

On peut aussi constater que le marché français de l'optique anamorphique apparaît éparpillé entre divers acteurs et présente un rendement finalement assez artisanal: le nombre de productions nationales entreprises en scope démarre lentement et le taux de conversion des salles françaises au scope reste finalement assez timide par rapport aux autres pays européens.

D'autre part, on peut penser que le succès des procédés anamorphiques français aura peut-être constitué une sorte de compensation face au sentiment ambiant de dépossession nationale, voire de trahison lors de la commercialisation du CinémaScope. Les procédés anamorphiques étrangers étaient largement minoritaires à cette époque en France et la presse professionnelle en faisait peu de cas. Cette situation changera dans les décennies suivantes, avec l'émergence de Panavision et de Technovision.

Enfin, la concurrence entre différentes marques nationales a sans doute contribué à la diversité des productions françaises tournées en scope: à côté des coproductions de prestige, on trouve des films au budget modeste, d'autres qui utilisent le noir & blanc, ou des parodies de divers genres. Cela a ouvert la voie à une banalisation du format (qui devient une véritable alternative au format standard), voire à une appropriation esthétique de la technique: un signe amusant en est la désignation du procédé anamorphique au générique d'*Une femme est une femme* (1960): pour Jean-Luc Godard, c'est un film FRAN CEMENT SCOPE.

Enseignant d'Expression-Communication à l'IUT de Créteil-Vitry (Université Paris XII-Val de Marne) depuis 1998, **Olivier Rousseau** prépare actuellement un Doctorat de cinéma sous la direction de Jean A. Gili, professeur à l'Université Paris I, sur les procédés de format large dans le cinéma français de fiction. Il a également réalisé des interventions pédagogiques sur l'initiation à l'analyse de la musique de film aux Arts filmiques (école privée de cinéma de Nantes). Il est par ailleurs l'auteur d'un article: « In CinémaScope. Péplum américain et format large, le spectacle total » (*Positif*, n° 468, fév. 2000, pp. 86-90).

E-mail: orouso@noos.fr

Fig. 8 - *L'Étrangleur de Bombay* ne pouvait être tourné autrement qu'en... StrangloScope !



Bien qu'une délégation soviétique ait contacté Henri Chrétien plusieurs mois avant la 20th Century Fox, le cinéma soviétique ne commença qu'assez tardivement à tourner en scope. Contrairement au cinéma 3D pour lequel les chercheurs soviétiques avaient élaboré très tôt des solutions originales qui furent effectivement appliquées (notamment pour éviter le port de lunettes), l'URSS n'eut pas un rôle pionnier sur le plan de la technique de l'écran large. Valeri Bossenko relate comment les réalisateurs, les critiques et les historiens soviétiques accueillirent les procédés anamorphiques.

Valeri Bossenko

## Le « scope » en URSS: les débuts

### « Scope » in the USSR: the Beginnings

#### Résumé

L'Hypergonar était connu en URSS dès le début des années trente mais il n'y a pas reçu d'application, bien qu'Eisenstein ait rêvé d'élargir et d'augmenter l'espace scénique et filmique. Les premiers films soviétiques en scope sont sortis au milieu des années cinquante. Ils étaient inspirés du folklore ou de l'histoire et, bien que modestes, ils sont devenus un événement visuel très important dans le développement du cinéma national. Ceux qui ont été tournés plus tard, dans les années soixante, ont utilisé d'une façon plus élaborée les possibilités artistiques de l'espace scénique du scope, que leur sujet ait été historique ou moderne. En URSS comme ailleurs, le scope a cessé alors d'être seulement une nouveauté technique et a offert au cinéma moderne d'importantes possibilités d'expression artistique.

#### Abstract

The Hypergonar was known in the USSR in the early 1930s, but was not used, despite Eisenstein's dream of broadening and increasing scenic and filmic space. The first Soviet films in scope were released in the mid-1950s. Inspired by folklore or history, these films, modest though they were, became an important visual event in the development of a national cinema. Those shot during the sixties, whether historical or modern, used the scenic space of scope and its artistic possibilities in a more elaborate way. In the USSR, like elsewhere, scope ceased to be a simple technical novelty and offered modern cinema great possibilities for artistic expression.

**A**ujourd'hui encore, nos dictionnaires soviétiques et russo-français indiquent à propos du mot « CinémaScope » : « Film panoramique », bien que les premiers films soviétiques tournés pour écran large aient été fondés sur le même système qu'aux États-Unis et dans les pays occidentaux. Mais pour éviter la confusion terminologique d'une part, et distinguer les inventions occidentales et soviétiques de l'autre, je propose de garder cette non-coïncidence des termes, dans la mesure où les inventions et leurs utilisations en France et en URSS ont suivi des voies très différentes. J'emploierai aussi le mot « scope », de façon générique, lorsque j'ignore l'origine de l'anamorphoseur utilisé (les sources soviétiques sont généralement très discrètes sur ce point).

### *Eisenstein et le « carré dynamique »*

À partir de 1919, le cinéma russe fut nationalisé par le nouveau pouvoir et contrôlé strictement par l'Etat soviétique. Chaque réussite, même purement esthétique, chaque succès public ou professionnel était considéré le plus souvent comme une victoire idéologique. C'est également du point de vue de l'idéologie qu'on examinait chaque invention technique, réelle ou potentielle. Sans aucun doute, le son et la couleur au cinéma reçurent l'approbation du pouvoir, raison pour laquelle ces innovations furent largement couvertes par la presse soviétique. Pour glorifier les réussites du système, il fallait des films sonores et en couleurs qui plaisent au pouvoir, et en particulier au premier spectateur, Joseph Staline.

Staline n'avait apparemment pas été tenu informé de l'invention de l'Hypergonar. En tout cas, la presse soviétique observe un silence presque total sur le sujet, à la différence des expériences de l'ingénieur Pavel Tager sur le son au cinéma. Il faut se souvenir ici qu'à la fin des années 1920, tout de suite après les premiers films sonorisés tournés aux États-Unis, Eisenstein, accompagné de son opérateur Edouard Tissé et de son assistant Grigori Alexandrov, fait un voyage à l'étranger pour examiner les possibilités techniques du cinéma sonore. Dans les murs de la Sorbonne, le grand réalisateur et théoricien improvise un discours célèbre sur « Les principes du nouveau film russe ». Quelques mois après, alors qu'il est déjà à Hollywood, Eisenstein évoque « la réalisation pratique du film large et de l'écran large ». Je me réfère à l'article tiré de son discours américain et intitulé « Le carré dynamique ». Eisenstein attire l'attention sur le point suivant :

L'arrivée de l'écran large, avec l'occasion qu'il offre de redéfinir la forme de l'écran, nous jette une fois de plus la tête la première dans les questions de composition purement spatiale. Plus encore, il nous procure les moyens de reconsidérer et de réanalyser toute l'esthétique de la composition plastique au cinéma qui a été rendue immuable pendant trente ans par l'immuabilité des proportions du cadre de l'écran, fixées immuablement une fois pour toutes<sup>1</sup>.

Il faut rappeler que dix ans plus tôt, en 1922, lorsqu'il était encore élève de Vsevolod Meyerhold et faisait ses premiers pas comme décorateur et metteur en scène, Eisenstein avait l'intention de réaliser un spectacle « Au-delà du précipice » qui demeura à l'état de projet. Parmi les œuvres non publiées d'Eisenstein conservées aux Archives de Littérature et d'Art de l'Etat de Russie (RGALI), le novateur de

vingt-quatre ans rêvait pour ce spectacle d'une salle qui, à l'inverse des salles habituelles construites autour de la scène, serait entourée par l'espace scénique. Le jeune auteur soulignait que serait construite « une nouvelle verticale du miroir de l'espace scénique ». C'est dire qu'à la fin de la guerre civile, l'année de la fondation de l'URSS, le jeune Eisenstein, qui n'avait encore réalisé aucun film, rêvait de créer un prototype de... Cinérama sur les planches. J'insiste sur le fait que « Le carré dynamique » a été écrit par Eisenstein dix ans après ce projet de mise en scène.

Mais si les idées banales sont toujours dans l'air, les idées révolutionnaires se diffusent à la vitesse de la lumière. Ayant traversé l'espace qui sépare la Sorbonne d'Hollywood et après avoir pris connaissance des proportions nouvelles de l'image cinématographique envisagées en Europe et aux États-Unis, Eisenstein formule le 17 septembre 1930 ses idées sur le sujet. Dans une allocution faite au cours d'une discussion sur le « Wide Film », il avance pour la première fois à Hollywood l'idée d'un écran qui pourrait changer de forme selon les exigences dramaturgiques concrètes, sans se limiter aux proportions conditionnées par la technique. Evidemment, cette idée n'était pas applicable en 1930. La radicalité d'Eisenstein était motivée par des exemples historiques de l'époque de l'Egypte ancienne ou de la Rome impériale – par exemple la colonne Trajan – et par les impressions visuelles et concrètes de l'Amérique contemporaine qu'il découvrait. Plus franchement qu'il n'aurait pu le faire en URSS, c'est avec un plaisir évident qu'il évoque le symbolisme phallique des monuments antiques ou modernes dressés vers le ciel, si contraires aux vastes espaces russes ou à l'éteñdue des ponts américains. C'est-à-dire que le novateur soviétique insiste non seulement sur la dimension horizontale de l'écran, mais aussi sur sa dimension verticale. Pour lui, « ni la forme horizontale de l'écran ni la forme verticale prises séparément ne constituent une solution optimale ». Et il poursuit :

En fait, comme nous l'avons vu, dans les formes de la nature comme dans celles de l'industrie et dans les rencontres de ces formes, nous assistons à la lutte, au conflit entre ces deux tendances. Et l'écran, en tant que miroir fidèle, non seulement des conflits émotionnels et tragiques, mais aussi des conflits psychologiques et visuellement spatiaux, doit constituer pour le spectateur un champ de bataille approprié pour les escarmouches entre ces deux tendances spatiales, optiques par leur vision mais profondément psychologiques par leur signification<sup>2</sup>.

Évoquant de nombreux exemples tirés de l'histoire de l'art et de la technique, Eisenstein avertit du danger qu'il y aurait à emprunter mécaniquement les procédés et les résultats obtenus dans d'autres domaines en cette période critique pour le cinéma – période de l'apparition du son et de l'écran large. « Les analogies exposées superficiellement » et « la ressemblance purement extérieure », non réfractées à travers la nature spécifique du cinéma, sont capables de conduire à de graves erreurs esthétiques.

Eisenstein conclut son plaidoyer par l'affirmation de la supériorité de l'écran dynamique carré, « la seule et unique forme d'écran qui permet à la fois, par réduction à droite et à gauche, ou bien en haut et en bas, d'embrasser toute la multitude des rectangles expressifs du monde<sup>3</sup>. » Sans aucun doute, au début des années 1930, personne ne pouvait saisir et réaliser l'idée du « carré dynamique », pas plus aux États-Unis qu'en Europe.

<sup>2</sup> Serguei Mikhailovitch Eisenstein, *op. cit.*, n° 2, p. 6: « So neither the horizontal nor the vertical proportion of the screen alone is ideal for it. Actuality [Actually], as we saw, in the forms of nature as in the forms of industry, and in the encounters together of these forms, we have the fight, the conflict of both tendencies. And the screen, as a faithful mirror, not only of conflicts emotional and tragic, but equally of conflicts psychological and optically spacial, must be an appropriate battle ground for the skirmishes of both these optical-by-view, but profoundly psychological-by-meaning space tendencies of the spectator. » (T.d.E.).

<sup>3</sup> *Ibid.* « The only and unique form equally fit by alternate suppression of right and left, or of up and down, to embrace all the multitude of expressive rectangles of the world. » (T.d.E.).

<sup>1</sup> Serguei Mikhailovitch Eisenstein, « The dynamic square », *Close Up*, vol. VIII, n° 1, mars 1931, p. 3: « The arrival of the wide screen with its opportunities for a new screen shape throws us once more headlong into questions of purely spacial composition. And much more, it affords us the possibility of reviewing and reanalysing the whole aesthetic of pictorial composition in the cinema which for thirty years has been rendered inflexible by the inflexibility of the once and for ever inflexible frame proportions of the screen. » (T.d.E.). L'article se poursuit dans le n° 2, juin 1931, du même périodique.

## L'URSS et les expériences occidentales de la fin des années vingt et des années trente

Cependant, l'année du retour d'Eisenstein en URSS, la revue moscovite *Proletarskoe kino* (« Le Cinéma prolétarien ») publie une information concernant l'invention de l'Hypergonar, reprise de la revue française *Cinéma*<sup>4</sup>. Comme l'affirme cette publication, le format de l'image de cinéma est resté inchangé durant les trente dernières années (18 x 24 mm, soit un rapport de 3 x 4). Ce format fixé une fois pour toutes a encore été réduit dans sa largeur par l'ajout de la piste sonore. Autrement dit, se pose le problème d'une éventuelle modification des proportions de l'écran dans le sens de l'élargissement, semblable à ce que le photographe peut faire en tournant son appareil de 90° selon les objets qu'il photographie. Le défi consiste à conserver la qualité de l'image sur toute sa surface ainsi que celle de la piste sonore.

Comme exemple réussi, la revue soviétique mentionne les expériences d'Abel Gance qui, à des fins esthétiques, modifie les proportions de l'écran dans son *Napoléon* en projetant l'action du film sur trois images disposées sur un même espace. La revue répercute aussi une information concernant les tentatives américaines de changement radical du format de l'image cinématographique dont Eisenstein avait eu connaissance lors de son voyage.

En faisant état de la découverte de Chrétien et en se référant à la revue *Cinéma*, *Proletarskoe kino* insiste sur le fait que l'inventeur français propose une solution optique du problème plus simple que l'adoption d'un nouveau format de film. L'« Hypergonar » offre la possibilité de modifier la surface de l'écran selon les besoins, en l'agrandissant en hauteur ou en largeur, tout en augmentant éventuellement la place dévolue à l'enregistrement du son, et cela sans aucun changement ou transformation du matériel existant. La revue conclue en insistant sur la souplesse de travail que permet l'invention, du format ordinaire jusqu'à un format double en hauteur et en largeur, avec la possibilité de variantes intermédiaires. Ainsi, les idées théoriques postulées dans le *Nouveau Monde* par Eisenstein dans « Le carré dynamique » ont déjà trouvé leur réalisation dans l'*Ancien*. La revue affirme d'ailleurs que le procédé a dépassé les expériences de laboratoire et commence à connaître une large utilisation, notamment sur le tournage chez Pathé-Natan de *La Merveilleuse Vie de Jeanne d'Arc*<sup>5</sup>.

Pourtant, malgré la réussite des premières expériences, il fallut attendre plus de vingt ans pour que le premier film de long métrage tourné en scope sorte sur les écrans. On sait que la concurrence sévère de la télévision constituait un motif important pour l'introduction du Cinémascope, du moins dans les États-Unis de l'après-guerre.

## L'introduction du scope en URSS dans les années cinquante

En URSS, où la diffusion de la télévision arriva dans les mêmes années 1950, mais à une échelle plus réduite, on ne voyait pas encore se manifester d'intérêt pour le scope. Pourtant, encore du vivant de Staline, fut organisée le 4 août 1952

4 Ch. A., « Hypergonar (un nouvel appareil optique utilisé sur les tournages de film) », *Proletarskoe kino*, Moscou, 1932, n° 11-12, p. 56.

5 En réalité, Bernard Natan avait demandé à Marc de Gastyne qui tournait alors *La Merveilleuse Vie de Jeanne d'Arc* (sorti en 1929) de procéder à quelques essais de l'Hypergonar, mais le film a été tourné de façon habituelle. Cf. texte de Jean-Jacques Meusy et Françoise Le Guet Tully, p. 42.



Fig. 1 – *Ilya Mourometz / Le Géant de la steppe* (Alexandre Ptouchko, 1956) fournit un exemple de l'utilisation du nouvel espace du scope au service de l'expression métaphorique et folklorique dans des images plutôt statiques, souvent de paysages.

(Document Gosfilmofond)

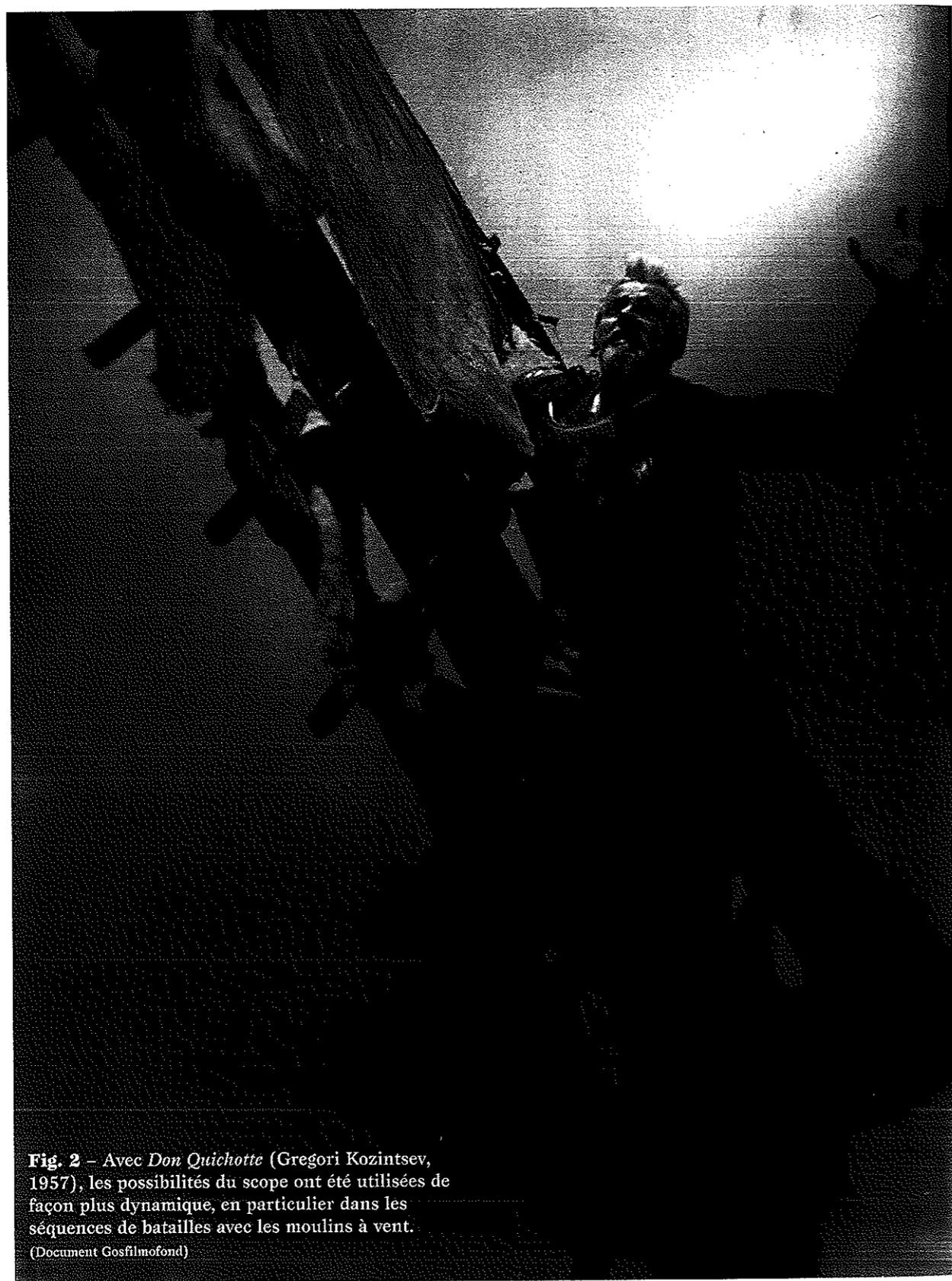
au cinéma Rex, à Paris, une séance de démonstration de l'Hypergonar pour une délégation soviétique dirigée par un certain Raev de Sovexportfilm. Le professeur Henri Chrétien avait préparé un projet de contrat d'après lequel il proposait d'envoyer en URSS 1 200 exemplaires de son Hypergonar au prix de 300 dollars pièce. La partie française proposait également des conseils techniques afin de lancer la fabrication des anamorphoseurs dans le pays de l'acheteur. Mais ce projet n'eut pas de suite<sup>6</sup>... Il est difficile de dire aujourd'hui quelles sont les raisons de cet abandon – le montant de la somme réclamée ou la proximité de la mort de Joseph Staline, sept mois plus tard, ce qui ne constituait pas le moment le plus propice au développement du scope en URSS.

Toutefois, trois ans après, en 1955 à Moscou, dans les salles « Hudozhestvennyj » (« Artistique ») et « Forum » sont présentés les premiers documentaires soviétiques panoramiques – *Sous le soleil du Sud* d'Ilya Gutman et *Dans la ville magnifique* de Ilya Kopaline, tournés au Studio central des films documentaires. Ces films anamorphosés, projetés sur écran « panoramique » et avec son stéréophonique, ont été réalisés au moyen d'un système élaboré au NIKFI (Institut scientifique des techniques du cinéma et de la photographie).

## L'ancienne avant-garde sur le devant de la scène

Parallèlement sont tournés les premiers films de fiction utilisant le même système. Cependant, si les réalisateurs de documentaires tournent essentiellement des films avec des paysages, les auteurs de fiction utilisent les possibilités de l'écran panoramique pour des œuvres tirées du folklore, des films à thème historico-révolutionnaire ou adaptés de classiques de la littérature. On insistera sur une particularité : parmi les réalisateurs de la jeune génération de

6 J'exprime ma reconnaissance sincère à Jean-Jacques Meusy pour cette information précieuse tirée des archives d'Henri Chrétien.



**Fig. 2** – Avec *Don Quichotte* (Grigori Kozintsev, 1957), les possibilités du scope ont été utilisées de façon plus dynamique, en particulier dans les séquences de batailles avec les moulins à vent.  
(Document Gosfilmofond)

l'époque – la « nouvelle vague » soviétique qui devait créer le « cinéma du dégel » sous Khrouchtchev – pratiquement aucun ne montra d'intérêt pour l'écran panoramique durant les premières années de son existence en URSS. Tous les réalisateurs débutants de ces années – Sergueï Bondartchouk, Grigori Tchoukhraï, Alexandre Alov et Vladimir Naumov, Marlen Khoutsiev ou Stanislav Rostotzky et d'autres jeunes cinéastes des républiques – montrent dans leurs premiers films, sans concertation bien sûr, une unanimité complète dans leur conservatisme créatif et leur attachement au format standard. Au contraire, la vieille génération des cinéastes qui avaient commencé à l'époque du muet et notamment plusieurs représentants de l'ex-avant-garde montrèrent un intérêt évident pour cette innovation. Ainsi, Grigori Kozintsev, réalisateur de *Don Quichotte* tourné à Leningrad, écrit avec fierté dans son livre « L'écran profond » que son film *Seule* avait été en 1931 le premier film sonore produit au studio Lenfilm, tandis que son *Don Quichotte* de 1957 est devenu le premier film « panoramique » du même studio<sup>7</sup>.

Le chef-opérateur Anatoli Golovnia (qui avait, notamment, fait en 1928 l'image de *Tempête sur l'Asie*, de Poudovkine) fut l'un des rares à livrer ses réflexions sur les avantages et inconvénients du scope. Selon lui, le scope permet la réunion de deux éléments esthétiques – les larges proportions de l'image et la liberté de mouvement des acteurs. Et ce dernier élément permet de conserver et de renforcer le caractère expressif des gestes et de la mimique auquel lui-même et Poudovkine étaient parvenus dans leurs œuvres communes du temps du muet. Parallèlement, Golovnia note justement que le scope ne délivre pas les auteurs de la « composition centrale<sup>8</sup> », c'est-à-dire du regroupement des acteurs au centre de l'image.

Outre Golovnia, d'autres maîtres du cinéma soviétique, comme Efim Dzigan ou Alexandre Ptouchko, publient leurs opinions sur le « cinéma panoramique<sup>9</sup> ». Ceux-ci ont déjà tourné leurs premiers films en scope et leurs jugements reposent déjà sur une expérience. Je ne voudrais pas juger des qualités esthétiques des films *Ilya Mourometz* (*Le Géant de la steppe*) d'Alexandre Ptouchko, tourné en DyaliScope avec l'aide de conseillers techniques de cette marque française, ou du *Prologue* d'Efim Dzigan (également en DyaliScope)<sup>10</sup>, ou encore de *Don Quichotte* de Grigori Kozintsev. Mais chacun de ces films est novateur à sa manière, parce que leurs auteurs tentent d'utiliser les possibilités du nouveau cinéma. Il est facile aujourd'hui de pointer du doigt le côté statique, presque statuaire des personnages d'*Ilya Mourometz*, première fiction soviétique « panoramique », tournée d'après une byline russe, avec ses éléments épiques caractéristiques<sup>11</sup>. Par ses choix plastiques, le film n'est pas aujourd'hui sans évoquer *La Tunique* d'Henry Koster, que pourtant personne en URSS n'avait pu voir en 1955. Le conflit purement évangélique d'un côté et la dramaturgie inspirée par les sources folkloriques (« les opinions des Slaves sur la nature et sur l'homme païen »), en particulier l'épopée populaire du preux chevalier Ilya de Mourom, s'enracinent dans le fonds commun prélogique de la pensée. Par-delà les frontières des États contemporains et malgré la diversité des mentalités de leurs réalisateurs, américain et soviétique, certaines affinités apparaissent dans ces films... grâce au scope dès ses premières expériences de masse des années 1950.

De la même manière, en revoyant aujourd'hui un autre film pionnier du

<sup>7</sup> Grigori Kozintsev, Œuvres en 5 volumes, Vol. 1. Leningrad, éd. Iskusstvo, 1982, p. 268.

<sup>8</sup> Anatoli Golovnia, « Plusieurs observations » dans le recueil d'articles « Les problèmes du cinéma panoramique », in *Iskusstvo kino*, n° 3, mars 1957, p. 105.

<sup>9</sup> Efim Dzigan, « Les problèmes du cinéma panoramique » ; Alexandre Ptouchko, « Passion temporaire ou la nouvelle qualité ? » ; Anatoli Golovnia, « Les premiers pas » ; Oreste Vereisky, « Plusieurs observations » ; Nikolaï Kriukov, « Remarques d'un peintre ». « La partition stéréophonique » dans le même numéro de la revue *Iskusstvo kino*, pp. 93-112.

<sup>10</sup> Au sujet de l'équipement des studios Mosfilm par la SATEC (DyaliScope) et de l'achat par l'URSS d'anamorphoseurs Cinépanoramic, voir le texte d'Olivier Rousseau, p. 118. Selon une publicité de DyaliScope pour la Photokina de 1958, les studios Mosfilm ont produit en DyaliScope, outre *Ilya Mourometz* et le *Prologue*, *Les Sœurs*, *1918*, *Aube sombre*, *Le Voyage des trois mers*, *La Fille du capitaine*, *Poème de la mer*, *Sampo* (NdE d'après une information aimablement communiquée par Olivier Rousseau ; document conservé dans le fonds G. Bonnerot, Cinémathèque française – Collection des appareils).

<sup>11</sup> Une byline est, dans la tradition russe, un récit épique traditionnel en vers (N.d.E.).

scope soviétique, *Le Prologue*, consacré à la première révolution russe de 1905, on remarque un très long panoramique sur les barricades des révolutionnaires. Ce panoramique symbolise l'inéluctabilité de la révolution. Mais en 1956, ce n'était pas uniquement une thèse idéologique: il s'agissait d'un argument formel dans le débat entre partisans et adversaires du scope. Certains affirmaient que le « panoramique » ne correspondait pas à ce nouveau type de spectacle cinématographique. Golovnia, notamment, écrivait: « Les panoramiques ne donnent pas de bons résultats dans les premiers films en écran large. Il y a à cela plusieurs causes tant techniques qu'esthétiques<sup>12</sup> ». À propos du *Prologue*, la spécialiste du genre historico-révolutionnaire au cinéma, Neia Zorkaia, écrivait:

Le gros plan est ici insolite, il acquiert un relief tout particulier. Il ressemble à un portrait sculpté, il est lié d'une manière indissoluble au milieu, au fond qui entoure le personnage – ce qui est très important dans les films sur la révolution. L'écran large constitue ici une forme organique qui incarne de la meilleure façon le contenu, comme un peintre peut trouver pour le tableau qu'il veut peindre les mesures et les proportions idéales d'une toile<sup>13</sup>.

Quant à *Don Quichotte*, son auteur, Grigori Kozintsev, s'agissant du scope et de la concurrence entre cinéma et télévision, écrivait franchement:

Les producteurs [américains] s'étaient attaqués à la Bible. Le changement d'échelle était nécessaire pour détourner les spectateurs des petits écrans de télévision. Dans les super productions on montrait des constructions énormes, des foules de figurants, des troupes de chevaux – ces dépenses impressionnaient du premier coup d'œil.

Tout cela ne m'attirait point. Le faste de la mise en scène me paraissait misérable tout comme dans le format habituel. Le nouveau format ne me séduisait que dans des buts peut-être étrangers au format panoramique. Je voulais souligner le désert, la solitude du fou sage.

Il me semblait que ce désert avait deux pôles: les steppes et les collines, brûlées par le soleil, l'espace vide de La Mancha, et seules deux figures humaines: l'une à cheval, l'autre à âne; un carrosse qui passe dans un nuage de poussière; la petite chaîne des galériens; l'oasis de l'auberge – et le vide cruel et froid de la cour du duc: les murs du couvent, les courtisanes en noir qui exécutent à heures fixes un cérémonial mécanique. Et dans cet espace glacial, fait d'attitudes guindées et de conceptions dogmatiques, le bon fou qui cherche la justice<sup>14</sup>.

Si l'on sait que l'opérateur de Kozintsev sur ce film était André Moskvine, le même Moskvine qui avait communiqué une certaine dichotomie visuelle infernale aux intérieurs d'*Ivan le Terrible* d'Eisenstein (surtout dans la deuxième partie), alors ces confessions de Kozintsev sont doublement convaincantes. L'acteur Nicolas Tcherkassov, qui avait joué le rôle d'Ivan le Terrible dix ans avant celui de Don Quichotte, s'insère naturellement dans les paramètres de l'écran panoramique. Mais dans le même film, Kozintsev tente de transporter le conflit dramaturgique de l'action extérieure à l'intérieur de la composition d'ensemble. À partir de *Don Quichotte*, le principe qui avait

12 *Iskusstvo kino*, op. cit., p. 107.

13 Neia Zorkaia, « Vérité et pathétique de la révolution », *Iskusstvo kino*, n° 2, février 1957, p. 71.

14 Grigory Kozintsev, op. cit., p. 268.



Fig. 3 – *Andrei Roublev* (Andrei Tarkovsky, 1966-1969) évoque de façon convaincante une réalité historique russe dans la perspective du grand peintre d'icônes de la Renaissance de la Russie. (Document Gosfilmofond)

dominé le scope soviétique des premières années où l'action était en quelque sorte « plaquée » à la surface de l'écran, se transporte à l'intérieur, et devient un ressort caché des caractéristiques psychologiques des personnages du film panoramique. C'est pourquoi Kozintsev ne redoutait pas le vide du cadre dans le scope – il en avait besoin pour la caractéristique du héros principal.

On peut résumer provisoirement les opinions des réalisateurs soviétiques sur leurs premiers films panoramiques. Alexandre Ptouchko, l'auteur d'*Ilya Mourometz*, donne sa propre définition de la nature du scope: « L'écran large avec son angle visuel élargi correspond davantage aux caractéristiques de l'œil humain, il est plus proche de la nature de la perception visuelle<sup>15</sup> ». Tandis que « son frère d'arme » dans *Le Prologue*, Efim Dzigan, prévenait contre les mises en scènes profondes dans les films panoramiques:

À mesure de l'éloignement du point focal, les objets deviennent plus flous. Mieux vaut recourir à une disposition frontale, la profondeur de l'image pourra être atteinte par le panoramique<sup>16</sup>.

Mais ce qui paraissait impossible à cette époque fut réfuté ou corrigé dix ans après. Dans *Andrei Roublev*, la séquence fameuse de la discussion entre le grand peintre d'icônes russe et son contradicteur Daniil le Noir au sujet de la représentation du « Jugement dernier » se déroule au premier plan d'un champ en fleurs qui s'étale de part et d'autre d'un chemin. Mais leurs paroles et leurs arguments ne suffisent pas à créer une tension dramatique suffisante. Tarkovsky et son opérateur Vadim Ioussov introduisent alors dans cette scène un élément visuel d'une grande

15 Alexandre Ptouchko « Les premiers pas », *Iskusstvo kino*, op. cit., p. 100.

16 Efim Dzigan, « Passion temporaire ou nouvelle qualité ? », *Iskusstvo kino*, op. cit., p. 99.



Fig. 4 – *Pluie de juillet* (Marlen Khoutsiev, 1966) présente la réalité de l'époque par des traits empruntés à la vie quotidienne, mettant à profit les possibilités du scope et du son stéréophonique où bruits, rumeurs et musique composent une sorte de symphonie de la vie réelle.

(Document Gosfilmofond)

acuité. Il s'agit de la silhouette d'un chevalier qui apparaît brutalement et galope vers l'horizon jusqu'à sortir du champ, puis le même émissaire du grand-duc fait le même trajet en sens inverse. Il n'y a pas de motivation évidente à cette course durant la discussion des personnages, mais la dynamique intérieure de leurs débats, sa tension générale sont créées par le galop du chevalier. La scène citée pourrait servir d'argument convaincant en faveur de l'utilisation de la profondeur dans le format scope. Sur l'écran panoramique, la silhouette du chevalier reste floue mais sa fonction sémantique est réalisée. Il suffit pour cela d'un galop jusqu'à l'horizon et retour. Je relèverai au passage que la première scène de crucifixion du Christ du cinéma soviétique fut tournée dans ce même film *Andrei Roublev*, située ostensiblement dans un paysage russe hivernal (qui volontairement rappelle les paysages de Bruegel). Or cette scène est tournée par Andreï Tarkovskij et Vadim Lousov pour l'écran « panoramique ». Je le relève en passant, car il serait injuste de passer sous silence cette involontaire réponse à *La Tunique*.

Enfin, comme autre exemple d'une utilisation très sûre de l'écran « panoramique » à la moitié des années 1960, je m'arrêterai sur le film *Pluie de juillet* du réalisateur Marlen Khoutsiev (1966). À cette époque, l'écran large ou panoramique est devenu une chose aussi habituelle que la télévision. Mais pour entrer dans les mœurs, le scope a dû absorber beaucoup de possibilités esthétiques et techniques du cinéma contemporain. Dans *Pluie de juillet*, il y a un assez long passage hors sujet dans les rues de Moscou. Le film parle d'un certain décalage entre l'esprit de l'époque et la vie personnelle de la jeune génération, décalage sensible, mais qui n'est pas encore consciemment perçu et tient à la fin de la période du dégel. Au niveau narratif, le film pourrait parfaitement se passer de cet épisode, mais avec lui l'œuvre cinématographique gagne beaucoup et ceci,

je le souligne, grâce à l'écran panoramique. On a affaire à une sorte d'étude poétique en noir et blanc au registre sonore très chargé. Ce dernier se présente comme une symphonie stéréophonique très précisément orchestrée, composée de bribes de conversations téléphoniques, de fragments d'émissions radiophoniques, de musique symphonique ou d'opéra. C'est une cacophonie sonore, comme lorsqu'on tourne les boutons d'un poste de radio. Parallèlement, on nous présente un panorama en mouvement de la vie des rues de Moscou qui peu à peu augmente d'intensité. Cette tension visuelle et sonore nous permet d'entendre le hennissement inattendu de deux chevaux transportés dans la benne d'un camion au milieu des voitures. Pour que cette « note moscovite » de l'année 1966 soit entendue et comprise, le réalisateur du film avec son chef-opérateur Guerman Lavrov et l'ingénieur du son Boris Venguerovskij utilisent toutes les possibilités du scope, et tout ce contre quoi s'érigeaient les pionniers du scope soviétique: panoramiques, compositions en profondeur, travellings mais sans que ces procédés soient un but en soi. Ils permettent de capter le hennissement des deux chevaux au moment où ils disparaissent dans le tunnel et donnent à sentir que « quelque chose ne va pas ». Avec un son ordinaire et un format standard, ceci n'aurait pas été possible. Mais pour que ces procédés parviennent à de telles réussites esthétiques, il fallait que le scope soit déjà entré dans l'usage quotidien, c'est-à-dire à la moitié des années 1960.

Pour finir, je me rappelle qu'au VGIK, l'Institut du cinéma à Moscou, j'avais été copieusement taxé d'idéalisme, pour avoir cité une phrase d'Henri Bergson. Je n'ai lu l'auteur qu'en russe et je la citerai de mémoire: « plus la conscience devient intellectuelle, plus spatiale devient la matière ». Il en va de même avec le scope. Il est entré dans la conscience de l'époque et l'a rendue plus intellectuelle, la matière écranique, elle, a acquis de la spatialité. Il n'y a pas plus matérialiste...

Merci à Valérie Pozner pour son aide à la mise en forme française de ce texte.

\*

**Bossenko Valeri Ivanovitch** est directeur du service scientifique du Gosfilmofond et responsable des rapports avec l'étranger. Parmi ses travaux, citons:

- Le catalogue complet des rushes du film inachevé de Sergueï Eisenstein *Que viva Mexico!*
- La version russe du *Lexique des termes filmographiques* (Bruxelles, FIAF, 1982, 1985)
- La traduction des scénarios de Prévert *Les Visiteurs du soir* et *Les Enfants du paradis* (Moscou, 1986)
- L'édition du Recueil de scénarios et chansons pour le cinéma de Boulat Okoudjava (Moscou, 1991).

Spécialiste de cinéma italien, il a participé à plusieurs conférences en Italie sur des sujets s'y rapportant. Il vient de publier « Romance sentimentale (1930) ou l'anti-annonceur des tempêtes de l'époque stalinienne » in Natacha Laurent (dir.), *Le Cinéma « stalinien »*. Questions d'histoire, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2003.

E-mail: gff@t50.ru