

Document Citation

Title	La roue du diable
Author(s)	
Source	<i>Publisher name not available</i>
Date	
Type	book excerpt
Language	French
Pagination	18-21
No. of Pages	2
Subjects	
Film Subjects	Chertovo koleso (The devil's wheel), Kozintsev, Grigorii Mikhailovich, 1926 S.V.D., Kozintsev, Grigorii Mikhailovich, 1927

COMEDIES ET MELODRAMES.

Les premiers films de Kozintsev et Trauberg furent les comédies excentriques *Les Aventures d'Octobrine* (1924) et *Michka contre Youdénits* (1925). Le « pamphlet cinématographique excentrique » *Le Président Samosadkine*, de M. Verner, date de la même époque. On ne peut pas dire que les premiers films de Kozintsev et Trauberg aient été de vrais succès. Les deux cinéastes furent même accusés d'avoir abusé des trucages. Les spectateurs étaient continuellement déroutés par des angles insolites et par des séquences à couper le souffle. Mais c'était avec ces ingrédients que Kozintsev et Trauberg entendaient faire un art de gauche. Avec l'ingénuité des débutants, ils tenaient les tours du cirque, les méthodes du vaudeville, les attractions des variétés, pour ce que le cinéma pouvait tenter de plus audacieux. C'est ce que prétendaient leurs théories excentriques.

Michka contre Youdénits était un film en deux parties. Son action se déroulait à l'état-major du général blanc Youdénits, marchant, en 1919, sur Pétrograd.

LA ROUE DU DIABLE.

La Roue du Diable (1926), fut le premier film de Kozintsev et Trauberg qui connut un succès populaire. Commencé sous le titre *Le Marin de l'Aurora*, il traitait des bandes de dévoyés agissant dans la *chaza*, les bas-fonds de Pétrograd (« abusivement romantiques » observe Lebedev) pendant la guerre civile. (« Entre le matériau

The Devils Wheel

réaliste et son traitement excentrique, écrit Jay Leyda, se produisit un contraste qui accrut la force du film. Des éléments disparates furent unis par la photo dramatique, expressionniste, d'Andrei Moskvine. « La scène dans le parc d'attractions de Leningrad est un exemple typique de la fusion réussie d'éléments réels et d'éléments excentriques : au milieu du bruit et des rires de la foule avide de divertissement, parmi le « grand huit » et les balançoires géantes, le tapage des marteaux et des gongs, les croassements des limonaires, les feux d'artifice, s'insinue le thème lyrique de l'amour et de la rencontre ».

Le sujet est tiré d'un livre de V. Kaverine, *La fin de la Chaza*. Les héros en sont le marin Sorin interprété par Sobolevski et une fille des bas-fonds découverte par hasard dans les jardins de la Maison du Peuple. Le matelot déserte, entre dans une bande de criminels, se ressaisit et retourne à son bateau. La *chaza* est présentée à la façon des lieux typiques du cinéma expressionniste : « milieu exotique, plein de monstres humains, de « typages » choisis par les Feks dans les asiles de nuit qui existaient encore à Leningrad : boiteux, aveugles, être difformes, atteints d'éléphantiasis ; auprès de l'immense géant de la Maison on voyait un nain marqué de crétinisme ; un malade au ventre gonflé par l'hydropisie était flanqué d'un gars aussi maigre qu'un squelette... » (Lebedev, p. 257).

Peinture qu'il faut mettre en relation avec le Maïakovski première manière, celui du drame Vladimir Maïakovski. A.-M. Ripellino signale en effet dans « *Poesia russa del 900* » (Guanda, Milan, 1954, p. LXII) : « Héros de ses propres vers, Maïakovski se meut dans un univers peu habituel en poésie : univers d'estropiés, de putains, de vagabonds troués par la vérole, d'êtres sans yeux ni jambes, spectres tumultueux de la capitale-léproserie ».

Le film rappelle **Les aventures extraordinaires de Mister West au pays des Bolcheviks**, de Kouléchov, cinéaste qui influença profondément les Feks et jusque dans leurs méthodes didactiques : on pratiquait en effet dans la « Fabrique », l'éducation physique, le pugilat, l'acrobatie, l'escrime, étudiait la mimique, le geste, le mouvement scénique, le comportement devant l'objectif, le rapport à l'objet, hors de toute référence à la « sensation » et de tout « psychologisme », suivant les préceptes du « Laboratoire expérimental ». **Le petit frère** (1927), « comédie autour d'un camion », développait une histoire d'amour contrarié entre un chauffeur et une receveuse de tram, parmi les moyens modernes de transports de la capitale, avec quelques scènes sentimentales dans un cimetière d'autos.

« LE MANTEAU » ET « S.V.D. ».

Avec **Le Manteau** (1926), conformément à l'essai de Eichenbaum « Comment est fait **Le Manteau**, de Gogol », les Feks élaborèrent une interprétation aiguë et grotesque de la Saint-Petersbourg de Gogol, excentrique et expressionniste tout à la fois. Le scénario, écrit par le critique Iouri Tynianov, de l'Ecole formaliste de Leningrad, fusionnait deux récits de Gogol : **Le Manteau** et **Perspective Nevski**, en une « ciné-nouvelle à la manière de Gogol ». La clé excentrique résidait dans le rapport entre le protagoniste — le petit homme Akakii Akakievitch — et le vaste décor, les énormes monuments de bronze. Egalement caractéristique, la combinaison des figures d'un humble fonctionnaire avec

celles des voleurs gras et repus. Ou encore avec l'immense décor neigeux dans lequel le manteau sera dérobé. La présentation des « objets » était pour Kozintsev et Trauberg l'occasion de donner le plus libre cours à leur fantaisie. « Le manteau neuf de Bachmachkine court au-devant du voleur, la couronne de pain qui sert d'enseigne à une boulangerie s'élargit en forme de cœur, une théière gigantesque enveloppe les personnages de nuages de vapeur » (Rippellino, p. 245). Et dans **Le petit frère**, ils filmaient le capot, les ailes, le radiateur du camion, avec des « raccourcis » inattendus (Ripellino, p. 262).

L'excentrisme du **Manteau** s'orientait cependant vers l'expressionnisme et, plus précisément, le caligarisme, avec ses éclairages mystiques et grotesques, un jeu fantastique et quasi spectral, l'opposition de la réalité et du rêve, les décors fabuleux de E. Enei. Serguei Radlov avait défini le **Révizor**, de Méyerhold, « un Caligari projeté au ralenti par un opérateur extravagant..., exténuant et pénible comme une promenade dans les interminables labyrinthes d'un énorme Panopticum ». L'esprit du caligarisme animait également **Le Manteau**. En contaminant la nouvelle portant ce titre avec la **Perspective Nevski**, Kozintsev et Trauberg transposèrent le récit de Gogol dans un ténébreux climat expressionniste. **Le Révizor** de Méyerhold influença encore l'œuvre de Chostakovitch, **Nos** (Le Nez, 1929).

« Les intentions stylistiques du film, à la fois romantique et expressionniste, se réalisèrent à plein essentiellement dans la mise en scène et dans l'interprétation. Andréi Kostritchine, dans le rôle de Bachmachkine, recrée stylistiquement le misérable somnambule de **Caligari**, lequel fait l'expérience de la terreur bien plus qu'il ne l'inspire. Le tailleur et sa femme jouent comme deux acrobates bien dirigés. La photographie de Moskvine, romantique ou grotesque selon la nécessité, garde au manteau son caractère de fétiche. Moskvine filme l'employé sous un angle héroïque et puissant lorsqu'il endosse la pelisse ; il l'écrase impli-