tard l'art de la modernité soviétique par excellence. Au vu de la rareté des documents filmiques sur la révolution de février, les films tournés en 1917 sur cette thématique en Russie témoignent pour la plupart d'entre eux de l'importance de la fiction pour saisir le réel historique, si l'on convient, à la suite de l'historien Shlomo Sand, que la fiction comme opération de modélisation à la fois mimétique et cognitive est un puissant révélateur « des codes culturels et des contradictions idéologiques qui travaillent la conscience sociale d'une époque donnée, des mythes dont se nourrissent les croyances collectives, des modes de pensée et des normes de moralité dominants¹ », et ceci, pourrait-on ajouter, tant par ses contenus que par ses modalités énonciatives (structures narratives, procédés rhétoriques et visuels, etc.) ou son inscription dans l'horizon d'attente du public.

Le Révolutionnaire est la dernière œuvre entièrement réalisée par Bauer, qui meurt prématurément à Yalta en juin 1917². Ce moyen-métrage de 35 minutes dans sa version conservée tranche dans la cinématographie du réalisateur russe, jusqu'alors essentiellement consacrée au « mélodrame de salon » (*salonnaja melodrama*), et dont les films sont surtout entrés dans l'histoire du cinéma pour leurs qualités esthétiques – la virtuosité des mouvements de caméra et la grande maîtrise des procédés formels : profondeur de champ ou éclairage.

¹ Shlomo Sand, *Le XX^e siècle à l'écran*, Paris, Seuil, 2004, p. 468.

² La mise en scène et le montage du *Roi de Paris* (*Korol' Pariža*) qui lui succède seront achevés par Olga Rakhmanova et Lev Koulechov.



Effet de profondeur de champ dans Le Révolutionnaire

Relevé entre autres par le critique Valentin Tourkine, qui a consacré à Bauer plusieurs articles très élogieux entre 1916 et 1918³, ce savoir-faire technique et artistique a contribué à la reconnaissance du réalisateur dans la Russie prérévolutionnaire, mais aussi en France : Georges Sadoul par exemple, pour qui le cinéma de Bauer était « de la peinture en mouvement », a vu en lui l'un des maîtres de Louis Delluc⁴. Cependant, ce sont ces mêmes qualités esthétiques qui vaudront à Bauer de façon posthume l'infâmante épithète de « formaliste » en Union soviétique : ainsi, dans son ouvrage de 1963 sur la *Cinématographie de la Russie prérévolutionnaire* réédité en 2007, Semion Guinzburg, tout en reconnaissant l'importance de Bauer dans le développement d'un langage cinématographique autonome en Russie, le fustige dans un bel exercice de corde raide pour son « style décoratif » et parle, au sujet de ses derniers films, de formalisme et d'esthétique « décadente⁵ ». Et de fait, comme le signale Iouri Tsivian, le style de Bauer s'est formé au contact du modernisme russe (*russskij modern*) et, entre autres, de ses relations avec l'architecte Fiodor Chekhtel (Franz Schechtel) dont il a transféré dans ses films les principes sur le traitement du volume et de l'espace⁶.

Mais ce ne sont pas les propriétés architectoniques ou picturales du film *Le Révolutionnaire* qui lui donnent sa place dans les études cinématographiques, où il n'est généralement cité que comme l'une des nombreuses bobines qui constituent le cycle des

³ V[eronin], « E. F. Bauer », *Pegas*, 2, 1916, in A. S. Trošin et alii, (ed.), *Istorija otečestvennogo kino* [Histoire du cinéma russe], Moscou, Kanon+, 2011, p. 63-64. Voir aussi l'article de Valentin Tourkine paru dans *Kino-Gazeta*, 31, p. 3-4, dont des extraits sont cités dans Vera Ivanova et alii (ed.), *Velikij Kinemo : katalog soxranivšixsja igrovyx fil'mov Rossii, 1908-1919* [Le grand Muet : catalogue des films de fiction russes conservés, 1908-1919], Moscou, NLO, 2002, p. 499.

⁴ Georges Sadoul, *Histoire Générale du cinéma*, Paris, Denoël, 1952, p. 160.

⁵ Semën Ginzburg, *Kinematografija dorevoljucionnoj Rossii* [La cinématographie de la Russie prérévolutionnaire], Moscou, Agraf, 2007, p. 384.

⁶ Jurij Tsiv'jan, « E. Bauèr », dans Vera Ivanova et alii (ed.), *Velikij Kinemo : katalog soxranivšixsja igrovyx fil'mov Rossii, 1908-1919*, op. cit., p. 498.

« drames révolutionnaires » tournés en abondance en Russie lors de l'année 1917⁷. Le film de Bauer raconte ainsi l'histoire d'un révolutionnaire, surnommé *Diédouchka (Grand-père)*, qui après avoir passé de longues années en exil en Yakoutie, rentre à Moscou sur décret du « camarade Kerenski » après les journées de février. Le vieux révolutionnaire, adepte, comme la plupart des élites de son pays, de la poursuite de la guerre aux côtés des Alliés, retrouve son fils devenu adulte et sympathisant du parti bolchevique, qui se prononce bien entendu pour une paix séparée. Il s'ensuit l'amorce d'un conflit entre le père et le fils, qui trouve sa résolution quand le fils se range à l'opinion de son père et que tous deux s'engagent comme volontaires dans l'armée russe. Selon Semën Guinzburg, le film se conclut sur des images documentaires de la révolution de février, dans lesquelles on peut apercevoir la figure de Gueorgui Plekhanov⁸.

En ce qu'il s'articule autour d'une question cruciale pour la Russie en avril 1917 (poursuivre ou ne pas poursuivre la guerre ?), à laquelle il donne une réponse nette et presque injonctive (un des cartons affirme que « gagner la guerre est le salut de la révolution » – « Спасение революции – в победоносном завершении войны »), *Le Révolutionnaire* semble satisfaire à une sorte de « commande sociale » avant la lettre. C'est ce dont témoigne la recension d'un collaborateur anonyme de la revue *Teatr*, qui a toutefois accueilli le film de Bauer avec beaucoup de réserves, le comparant à un autre film sorti au même moment, *Le Provocateur (Provokator)* de Boris Svetlov, dont le contenu relève selon lui du même type de stratégie opportuniste et de poncif (*štamp*) sociopolitique :

Les fabriques de cinéma nous ont donné toute une série de films qui se rapportent au « moment ». Elles ont payé leur tribut à la société... – sans s'oublier elles-mêmes. Mais ce « tribut » s'est révélé de bien peu de prix du point de vue artistique. [...]. *Le Révolutionnaire* est un modèle frappant de film de propagande [*agitacionnaja kartyna*]⁹.

Si elle a suscité la désapprobation de la revue *Teatr*, cette propagande fut cependant du goût de la plupart des spectateurs qui ont vu le film au cours du printemps 1917. Une étude de la réception du *Révolutionnaire* montre que les premières projections ont généralement été

⁷ Selon certaines sources, 53 films sur les 247 tournés en 1917 ont la révolution pour thématique, 37 selon d'autres. Voir Danil Smolev, Stanislav Dedinskij, « “Otrečemsja ot starogo mira” : kino 1917 goda i kinokritika tex let » [« Abandonnons l'ancien monde » : le cinéma de 1917 et la critique cinématographique de ces années], *KinoPoisk*, 5 mars 2017, URL : https://www.kinopoisk.ru/article/2905218/?force-version=touch&source=desktop_footer

⁸ Semën Ginzburg, *Kinematografija dorevoljucionnoj Rossii*, Moscou, op. cit., p. 439. Ce qui fait d'ailleurs sens : Plekhanov est, en 1917, une des grandes figures du « défensisme » en Russie.

⁹ *Teatr*, 2001, 1917, p. 10.

accompagnées d'applaudissements, l'enthousiasme du public ayant été surtout provoqué par le patriotisme très explicite des intertitres dans la dernière partie du film. En voici quelques exemples, tels qu'ils ont été restaurés par Youri Tsivian et Rachid Yanguirov en 1989 : « Notre devoir est de défendre la patrie et la liberté ! » (Наш долг [...] защищать родину и свободу !); « De nos jours, quand se décide le destin de la Russie, il est honteux d'être défaitiste ... » (В наши дни, когда решается судьба России, стыдно быть пораженцем...); « Je ne sais pas où est votre place, mais la mienne est dans les tranchées » (Не знаю, где ваше, а моё место в окопах). Dans ses Mémoires intitulées *75 ans d'une vie au service de l'art*, le scénariste du film Ivan Perestiani, qui y joue également le rôle-titre¹⁰, témoigne même, avec une certaine dose de fausse modestie, de l'ovation qui fut faite au *Révolutionnaire* et à sa propre personne lors d'une projection au Cinéma de Khanjonkov sur l'actuelle Place Maïakovski à Moscou; son témoignage doit cependant être pris avec beaucoup de prudence.

C'est également le souci de faire écho à l'actualité politique et à ses exigences qui explique que *Le Révolutionnaire* a été tourné en moins de trois jours et monté presque aussi hâtivement¹¹. Mais le sentiment d'urgence, perceptible dans le choix du sujet et dans la rapidité de sa réalisation technique, se mêle dans le film de Bauer à une réflexion qui se fait aussi sur le temps long. Car désireux de donner son sens historique à la chute du régime tsariste, le réalisateur regarde en direction du passé (la lutte révolutionnaire sanctionnée par l'exil – le début du film se situe d'ailleurs en 1907) tout en se projetant dans le futur, avec la poursuite de la guerre. Il y a dans *Le Révolutionnaire* tout un jeu d'analepses et de prolepses autour du « moment révolutionnaire » qui est, quant à lui, complètement escamoté et se situe dans un « hors champ » narratif.

Dans la fiction de Bauer, passé et futur sont très solidement reliés entre eux par la relation qui se tisse entre deux générations de révolutionnaires, incarnés de façon éminemment symbolique par un père et son fils. J'ai relevé à ce propos dans la revue *Teatr* une erreur assez amusante qui fait du fils du révolutionnaire son petit-fils - *vnuk*, une erreur peut-être provoquée par le surnom *Diédouchka* dont est affublé le personnage principal, alors que celui-ci a sans aucun doute été créé par analogie avec Ekaterina Brechko-Brechkovskaïa que les SR appelaient « la grand-mère de la révolution russe » (*Babuška russoj revoljucii*); Brechko-Brechkovskaja était membre du parti *La Volonté du peuple* (*Narodnaja Volja*) auquel notre *Diédouchka* a selon toute vraisemblance lui aussi appartenu dans sa jeunesse.

¹⁰ Ivan Perestiani, *75 let žizni v iskusstve* [75 ans d'une vie au service de l'art], Moscou, Iskusstvo, 1962, p. 270.

¹¹ Cf. *Teatr*, 2001, 1917, p. 10.

Tout en constituant une thématique aussi vieille que la fiction elle-même, l'opposition père/fils¹² fut l'un des paradigmes les plus courants de la lutte que se livraient, à l'intérieur de l'*intelligentsia* russe, les forces sociales libérales et les forces radicales. Je rappellerai rapidement ici que ce conflit symbolique père/fils, a connu son acmé au cours des années 1860, les années « nihilistes » dont les historiens s'accordent à dire qu'elles ont donné son futur visage à l'Union soviétique¹³. *Le Révolutionnaire* transpose ainsi dans la réalité des premières décennies du XX^e siècle une conjonction entre filiation et politique établie un demi-siècle plus tôt. Comme l'a noté Alexandre Sumpf dans son ouvrage *Révolutions russes au cinéma*, le conflit intergénérationnel exposé dans le film fait inmanquablement penser à *Pères et Fils* (*Otcy i Deti*) de Tourguéniev ou aux *Démons* (*Besy*) de Dostoïevski¹⁴, pour ne citer que les exemples les plus célèbres d'un schéma récurrent et d'un motif constitutif de toute la culture russe. Dans le film de Bauer, deux systèmes de valeurs sociopolitiques s'affrontent sur le mode classique de la collision entre deux générations¹⁵ : les idées passablement idéalistes de la génération des Pères (*Diédouchka* est un SR qui professe l'amour de la patrie) s'expriment sous une forme radicalisée chez les Fils (le fils de *Diédouchka*, partisan de l'extrémisme bolchevique, déclare que les prolétaires n'ont pas de frontières...). On reconnaît ici peu ou prou la situation des *Démons* de Dostoïevski, avec l'opposition entre Verkhovenski père, un ancien professeur disciple de Fourier, pénétré des idées utopistes propres à la génération des intellectuels russes des années 1840, et Verkhovenski fils, nihiliste et chef d'un petit groupe tenté par le terrorisme. Et comme les auteurs des *Démons* et de *Père et Fils*, Bauer donne raison aux Pères contre les Fils, même si les Pères sont loin d'être exempts de toute critique.

L'engagement révolutionnaire de générations entières de jeunes gens en Russie à partir des années 1860 peut aussi être envisagé comme une conséquence directe du système éducatif et de ce que les nihilistes Nikolaï Dobrolioubov ou Dmitri Pissarev appelaient « le despotisme familial » : les formes coercitives prises par les relation interfamiliales (mari-femme, parents-enfants) auraient nourri une révolte par la suite « objectivée » par les conditions socio-

¹² Qu'on pense à Œdipe, aux drames de la Renaissance ou à presque toute l'œuvre de Shakespeare, surtout l'emblématique *Hamlet* qui a connu une postérité extraordinaire dans la littérature russe du XIX^e siècle.

¹³ Ce sont aussi les années où s'est élaboré le discours de l'*intelligentsia* russe sur ses fonctions sociales et morales, qui marque la naissance véritable de la conscience de soi de cette *intelligentsia*. Voir Catherine Géry, *KinoFabula*, Presses de l'Inalco, Paris, 2016 «La famille, lieu de la trahison (parcours littéraire et cinématographique en Russie et en URSS)». URL: <http://books.openedition.org/pressesinalco/111>

¹⁴ Alexandre Sumpf, *Révolutions russes au cinéma : Naissance d'une nation. URSS, 1917-1985*, Paris, Armand Colin, 2015, p. 72-77.

¹⁵ En ce sens, toujours selon Alexandre Sumpf, *Le Révolutionnaire* peut être rapproché de *Vie pour Vie* (1916), une des bobines les plus célèbres de Bauer, « qui critique de manière assez sévère le comportement de l'ancienne et de la nouvelle élite sociale (aristocratie et bourgeoisie) ». *Ibidem*, p. 72-73.

historiques (l'absolutisme politique, l'absence de libertés civiles, etc.) et attisée par l'enseignement révolutionnaire. La révolte des fils contre les pères, présentée comme une révolte de principe, trouverait ainsi ses racines dans une révolte privée¹⁶ ; la révolte révolutionnaire serait aussi une révolte familiale, et la révolte familiale le cadre donné au désir d'émancipation et de révolution. Et c'est ici que ma comparaison trouve ses limites : en effet, si la relation père/fils et les liens familiaux sont clairement la grande affaire du film *Le Révolutionnaire*, Bauer n'a en aucune manière la radicalité d'un Dostoïevski et il ne conduit pas le conflit à son terme logique, à savoir le parricide (que celui-ci soit symbolique ou effectif, d'ailleurs). Bien au contraire : le fils est un sympathisant bolchevique suffisamment tiède pour être vite « retourné » par son père, et la tension se résout dans des manifestations extrêmement touchantes de piété filiale et de multiples embrassades qui renvoient l'œuvre de Bauer dans la catégorie du film sentimental à laquelle il appartient finalement de façon viscérale.



L'amour filial dans Le Révolutionnaire

Même s'il emprunte son schéma narratif aux années de la grande fracture des années 1860, *Le Révolutionnaire* se situe donc dans le fantasme d'une réconciliation père/fils et d'une harmonie familiale retrouvée, qui serait aussi le fantasme de la réconciliation d'une *intelligentsia* divisée entre ses forces modérées et ses forces radicales (le terme fantasme doit être pris ici dans son sens plein, comme récit ou scénario de l'accomplissement d'un désir plus ou moins inconscient de réparation ou de compensation). Aussi, quoique tourné afin de témoigner de l'engagement des studios de Khanjonkov en faveur de la révolution, *Le Révolutionnaire* réfute tout renversement moral et milite au contraire pour la conservation des

¹⁶ Hélène Menegaldo, « Refoulement et amnésie infantile chez Zochtchenko : du refus de la mémoire à la rétrospection », in Jacqueline de Proyart, *Mémoire de la Russie, identité nationale et mémoire collective*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 47-64.

valeurs familiales et patriotiques traditionnelles. Semion Guinzburg, pour qui le film de Bauer entre dans un complexe d'œuvres de « contre-propagande bourgeoise »¹⁷, nous rappelle ainsi que *Le Révolutionnaire* a été monté en même temps qu'un autre film intitulé *Le Tocsin* (Набат), sorti le 15 mars 1917, soit deux semaines avant *Le Révolutionnaire*, où Bauer « tentait de réconcilier une représentation compatissante de la lutte des ouvriers en grève avec une morale bourgeoise qui incarnait ses idéaux dans l'image positive d'un capitaliste volontariste ». Dépouillée des oripeaux de la rhétorique soviétique, cette remarque de Guinzburg n'est pas sans intérêt, et le face à face des deux bobines de Bauer se révèle fructueux en ce qu'il montre chez le réalisateur un désir de résolution des conflits quels qu'ils soient – conflits de classe, de génération ou de famille.

Le passage, dans l'intrigue du *Révolutionnaire*, de la sphère publique et collective à la sphère familiale, intime et privée, se retrouve au niveau du traitement de l'espace, puisque le film enferme en grande partie l'action révolutionnaire dans les pièces d'un appartement bourgeois douillettement meublé. Ainsi, lorsque débute la fiction, en 1907, *Diédouchka* se cache chez son frère avec ses deux enfants, autrement dit dans un entourage familial à la fois rassurant et traditionnel. Et qui dit familial dit aussi familier, une familiarité signifiée par le décor conventionnel de la salle à manger où apparaît pour la première fois notre révolutionnaire en compagnie de sa fille avec laquelle il se livre à une activité on ne peut plus paisible : tous deux lisent le journal et commentent les nouvelles en prenant le thé.



Diédouchka et sa fille prennent le thé

¹⁷ Semën Ginzburg, *Kinematografija dorevoljucionnoj Rossii*, op. cit., p. 429-448.

La première image du fils bolchevique à l'écran en tant qu'adulte, en 1917, est celle d'un jeune homme dans un salon au cours d'une soirée somme toute assez mondaine avec ce qu'on suppose être de jeunes révolutionnaires. La réconciliation Père/Fils a lieu, quant à elle, dans un confortable fauteuil de cuir sous la douce lumière d'une lampe. L'opposition politique, par ailleurs à peine esquissée, se trouve ainsi réduite à un banal désaccord familial. En enclosant l'épique dans le familial, Bauer semble être passé du « mélodrame de salon » à un « bolchevisme de salon » assez loin, on en conviendra, de tout romantisme révolutionnaire.



Un bolchevisme de salon

Le film n'emplit pas non plus toutes les promesses de renouvellement du cinéma russe constaté par un critique de la revue *Kine-Žurnal* qui affirmait dès juin 1917 que « la révolution [avait] fait souffler dans l'atmosphère rance et étouffante des drames amoureux un vent on ne peut plus vivifiant. Le cinéma russe est obligé de quitter les drames plus ou moins bourgeois et les mélodrames de salon. Le cinéma parle toujours d'amour et de mort, mais dans un contexte radicalement nouveau, et présente de nouveaux personnages, de nouvelles émotions liées à une nouvelle situation sociale et de nouvelles relations entre les personnages »¹⁸.

Chez Bauer le changement de thématique ne s'est donc pas vraiment accompagné d'un changement de manière, et son film apporte un cinglant déni au chiasme séduisant mais rarement concrétisé dans l'histoire de l'esthétique qui voudrait que l'art de la révolution soit aussi une révolution de l'art. Pas plus qu'il n'a décidé de rompre les liens familiaux qui fondaient la société patriarcale russe, Bauer n'a abandonné les ressorts mélodramatiques qui

¹⁸ *Kine-Žurnal*, 7-10, 1917, p. 67, article non signé.

ont toujours été ceux de son cinéma. Loin de symboliser l'engagement révolutionnaire et le refus du despotisme politique par un rejet du despotisme familial et de montrer la famille comme le lieu de la coercition et de l'arbitraire qui pousse à la révolte, Bauer en fait au contraire, avec tous les moyens dont il dispose, narratifs et formels, un refuge contre les excès de la modernité sociopolitique.

Qui dit refuge familial dit présence d'une figure féminine façonnée par l'ordre patriarcal, et ce rôle est tenu par l'unique personnage féminin du film, la fille de *Diédouchka*, dont les attributions restent entièrement circonscrites à la sphère familiale. Les tensions entre les sexes, constitutives d'une autre révolution, celle de la perception des fonctions attribuées au masculin et au féminin au début du XX^e siècle, et que Bauer avait eu l'occasion d'illustrer dans ses films précédents – comme par exemple dans *L'Enfant de la grande ville* (*Ditja bol'sogo goroda*) en 1914, ne trouvent aucun espace d'expression dans *Le Révolutionnaire* où, de façon générale, les femmes brillent surtout par leur absence. Et si Bauer pose la question de la représentation des femmes dans les mouvements révolutionnaires, il ne la pose qu'en creux ou, pour user du vocabulaire de l'optique, il pose cette question *en négatif*. Tout se passe comme si la révolution restait, pour ce réalisateur dont on connaît par ailleurs la misogynie, une histoire d'hommes. Les femmes étaient pourtant bien présentes dans l'action révolutionnaire telle qu'elle s'est développée en Russie depuis les premiers attentats contre le Tsar dans la seconde moitié du XIX^e siècle¹⁹ : tout le monde connaît les figures des « terroristes » Vera Figner ou Sofia Perovskaïa ; les historiens insistent généralement sur le rôle majeur que les femmes ont joué dans le déclenchement des journées de février. Les diverses manifestations commémorant le centenaire des révolutions de 1917 ne manquent d'ailleurs pas d'interroger la place faite aux femmes dans l'historiographie révolutionnaire ou d'étudier d'éventuelles pratiques politiques féminines dans une approche comparative hommes/femmes. Le champ de l'histoire du *genre* est ainsi devenu décisif en ce qui concerne le questionnement méthodologique sur le nœud politique/société/culture²⁰.

Enfin, si l'on considère l'histoire culturelle (celle qui reste encore à écrire pour 1917 selon Nicolas Werth²¹), on voit que les figures féminines entrent de plain pied dans la constitution de la geste révolutionnaire, la littérature comme le cinéma leur ayant conféré un statut non négligeable sous leurs principales hypostases familiales : mères (*La Mère – Mat' de*

¹⁹ Voir Jean-Jacques Marie, *Les Femmes dans la révolution russe*, Paris, Seuil, 2017.

²⁰ Voir le colloque qui s'est tenu à Odessa en octobre 2017 : *Gender in Revolution* – programme franco-ukrainien *Women in War*. Lien URL: <http://womeninwar.org/wordpress/category/conferences/>

²¹ Nicolas Werth, « La parti bolchevique était un parti attrape-tout », *Télérama hors série. Octobre 1917. L'insurrection culturelle*, 2017, p. 12.

Maxime Gorki adaptée par Vsevolod Poudovkine en 1926), épouses (*Son chemin – Eë put'* d'Aaron Alexandre Chtrijak-Steiner en 1929), filles (*Sofia Perovskaïa* de Piotr Tchardynine (1917), *Assez de sang* (*Ne nado krovi - Delo Ol'gi Pernovskoj*) de Iakov Protazanov (1917)²², *Camarade Elena – Tovarišč Elena* de Boris Mikhine, 1917), où... grand-mères (symboliques, s'entend : *La Grand-mère de la révolution russe – Babuška russoj revoljucii* – de Boris Svetlov, 1917²³). Les films de Tchardynine, Protazanov et Mikhine prouvent d'ailleurs que plus que les fils, ce sont les filles qui, en 1917, ont incarné dans le « drame révolutionnaire » la conjonction entre révolte familiale ouverte et révolte politique – ce qui est par ailleurs parfaitement compréhensible si on prend en compte la spécificité des identités socioculturelles et sexuelles en Russie tsariste, où les premières luttes féministes ont souvent croisé les luttes révolutionnaires :

- *Camarade Elena* a pour héroïne la fille d'un gouverneur général (*general-gubernator*) qu'un drame familial et conjugal conduira à l'action révolutionnaire et au terrorisme ;
- *Assez de sang* relate l'histoire d'Olga Pernovskaïa (jouée par une des étoiles du muet russe, Olga Gzovskaïa), une révolutionnaire fille de gouverneur condamnée à vingt ans de bague pour avoir commis un meurtre politique ;
- *Sofia Perovskaïa* reprend la biographie de celle qui fut la fille du gouverneur militaire de Saint Pétersbourg et la petite-fille du ministre de l'Intérieur Nikolaï Perovski, et qui a rompu avec toutes les valeurs de sa famille, de sa classe sociale et de son milieu culturel pour épouser la cause révolutionnaire.

On peut conclure de ces quelques exemples que les femmes révolutionnaires russes de la fin du XIX^e siècle ont été des Antigone qui se sont élevées contre la loi des pères et de la cité – mais au pas nom de l'ordre familial et naturel, comme le veut l'interprétation du mythe par Hegel : au contraire, contre lui. Ce sont des Antigone absolument politiques, qui se sont emparées du langage et de l'action.

En évacuant les femmes de l'action historique et en ne poussant pas le conflit intergénérationnel jusqu'à la rupture des liens familiaux (remplacés par de nouveaux liens, ceux qui unissent les camarades au nom de l'intérêt supérieur de la révolution), le film de Bauer semble donc avoir raté le train d'une certaine modernité sociale, politique et culturelle.

²² Ce film est conservé à la cinémathèque française.

²³ Film sorti le 9 juin 1917 (A. Drankov et Cie).

Si modernité il y a, elle se situe ailleurs : alors que la révolution de février a permis de faire sauter le verrou de la censure sur la représentation de la relégation des opposants politiques au régime tsariste, *Le Révolutionnaire* est en effet la première fiction sibérienne²⁴ de la cinématographie russe, c'est-à-dire un film où non seulement, un tiers de l'action se passe outre-Oural – en l'occurrence en Yakoutie –, mais surtout un film qui montre à l'écran pour la première fois un autochtone de Sibérie.



La première représentation d'un autochtone de Sibérie dans le cinéma de fiction russe

On notera bien sûr que le film présente à ses spectateurs une Sibérie à la fois factice et fantasmée : d'une part, *Le Révolutionnaire* a été entièrement tourné à Moscou (Perestiani explique dans ses Mémoires que les scènes sibériennes du film ont été réalisées au jardin Neskoutchni de Moscou, et selon d'autres sources, certaines d'entre elles auraient été empruntées à un film scientifique²⁵) ; d'autre part, le personnage de l'autochtone reste dans le film un personnage subalterne (c'est un serviteur, porteur de courrier et conducteur de traîneau), et même un personnage « décoratif » : selon Caroline Damiens, auteure d'une thèse sur la fabrique des peuples du Nord dans le cinéma soviétique, cet « autochtone générique » est avant tout là pour « signifier la Sibérie »²⁶ à laquelle il sert tout simplement de cadre,

²⁴ Caroline Damiens, *Fabriquer les peuples du Nord dans les films soviétiques : acteurs, pratiques et représentations*, Thèse pour le doctorat, INALCO, 2017, dactylographiée, p. 63.

²⁵ *Ibidem*, p. 64, note 205. La facticité des scènes sibériennes du film n'a toutefois aucunement gêné V. Akhramovitch, auteur d'une recension du *Révolutionnaire* pour la revue *Teatral'naja gazeta*, qui les a tout particulièrement appréciées et qui écrit que dans ce film « l'exil est particulièrement bien représenté et traité de façon romantique. La neige et les fourrures, les hommes vêtus de peaux de bêtes qui se languissent de leur patrie et qui meurent de phtisie, mais aussi de l'impossibilité de rentrer chez eux. La scène de la mort du relégué est impressionnante, dans le décor magnifiquement réalisé d'une yourte yakoute, et touchante est celle de son enterrement et du serment prononcé sur sa tombe. ». *Teatral'naja gazeta*, 15, 1917, p. 15, cité par Semën Ginzburg, *Kinematografija dorevoljucionnoj Rossii*, op. cit., p. 439.

²⁶ Caroline Damiens, *Fabriquer les peuples du Nord dans les films soviétiques : acteurs, pratiques et représentations*, op. cit., p. 64.

puisqu'il apparaît une première fois après le carton « l'exil » et une seconde fois quand *Diédouchka* est autorisé à rentrer à Moscou après la révolution de février.

À bien y regarder, le rôle de l'autochtone sibérien est cependant d'une très grande portée symbolique : il est en effet celui qui permet de faire le lien entre le lieu de relégation tsariste et la capitale révolutionnaire (dans la première scène, l'autochtone attend le courrier écrit par le révolutionnaire à sa famille pour le transmettre aux autorités ; dans la seconde il conduit le traîneau qui ramènera *Diédouchka* à Moscou). Après la révolution d'Octobre, la réalité historique se chargera d'inverser en quelque sorte cette fonction médiatrice : en effet, certains déportés célèbres, comme Waclaw Sieroszewski ou Vladimir Bogoraz, deviendront à l'époque soviétique des ethnographes de terrain en Sibérie en raison de l'« expérience » acquise en relégation et seront mandatés par le pouvoir soviétique pour résoudre certaines « questions du Nord »²⁷.

En conclusion, *Le Révolutionnaire* nous montre que les chemins de la modernité sont souvent tortueux et contradictoires : tout en étant l'un des réalisateurs russes qui ont le plus fait évoluer le langage du cinéma, Bauer reste étranger aux nouvelles formes de modernité sociopolitique qui surgissent dans la sphère publique russe au cours de la deuxième décennie du XX^e siècle. Hanté par la violence des ruptures sociales, sexuelles ou familiales, il reste un adepte de la conciliation et de la médiation, traitant les conflits dans un cadre patriarcal à la façon des romanciers du « grand siècle russe ». La figure du révolutionnaire, avec sa chemise russe et son comportement empreint de religiosité (il bénit son jeune fils d'un large signe de croix au moment où il est arrêté par la police tsariste) renvoie d'ailleurs plus à l'image des *Narodniki* des années 1870 qu'à celle des socialistes-révolutionnaires du XX^e siècle qu'il est censé incarner. Et ce sont presque des accents tolstoïens qui résonnent dans le film de Bauer lorsque, en exil, *Diédouchka* se transforme en une sorte d'anachorète à longue barbe qui dispense le bien autour de lui : on le voit par exemple soigner et consoler un de ses compagnons d'exil mourant. Quant à la barbe de plus en plus longue et de plus en plus blanche du révolutionnaire, elle n'est pas seulement un attribut narratif qui signifie le passage du temps : c'est avant tout la marque d'une certaine forme d'accession à la sainteté (cet attribut symbolique sera repris dans *Le Père Serge* de Iakov Protazanov tourné d'après Tolstoï la même année que *Le Révolutionnaire*).

²⁷ *Ibidem*, p. 64-65.



Diédouchka : un starets révolutionnaire ?

Ce que nous dit le film de Bauer de façon plus ou moins directe, c'est que *Diédouchka* est aussi un *starets*, et dans cette perspective, son surnom revoie tout autant à son ancienneté dans le mouvement révolutionnaire qu'à sa sagesse, voire sa sacralité bibliques. L'ascèse sexuelle de *Diédouchka* (étonnamment, il a des enfants mais pas de femme) est enfin un dernier élément qui fait finalement de Bauer dans *Le Révolutionnaire* un fils de Tolstoï plutôt que de Dostoïevski ou de Tourguéniev.

INALCO

Résumé :

Dans son moyen-métrage *Le Révolutionnaire* (1917) qui inscrit l'actualité politique dans un cadre familial, Evguéni Bauer traite la question de la filiation à la façon d'un Tourguéniev dans *Pères et Fils* ou d'un Dostoïevski dans *Les Démons*. Le célèbre cinéaste russe, qui signe là son dernier film après une carrière essentiellement consacrée au mélodrame « de salon », revisite le lien noué par les écrivains de la seconde moitié du XIX^e siècle entre famille et politique, la relation père/fils étant l'un des paradigmes de la lutte que se livraient, à l'intérieur de l'*intelligentsia* russe, les forces sociales libérales et radicales (dans le film, le père est socialiste-révolutionnaire et le fils sympathisant bolchevique). Tourné et réalisé au printemps 1917, avant le coup d'État bolchevique, *Le Révolutionnaire* constitue un document précieux en ce qu'il expose les conflits qui ont accompagné l'entrée de la Russie dans la modernité et la Révolution : conflits de génération, conflits sociopolitiques, mais aussi conflits esthétiques dont le cinéma, qui deviendra l'art de la modernité soviétique par excellence, est un indicateur privilégié.

From "Salon" Melodrama to the Revolution: Yevgeni Bauer in 1917 (on the film *The Revolutionary*)

In his mid-length film *The Revolutionary* (1917), which situates the political events of the time in a family setting, Yevgeni Bauer broaches the question of filiation, as does Turgenev in *Fathers and Sons* or Dostoyevsky in *Demons*. The famous Russian filmmaker, who signed his final film here after a career essentially devoted to "salon" melodrama, revisits the connection made by the writers of the second half of the 19th century between family and politics, the father/son relationship being one of the paradigms of the struggle taking place within the Russian intelligentsia between liberal and radical social forces (in the film, the father is socialist-revolutionary and the son a Bolshevik sympathizer). Shot and made in the spring of 1917, before the Bolshevik uprising, *The Revolutionary* constitutes a precious document in that it exposes the conflicts that accompanied Russia's entry into modernity and the Revolution: generational conflicts, socio-political conflicts, but also aesthetic conflicts, of which cinema – to become the art of Soviet modernity par excellence – was a prime indicator.

Notice bio-bibliographique

Catherine Géry est professeure de littérature et de cinéma russes à l'INALCO, membre du Centre de recherches Europes-Eurasie (CREE), rédactrice en chef de la revue *Slovo* et co-directrice de publication de la collection Europe(s) aux Presses de l'Inalco.

Elle est spécialiste de l'œuvre de Nikolai Leskov à qui elle a consacré de nombreux articles et ouvrages, ainsi que des traductions qui ont été couronnées en 2003 par le Prix Halpérine-Kaminsky « découverte ». Elle a publié en 2015 aux éditions Honoré Champion un essai intitulé *Crime et sexualité dans la culture russe (à propos de la nouvelle de Nikolai Leskov Lady Macbeth du district de Mtsensk et de ses adaptations)* et en 2017 une monographie sous le titre *Leskov, le Conteur. Réflexions sur Nikolai Leskov, Walter Benjamin et Boris Eichenbaum* aux éditions des Classiques Garnier.

Ses recherches actuelles portent également sur l'historiographie littéraire, le traitement des héritages du XIX^e siècle et l'intermédialité. Cf. Catherine Géry, *KinoFabula. Essais sur la littérature et le cinéma russes*, Paris, Presses de l'Inalco, 2016.