

La Nouvelle Babylone :
cinéma, littérature et musique naturalistes

Jean-Sébastien MACKE
Centre Zola

Depuis plusieurs années, en France, le ciné-concert (projection d'un film muet avec accompagnement musical en direct par un orchestre symphonique ou simplement un pianiste ou un petit groupe d'artistes) se développe et rencontre l'engouement du public. C'est ainsi que le festival *De l'encre à l'écran*, organisé chaque année à Tours et dont le propos est de faire le lien entre littérature et cinéma, propose, dans sa programmation, ce type de spectacle, et que, dans ce même esprit, l'Orchestre National de Lille a projeté, en 2003, *La Nouvelle Babylone*, de Grigori Kozintsev et Léonid Trauberg, sur une musique de Dmitri Chostakovich.

Dès les premières images, on comprend que le parti-pris des réalisateurs est celui du réalisme poussé jusqu'au symbolisme. Curieusement, et sans rien connaître de l'œuvre, il apparaît au spectateur que beaucoup de scènes semblent inspirées des romans d'Émile Zola. Une lettre de Léonid Trauberg, adressée en mai 1978 à Myriam Tsikounas, vient corroborer cette impression :

Il est difficile de dire brièvement comment est née l'idée du film. Le projet est dû à P. Bliakin, un homme extraordinaire. Le sujet nous a tout de suite plu; nous nous sommes mis à lire Vallès, Arnaud, Lissagaray et Zola. Le thème de la révolution, son histoire, prédominaient dans notre cinéma. [...] En ce qui concerne le style, le scénario a beaucoup utilisé l'épopée de Zola (*Au Bonheur des Dames*, *La Débâcle*, *L'Argent*). C'est par la suite que nous avons commencé à douter du style et rectifié le scénario original.¹

La filiation avec le naturalisme de Zola est donc ici clairement revendiquée. Après avoir replacé ce film dans l'histoire du cinéma et en avoir résumé rapidement l'action, nous verrons donc en quoi il s'inspire directement des romans d'Émile Zola, puis quels aspects de la musique de Chostakovich peuvent être qualifiés de naturalistes et comment ils font écho aux séquences dont nous dégagerons quelques éléments esthétiques.

¹ Léonid Trauberg, "Comment est né *La Nouvelle Babylone*," *L'Avant-scène cinéma* 217 (1978): 8.

Histoire de *La Nouvelle Babylone*

Kozintsev et Trauberg faisaient partie d'un groupe de réalisateurs, la FEKS (Fabrique de l'Acteur Excentrique), qui cessa d'exister avant la sortie de son dernier film, *La Nouvelle Babylone* en 1929. Lorsqu'ils entreprirent de réaliser un nouveau film, les réalisateurs hésitèrent entre deux sujets: les colonies agricoles juives ou la Commune de Paris. C'est cette seconde option qui fut choisie.

Lors de sa première représentation, en mars 1929, après un tournage difficile à Odessa, l'œuvre suscite des réactions hostiles. Les critiques sont partagées car la tendance esthétisante du film dérouta le public soviétique. En revanche, en Europe, le film produisit une impression favorable.

Résumons brièvement le synopsis de ce film:

En 1870, les soldats français partent au front, la bourgeoisie parisienne applaudit aux cris de "À Berlin!" et continue de vivre une vie joyeuse. Dans le grand magasin "Nouvelle Babylone," c'est l'époque des soldes et la jeune vendeuse Louise est invitée au bal par son patron. Mais la fête tourne court car l'armée française est battue et les Prussiens marchent sur Paris. La bourgeoisie qui fêtait hier les soldats est prête aujourd'hui à capituler mais le peuple de Paris ne veut pas se rendre. Louise se joint aux femmes du peuple pour aller à Montmartre tenter, en vain, de convaincre les militaires de combattre l'ennemi. Sans bien comprendre ce qui se passe, le soldat Jean, paysan rencontré et hébergé par Louise, suit les chefs militaires à Versailles. Le peuple s'insurge, investit l'hôtel de ville et organise avec enthousiasme un "gouvernement" de la Commune de Paris. Mais le pouvoir regroupé à Versailles prépare la vengeance. Paris est mis à feu et à sang, les insurgés sont fusillés, parfois après avoir été jugés à la hâte par un tribunal d'exception. Louise est condamnée à mort pendant que Jean creuse des tombes, dont celle de sa bien-aimée.

Le film et Zola

Les allusions à Zola sont, dès les premiers plans, très claires. Au début du film, les scènes décrivant le Paris de la fin du Second Empire s'enchaînent rapidement, comme pour donner un résumé saisissant de cette époque. La foule crie "À Berlin" et soutient ses soldats qui prennent le train, alors qu'au même moment, les Parisiens s'encanaillent dans les cabarets. On

se trouve là au dernier chapitre de *Nana* lorsque celle-ci, représentante déchu des plaisirs parisiens, se meurt alors que la foule crie “À Berlin!” sous ses fenêtres.

Et justement, on reconnaît Nana dans l’actrice symbolisant la France, descendant de son nuage avec, à ses pieds, une allégorie de la Prusse. Puis, ce sont les grands magasins, ceux de la “Nouvelle Babylone,” avec la cohue des femmes et le ballet des ombrelles. On retrouve, en une succession de courtes séquences, toutes les caractéristiques de *Au Bonheur des dames*: la profusion des tissus et des étoffes les plus belles, l’argent qui y est associé, symbolisé par le patron tout-puissant trônant au milieu de son magasin tandis que les ouvrières moroses s’activent afin de fournir la marchandise nécessaire. Mais ici, le patron n’est pas un Octave Mouret, beau et séduisant. C’est un petit être repoussant qui suinte l’argent et symbolise le mercantilisme le plus vil.

Le film doit son titre, évocateur de la déchéance puis de la chute d’une ville connue pour ses fastes et son aura intellectuelle, à une citation trouvée dans le dernier chapitre de *La Débâcle*. Lorsqu’Henriette, la sœur de Maurice, arrive aux environs de Paris et cherche à entrer dans la capitale, elle retrouve son cousin, le prussien Otto Gunther, qui, des hauteurs de Saint-Denis, voit Paris en flamme: “[Il] resta longtemps encore là-haut, immobile et mince, sanglé dans son uniforme, noyé de nuit, s’emplissant les yeux de la monstrueuse fête que lui donnait le spectacle de la Babylone en flammes.”²

Le cordonnier ressemelle une chaussure et les blanchisseuses, sorties de *L’Assommoir*, transpirent dans l’eau bouillante. Ainsi, deux mondes s’opposent-ils tandis que les bruits de bottes résonnent.

Outre ces allusions évidentes à Zola, la rythmique du film est saisissante. Près de 1200 plans, chacun souvent d’une durée inférieure à une seconde, pour à peine quatre-vingt-dix minutes de projection. Le montage accentue encore cette impression d’accélération en se refusant à mettre, dans le même cadre, des catégories sociales que tout oppose. Et si Zola est à la source de l’inspiration des réalisateurs, la peinture impressionniste est également largement utilisée. On semble revoir les tableaux de Manet, Renoir, Daumier et Degas tant les images sont empreintes d’une lumière diffuse, de clairs-obscurs, d’arrière-plans flous.

Tout le film repose ainsi sur des oppositions fortes: la bourgeoisie contre le prolétariat, l’insouciance de la paix contre les horreurs de la guerre. Le montage fait en sorte de mettre en valeur ces oppositions afin qu’elles viennent interroger le spectateur. L’annonce de la défaite de la France se fait dans l’effervescence du cabaret. Le journaliste qui annonce la nouvelle a

² Émile Zola, *La Débâcle* in *Les Rougon-Macquart*, vol. 5 (Paris: Fasquelle et Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1967) 888.

peine à se faire écouter au milieu des danses. L'image tournoie et les plans du cabaret alternent avec le départ joyeux des soldats, beau souvenir à jamais oublié. Ce sont maintenant les cris de "À Paris" qui s'opposent à ceux du début. À la chorégraphie des comédiens s'oppose la chevauchée de l'armée prussienne.

Symboliquement, la déchéance du Second Empire est exprimée par l'ivrogne qui danse seul au milieu de la piste et par le riche commerçant qui s'inquiète surtout de savoir ce que deviendra sa commande. Le rideau tombe sur l'allégorie de la France. Le pays est défait et le Second Empire est à terre.

On pourrait certes parler de manichéisme dans la manière d'aborder ce sujet. Si un tel reproche a d'ailleurs souvent été formulé—ainsi, par Kosintsev qui, dans plusieurs écrits, regrette l'outrance de certains passages—ce manichéisme illustre à merveille les inégalités de cette époque. Aux dires du critique Jacques Meillant,

[L]a vision que donne ce montage du Paris révolté est manichéenne; d'un côté, les affreux "bourgeois" jouisseurs et cruels, hommes d'ordre et collaborateurs avant la lettre, de l'autre les insurgés, idéalistes et enthousiastes. Tout le rythme, le lyrisme du film est fondé sur cette opposition. Les thèmes visuels se succèdent et se heurtent à la manière d'une symphonie musicale.³

Tout comme Louise et Jean, Paris est un personnage à part entière. Dans cette révolution bien particulière que les réalisateurs souhaitent décrire, si la France est à terre, Paris est éternelle. Une scène va ainsi nous donner un panorama de Paris avec l'annonce de la Commune (dont la chute de la colonne Vendôme est le symbole le plus fort que Kozintsev ne manque pas de recréer). Une nouvelle opposition va donc voir le jour puisqu'aux premières scènes du peuple opprimé succèdent celles d'un peuple heureux de travailler, la Commune, proclamée à Paris, promettant que chacun travaillera pour lui-même et non plus pour un patron exploiteur. C'est la seconde source d'inspiration des réalisateurs qui s'exprime ici: *La Commune de Paris*, de Karl Marx.

L'action va, progressivement, se resserrer sur les deux protagonistes: Louise (hommage évident rendu à Louise Michel), la vendeuse de la "Nouvelle Babylone," et Jean, le paysan devenu soldat. Leur couple recrée le lien qui, dans la *Débâcle*, lie Jean et Maurice, puisque tous les deux vont se retrouver dans des camps opposés, Louise du côté de la Commune et Jean du côté des Versaillais.

³ Jacques Meillant, *La Nouvelle Babylone*, *Télérama*, 16 mai 1971, n° 57, p. 29.

Afin de soutenir les combattants, Louise investit le grand magasin. Les linges blancs destinés aux bourgeoises serviront de pansements. Et, pendant que le sang se répand dans Paris, les bourgeois, du haut des collines bordant la capitale, observent, comme au spectacle, ce qui se passe. Cette scène fait songer au texte d'Alfred Bruneau, le musicien et ami de Zola, qui avait treize ans au moment de la Commune et qui raconte ce qu'il voyait du haut des collines de Saint-Cloud :

Nous étions souvent entraînés, mes parents et moi, vers les vastes allées du parc de Saint-Cloud. Une fois, ayant atteint cette ample terrasse, appelée "La Lanterne de Diogène," et d'où l'on découvre l'immense panorama de Paris, nous y trouvâmes installée une batterie d'artillerie. L'un des hommes dit alors doucement à ma mère: "Reculez-vous un peu, je vous prie, Madame, nous allons tirer." L'un des canons braqués là lança en effet son obus dont nous aperçûmes l'éclatement sur le but visé, le bastion d'Auteuil.⁴

Même vision que celle de ces bourgeois voyeuristes du film, à ceci près que le jeune Bruneau observe avec effroi ces scènes de combat, avouant plus loin : "Ma vieille horreur de la guerre date de cette époque."⁵ Une scène du film est centrale à cet égard, celle du conseiller municipal de Paris se mettant au piano, juché en haut d'une barricade. Cet épisode est saisissant et résume toute la tragédie de la Semaine sanglante qui vient clore la Commune.⁶

Toujours en symétrie, de nouvelles oppositions viennent traduire le désarroi des révolutionnaires et le succès de la bourgeoisie. Dans les scènes suivantes, les cadavres flottent dans l'eau tandis que les bourgeois trinquent à la santé des vainqueurs. De manière ironique, les réalisateurs ont donné un nom au café dans lequel les bourgeois fêtent la victoire: "Empire." Comme si, rien, finalement, n'avait changé.

Le film s'achève, malgré le retour à l'ordre bourgeois, sur une note optimiste. Les communards attendent le peloton d'exécution, à l'image de Louise qui attend l'heure de sa mort dans les bras de sa mère. La révolution a échoué mais il reste la certitude d'avoir semé des graines pour l'avenir. Cette fin prend la même tonalité que celle de *Germinal* où, après la défaite des grévistes et les morts qui jonchent le carreau de mine, Lantier a tout de même l'assurance, en quittant Montsou, que leur lutte n'a pas été vaine.

⁴ Alfred Bruneau, *Souvenirs inédits*, Danièle Pistone, éd., *Revue Internationale de Musique Française* 7 (Février 1982): 24.

⁵ *Ibid*, p. 24.

⁶ On retrouvera curieusement cette scène, traitée sur le ton de la comédie, dans *La Carapate*, film réalisé par Gérard Oury en 1978. On y voit Pierre Richard jouant du piano sur une barricade dressée dans Paris en mai 1968.

On songe, alors, à *La Fortune des Rougon*. Louise se retrouve à la place de Silvère quand elle frappe le soldat qui se venge en la condamnant à mort. Enfin, peut-être verrait-on aussi dans l'image de Jean, l'amant de Louise, qui, dans le film, creuse la fosse où celle-ci sera enterrée après l'exécution, un rappel de la tombe qui, au début du roman de Zola, vient se placer entre Silvère et sa bien aimée.

La musique de Chostakovich

La musique destinée à *La Nouvelle Babylone* fut la première musique de film de Chostakovich, écrite dans un laps de temps très court, entre décembre 1928 et février 1929. C'est le début d'une collaboration durable entre le compositeur et les deux réalisateurs russes. Cette musique s'étant révélée beaucoup trop ambitieuse pour l'orchestre du moment chargé d'accompagner le cinéma muet, ce n'est que depuis 1975 que les projections de ce film sont accompagnées de la musique de Chostakovich.

Comme nous l'avons vu, le film met l'accent sur le gouffre qui sépare l'attitude de la bourgeoisie décadente avec ses penchants pour la consommation de nourriture, de vêtements et de divertissements à caractère pornographique, de l'attitude simple et laborieuse de la classe ouvrière face à la vie. Chostakovich va largement illustrer cette idée.

Pour ce faire, il a d'abord recours aux thèmes de l'opérette française: polkas, cancons et valse sont ainsi les symboles d'une classe dégénérée constamment caricaturée. Ces thèmes résonnent en opposition à une forme d'expression musicale beaucoup plus classique qui, finalement, s'avère désuète et révèle un jeune compositeur audacieux, soucieux de bousculer les conventions du genre. Un premier thème, très reconnaissable et récurrent, est celui du gai Paris. Une polka emmenée par une trompette au jeu très écrasé signale la bourgeoisie décadente. Il s'agit là de l'incursion d'une musique burlesque qui reviendra très souvent, en un jeu d'oppositions, dans des scènes parfois tragiques ou au milieu d'un thème de valse viennoise.

Un autre air, le cancan, va constamment passer d'une scène burlesque à une scène tragique. On l'entend une première fois sous sa forme classique avant de le retrouver, mêlé à une *Marseillaise* balbutiante qui traduit la déroute française.⁷ Ici, Chostakovich utilise le même artifice, en mêlant l'ironie du cancan au tragique de la *Marseillaise*. C'est là un trait

⁷ L'utilisation de la *Marseillaise* dans la musique classique est très fréquente. On la retrouve, par exemple, chez Tchaïkovsky, dans son *Ouverture 1812* qui décrit le siège de Moscou par les armées napoléoniennes et où elle retentit au son du canon.

caractéristique de ce qu'on définit comme musique naturaliste, musique dont les thèmes sont narratifs et décrivent souvent la réalité par oppositions et contrastes. Ainsi, peu à peu, s'opère un glissement des mélodies légères vers des chants révolutionnaires, comme c'est le cas pour cette utilisation de "Ça ira."

La musique de *La Nouvelle Babylone*, écrite très rapidement, contient tous les thèmes chers au compositeur et qui vont dominer sa vie de symphoniste: la guerre, la mort, la lutte entre le Bien et le Mal, l'héroïsme aux prises avec les puissances de l'obscurité, la grimace et l'humour d'une conscience en proie à la souffrance.

Ce qui préside à la création de cette musique, c'est le contre-pied, les jeux de contrastes, qui servent une réelle volonté des réalisateurs, comme se souvient Kosintsev:

Un adolescent [Chostakovich avait 23 ans]—physiquement il avait l'air d'un gamin—avec des lunettes rondes et une grosse serviette de cuir nous attendait aux studios. Après avoir vu le film (qui n'était pas encore entièrement monté), il accepta d'écrire la partition. Nous avons les mêmes idées: ne pas illustrer les séquences, mais leur donner une nouvelle qualité, une nouvelle dimension; la musique devait aller à rebours de l'action afin de dévoiler le sens interne, profond de ce qui se passait.⁸

Une autre inspiration très nette est la reprise de "Vieille chanson française," un des airs de *Tableaux de l'enfance*⁹ de Tchaïkovsky, que Chostakovich vient greffer à la scène du vieillard jouant du piano sur les barricades puis mourant sur son clavier, victime des tirs versaillais. Cette mélodie douce et mélancolique, en rupture totale avec l'orchestration riche qui l'encadre, permet de mettre en exergue la scène centrale du film, symbole du peuple expiatoire qui, coûte que coûte, mène sa révolution pour donner à ses enfants un avenir plus heureux. C'est une mélodie à travers laquelle perce tout le romantisme de la musique populaire en France et qui symbolise la force de la culture française face à l'invasion prussienne. Enfin, signalons l'accord de sixte et quarte qui conclut la partition et donne, selon le chef d'orchestre Olivier Holt, un effet de non-achèvement, en écho au propos des réalisateurs pour qui cette fin n'est que le début d'autre chose, d'un avenir meilleur que les communards ne connaîtront pas mais qu'ils auront contribué à faire naître.

Finalement, cette partition est fondatrice de l'œuvre de Chostakovich qui développera dans ses œuvres futures bon nombre des principes d'écriture présents dans la partition de *La Nouvelle Babylone*. De même, certaines idées thématiques seront reprises dans les

⁸ L. Trauberg, *op. cit.*, p. 14.

⁹ Piotr Illitch Tchaïkovsky, *Tableaux de l'enfance* ou *Album d'enfants*, opus 39, enregistré notamment par Brigitte Engerer (CD "Souvenirs d'enfance" sous étiquette Mirare, sorti en 2006).

symphonies—ainsi, ce thème de l’invasion allemande que l’on retrouvera dans toute sa force et sa splendeur noire dans la 7^{ème} *Symphonie* “Leningrad” (1941).

Voilà donc, brièvement évoqués, quelques aspects de ce film et de cette musique qui, malgré l’improvisation et le manque de concertation (difficultés qui, certainement, ont contribué à l’originalité de cette musique), sont l’archétype même d’une collaboration réussie entre un réalisateur et un compositeur. S’agit-il là d’une musique naturaliste équivalente à celle que Bruneau pouvait créer pour les textes de Zola? La réponse serait affirmative pour les raisons suivantes :

- l’emploi de thèmes caractéristiques vient souligner le propos du réalisateur, soit en collant totalement à la narration, soit en lui étant totalement opposés;
- l’utilisation de mélodies populaires, d’airs connus fournit un cadre historique et culturel;
- une orchestration massive utilise les couleurs les plus diverses des instruments;
- une harmonie très riche surprend par ses audaces harmoniques, surtout à cette époque (“Non seulement ce jeune homme n’entend rien au cinéma, se plaignait le chef d’orchestre du cinéma Picadilly, mais de plus il est plein de suffisance—je lui ai proposé mon aide, j’ai offert d’orchestrer sa musique, et il a refusé”¹⁰).

Problématique d’une exécution en ciné-concert

Il faudrait également évoquer tous les aspects liés aux projections contemporaines de ce film et aux difficultés du travail d’orchestre, comme l’exprime le chef d’orchestre Olivier Holt, qui a dirigé *La Nouvelle Babylone* avec l’Orchestre national de Lille:

C'est une affaire compliquée... Sur la partition, il y a marqué que l’exécution de la musique dure 90 minutes, le film est sur quatre bobines et à l’époque, les quatre bobines étaient à trois vitesses différentes: il y a du 24, du 22 et du 20 images-seconde, pour une raison que j’ignore. Le film a été abîmé, restauré, des séquences ont donc été coupées mais à ce moment-là, personne n’a pris soin d’appeler des musicologues pour retrancher la musique correspondant aux images qui allaient manquer¹¹.

La seconde difficulté est de faire correspondre la musique aux images, sans tomber dans la caricature ni l’artificialité. Pour cela, le chef d’orchestre est aidé par les indications

¹⁰ Grigori Kozintsev, “La fin des années vingt,” *Cahiers du cinéma* 230 (Juillet 1971):14.

¹¹ Olivier Holt, Entretien accordé à Pauline Guilmot, pour le site <http://www.anaclase.com/dossier/articles/holt.htm>

reportées sur la partition, notées sous la forme de groupes nominaux et qui indiquent, en de courtes phrases, ce qui se passe à l'écran à un moment précis. Cela demande au chef d'orchestre de diriger avec une grande rigueur:

J'essaie de me trouver au bon endroit, sous la bonne image, sans tricher avec le texte musical, c'est-à-dire sans faire de fausses reprises ou des coupures arrangeantes, comme cela se pratique parfois. Dans ces conditions, il faut vraiment que je dirige cette musique comme je dirigerais une partition de ballet, c'est-à-dire qu'il faut fluctuer, naviguer entre et un repère et un autre repère.¹²

Enfin, c'est un exercice inhabituel pour le musicien d'orchestre, obligé de suivre le chef d'orchestre pendant les quatre-vingt-treize minutes que dure le film, sans pause ni possibilité de repos, au cours de cette unique mélodie chantée. Aucune structure, rien de cyclique, toute la musique est illustrative. Seuls certains repères caractéristiques, comme les allusions à Offenbach ou aux airs patriotiques français, permettent au musicien d'être guidé au travers de la partition. Et Olivier Holt de faire remarquer les parties très en vue, notamment celle des cuivres et du trompettiste en particulier qui tient "une partie concertant du début à la fin. En fait, il n'y a aucune soupape de décompression dans la partition, particulièrement pour les instrumentistes à vent qui sont quasiment tous solistes."¹³

Finalement, le génie de Chostakovich réside dans le fait qu'il ne tombe pas dans la caricature. Quand un joueur de tambour apparaît à l'image, ce n'est pas le tambour qui joue à l'orchestre, ce qui crée une vraie surprise pour le public: "On ne verrait pas aujourd'hui les acteurs d'un *peplum* emboucher leur trompette de Jéricho accompagnés par une bande-son de quatorze violons qui jouent de la musique polytonale!"¹⁴

Quelques aspects esthétisants du film

L'utilisation systématique de la contre-plongée pour filmer certains représentants de la bourgeoisie, et notamment le patron du magasin qui apparaît gros et repu, accentue l'effet de comique et de grotesque. Tous les représentants bourgeois sont non seulement âgés mais lourdement fardés, à l'image d'un masque mortuaire. C'est Daumier qui surgit sous nos yeux. Alors que le seul beau visage est celui de Louise, la représentante du peuple, qui va mourir pour lui, les femmes de la bourgeoisie sont vulgaires, à l'image de demi-mondaines. Elles ont

¹² Olivier Holt, *op. cit.*

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*

en elle des forces destructrices et fanatiques. La représentation du pouvoir est d'ailleurs confiée à des acteurs issus de la comédie. Aussi donnent-ils à ces personnages un effet de parodie qui les ridiculise.

Finalement, la simplicité et la pauvreté des ateliers, les murs blanchis à la chaux contrastent étrangement avec le faste et les décors surchargés du monde bourgeois. Les femmes maigres, sans fard, qui se jettent sous les roues des canons et suffoquent au-dessus des cuves, les communards qui ruissellent sous la pluie en attendant la mort, ne peuvent qu'éveiller la sensibilité du spectateur.

Ces aspects esthétiques, cette référence continuelle et insistante à l'impressionnisme, vont laisser de marbre le public de l'époque, comme le fait remarquer Nikolaï Lebedev:

Le film, très brillant, était un véritable festival d'impressionnisme: mais il était trop esthète. Tout y était à tel point recherché, que, tout en admirant les images prises isolément, le spectateur restait froid et indifférent à la tragédie humaine qui se déroulait sur l'écran. Ici se manifestait non seulement l'insuffisante pénétration des auteurs dans l'esprit des événements, mais aussi l'influence exercée sur Kozintsev et Trauberg par les théories eisensteiniennes du cinéma intellectuel.¹⁵

Sentiment que ressent, dans une moindre mesure, le public contemporain, fasciné justement par ces tableaux impressionnistes qui surgissent à tout moment.

Ce film est donc très riche de par son inspiration à la fois naturaliste et symboliste. Les personnalités des réalisateurs et du compositeur ont fait de cette œuvre l'archétype du film de la mouvance romantique révolutionnaire de l'histoire soviétique. Comme l'œuvre de Zola, ce film connut le scandale. On s'insultait dans les salles de cinéma. On était dérangé de voir, sur grand écran, ses propres lâchetés.

Et pourtant, Kosintsev avoue lui-même n'être pas allé assez loin dans ses intentions. Il se considère comme le seul responsable de l'échec de son film, regrettant, 30 ans plus tard, de n'avoir pu toucher le cœur de son public et, par là, de n'avoir pu rendre tout le drame et toute la beauté humaine d'une époque, celle des révoltes et des aspirations à un avenir plus radieux :

Dieu, que j'avais envie de me glisser dans la cabine, saisir les ciseaux, couper les redites, les séquences que seul le rythme reliait, les photos voilées, les raccourcis outranciers... Et puis de tourner—oh, fort peu de choses (une petite semaine de tournage)—filmer sans hâte quelques scènes d'acteurs, rendre plus clairs les rapports entre les héros et le sens général des événements. Et tout deviendrait compréhensible,

¹⁵ Cité in Jacques Aumont "La métaphore 'commune'," *Les Cahiers du cinéma* 230 (juillet 1971): p. 15.

plus facile à regarder. Et tout cela était si simple à faire... C'est alors que je me mis à réfléchir. Incontestablement, tout deviendrait meilleur... Une seule chose, me semblait-il, allait disparaître du film. L'époque. Et je ne demandai pas la permission de refaire le film.¹⁶

¹⁶ Grigori Kozintsev, *op. cit.*, p. 14.