



La Nouvelle Babylone : **un essai d'écriture filmique de l'Histoire**

Myriam Tsikounas

Revue *Théâtre(s) Politique(s)*, n°1, 03/2013

Article publié en ligne à l'adresse :

<http://theatrespolitiques.fr/2013/03/la-nouvelle-babylone-un-essai-decriture-filmique-de-lhistoire/>

La Nouvelle Babylone, sous-titrée *Épisode de la guerre franco-prussienne et de la Commune de 1871*, est une œuvre soviétique muette, réalisée en 1929 par Grigori Kozintsev et Leonid Trauberg, sur un synopsis de Piotr Bliakin alors responsable de la société de production cinématographique d'État Sovkino. À l'exception de l'actrice Elena Kouzmina, imposée par Bliakin, tous les comédiens et techniciens sont membres de la Fabrique de l'Acteur Excentrique (FEKS), un atelier fondé à Petrograd, le 9 juillet 1922, par quatre amis qui avaient signé, sept mois plus tôt, le *Manifeste de l'excentrisme*¹, un texte en forte résonance avec le manifeste italien de Marinetti et Corra sur le théâtre synthétique futuriste.

Le film, dont le tournage à Leningrad et Odessa avait débuté en mai 1928, sort en salles le 18 mars 1929. Si cette date commémore le début de « la guerre civile en France », elle marque également la fin d'une époque et d'une aventure artistique originale puisque le collectif FEKS se dissout à cette occasion, estimant que la nouvelle consigne officielle, « un art pour des millions », n'autorise plus les expériences futuristes. Or, ces expérimentations,

¹ Manifeste signé, le 5 décembre 1921, par Sergueï Youtkévitchev, Georgi Krijitski, Grigori Kozintsev et Leonid Trauberg.

limitées dans les précédentes fictions à un catalogue de procédés², avaient pris, dans *La Nouvelle Babylone*, une toute autre ampleur : en exploitant au maximum les potentialités du langage cinématographique, l'équipe avait réussi à écrire de façon inédite cet épisode révolutionnaire français que les Soviétiques des années 1920 considéraient comme le point de départ de leur propre histoire. Comment cette avant-garde, soucieuse de reconfigurer le passé par l'allégorie plus que par l'analogie, parvient-elle à recréer l'atmosphère parisienne de 1870-71 en s'appuyant sur les arts les plus populaires de l'époque : roman, dessin de presse, peinture, music hall et opérette ? De quelle manière la FEKS arrive-t-elle, par la seule force du montage et de la dramaturgie, à exprimer l'irréversibilité de l'événement ? Et par quel tour de force fait-elle oublier aux spectateurs les invraisemblances du récit et leur donne-t-elle envie, quelles que soient leurs convictions politiques préalables, de rallier la marche du socialisme ?

Retrouver le passé par ses productions artistiques

Pour retrouver l'atmosphère, d'abord festive du Second Empire finissant, ensuite convulsive de la débâcle, les deux réalisateurs, leur chef opérateur – Andréi Moskvine – et leur décorateur – Evgueni Eneï –, se sont rendus à Paris en février 1928, avant de commencer le tournage³. Pour reconstituer le répertoire d'images qui circulait en France dans les années 1870, ils ont non seulement « arpenté les musées et les galeries qui exposaient les Impressionnistes » mais rassemblé toute une documentation sur Jacques Offenbach et acheté des séries de vieilles cartes postales, des numéros de *L'Éclipse*, de *La Lune rousse* et de *L'Assiette au beurre*⁴. Pour restituer l'ambiance des cafés-concerts et des grands Boulevards, ils se sont essentiellement inspirés de Degas, Manet et Renoir. Le bal de l'acte II, avec ses becs de gaz échelonnés dans l'espace pour amortir la profondeur de champ, ses danseurs estompés au second plan et ses consommateurs nettement découpés au premier, ressemble au *Moulin de la Galette* (Auguste Renoir). Le patron du magasin Nouvelle Babylone, vêtu d'un costume noir et coiffé d'un gibus, a les traits de *Monsieur Delaporte au Jardin des Tuileries* (Édouard Manet). Sa vendeuse, qui le rejoint, croise les avant-bras sur sa robe sage comme *La Jeune Fille sur le banc* (Édouard Manet). Le couple triste qui, à côté d'elle, sirote des alcools semble sorti de *L'Absinthe* (Edgar Degas). Sur la scène, la chanteuse a pris la pose de *La Chanson du chien* (Edgar Degas).

Les plans des actes VI et VII, dévolus à la Semaine sanglante puis aux exécutions sommaires des communards ont une toute autre tonalité. Manet est encore convoqué pour illustrer la première percée des Versaillais. Les soldats qui assaillent la barricade viennent s'immobiliser de dos, sur la gauche du cadre, pour imiter ceux de *La Barricade* et l'une des

² Avant d'affronter le cinéma, la FEKS avait fait un détour par le théâtre et mis successivement en scène *Le Mariage*, *Commerce extérieur sur la Tour Eiffel* et *Une Représentation américaine des FEKS*. En 1924, elle réalise *Les Aventures d'Octobrine*, puis *Michka contre Youdénitch* et *La Roue du diable*, trois divertissements sans prétention au long desquels s'enchaînent numéros de cirque, de danse et de pantomime sans aucun lien avec l'intrigue principale. À partir du *Manteau*, transposition de la nouvelle de Gogol, puis de *SVD* (sous-titré *Neiges sanglantes*), consacré à la révolte des Décabristes, la FEKS s'interroge sur la manière d'écrire filmiquement l'histoire.

³ Je me permets de renvoyer à la lettre que Leonid Trauberg m'a adressée en mai 1978 et qui a été partiellement publiée dans *L'Avant-Scène du cinéma* - « *La Nouvelle Babylone* », n°217, décembre 1978, p. 8.

⁴ L. Trauberg, *Jacques Offenbach i drouzié*, Isskoustvo, Moskva, 1987, p. 28 et suiv.

premières victimes, étendue sur le dos, le corps en oblique et la tête sur l'avant gauche, gît dans la même position que le mort de *Guerre civile*. Ensuite, par contre, Eneï ne retraite plus que des toiles réalisées plus tardivement par des peintres favorables à la Commune. Sur la barricade, Louise, dépenaillée, a la même attitude et pousse le même cri muet que *Louise Michel sur les barricades* d'Alexandre Steinlen (1899). Les bourgeois revanchards croisent dans les rues *Les Victimes de la Commune* (1903) de l'artiste libertaire Maximilien Luce avant de lyncher un vieillard en le frappant de leurs cannes et en piquant son corps de leurs pointes d'ombrelles ou de parapluie comme dans *Le Retour des Parisiens dans la capitale en juin 1871* (anonyme, non daté)⁵.

Mais la FEKS fabrique aussi des images à partir de descriptions littéraires⁶. Ainsi, à l'acte IV, durant leur partie de campagne sur les hauteurs de Versailles, les bourgeois s'amusent-ils à regarder à la jumelle de spectacle les batailles en cours (doc. 7), « traitant la guerre civile telle une plaisante distraction » comme dans *La Guerre civile de France*⁷. Les rayons de La Nouvelle Babylone sont pris d'assaut par « une foule brutale de convoitise »⁸ identique à celle du *Bonheur des dames*. Durant la Semaine sanglante, quand la capitale s'embrase, le soldat Jean, à l'instar du militaire prussien Otto de *La Débâcle*, « reste longtemps encore là-haut, immobile et mince, sanglé dans son uniforme, noyé de nuit, s'emplantant les yeux de la monstrueuse fête que lui donnait le spectacle de la Babylone en flammes »⁹.

Jules Vallès n'est pas oublié. À l'ouverture de l'acte V, un homme dépave une rue avec une barre de fer comme dans *L'Insurgé*. L'enfant qui joue les messagers est la copie conforme de « l'écureuil »¹⁰ et un jeune figurant est le sosie du colonel Lisbonne qui « a grimpé encore d'un cran, élevé son chapeau tyrolien et se tournant du côté des Versaillais, a crié «Vive la Commune»»¹¹.

Si l'œuvre est muette, lors de la première, à Leningrad, un orchestre de quatorze musiciens, dirigé par le compositeur Dimitri Chostakovitch, accompagnait les images. Et cette symphonie contribue elle aussi à ressusciter la période. Sur les plans du bal, qui traversent les deux premiers actes, le « gai Paris » et l'« insouciant Paris » sont exprimés successivement par une valse de Johann Strauss, une polka et un galop emmenés par une trompette. Juste avant l'annonce de la défaite des troupes napoléoniennes, le cancan est dansé sur des airs, toujours plus *accelerando*, de *La Vie parisienne* d'Offenbach.

À l'acte V, quand les communeux croient à la victoire, des fragments de chants révolutionnaires français se succèdent, de *La Carmagnole* à *Ça ira*. Mais dès que les

⁵ En 1885, Zola avait décrit, lui aussi, une scène presque analogue dans *Germinal* et Eisenstein avait mis en scène le lynchage d'un porte-étendard dans *Octobre*, en 1928.

⁶ Voir L. Trauberg, lettre citée ainsi que *Kogda zvezdy byli molodymi (Quand les étoiles étaient jeunes)*, Iskousstvo, Moskva, 1976 et *Svezect bytia (La Fraîcheur de la vie quotidienne)*, Kinocentr, Moskva, 1988.

⁷ K. Marx, *La Guerre civile en France*, Éditions sociales, Paris, 1971, p. 47

⁸ É. Zola, *Au bonheur des dames*, Fasquelle, Paris, 1883, chapitre I, p. 17

⁹ É. Zola, *La Débâcle*, G. Charpentier et E. Fasquelle, Paris, 1892, p. 607

¹⁰ Personnage présent dans deux ouvrages de Jules Vallès, le roman *L'Insurgé* (Charpentier, Paris, 1886) et la pièce de théâtre *La Commune de Paris* (deux vol., 11 tableaux, Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits, NAF 28124).

¹¹ J. Vallès, *L'Insurgé*, Charpentier, Paris, 1908, chap. 30, p. 313

bourgeois contre-attaquent, les soldats-paysans, galvanisés par un député, entonnent *La Marseillaise*. À l'acte VII, durant l'assaut final, un élu du peuple joue au piano *Le Temps des cerises*, pour pouvoir promettre au spectateur, malgré l'échec : « Nous reviendrons encore ! ».

Mais la FEKS ne se borne pas à animer et sonoriser des tableaux ou des dessins de presse, elle parvient, paradoxalement, à reconstruire par des procédés cinématographiques qui n'existaient pas à l'époque, des courants et des formes artistiques de 1870.

Par l'éclairage, Moskvine réussit à faire percevoir la texture des matériaux et à créer, de plan en plan, des allitérations visuelles impressionnistes : les dentelles du grand magasin répondent à la mousse des cuves de la blanchisserie, aux jupons des danseuses de cancan, aux fanfreluches des demi-mondaines...

En utilisant des longues focales, réservées au portrait, le chef opérateur parvient aussi à amortir la profondeur de champ pour accentuer, comme chez Renoir ou Degas, le contraste entre le premier plan, net et statique, aux valeurs crues, et le fond du champ, animé et flou, à dominante argenté. Et cette technique, qui renforce les effets de superposition permet non seulement de traiter la fête bourgeoise du Second Empire en style impressionniste mais d'incruster sur le devant de la scène, comme extérieur à une action qu'ils ne comprennent pas, les personnages : la vendeuse Louise invitée au bal par son patron ; le soldat-paysan qui a opté pour le mauvais camp et derrière lequel Paris est mis à feu et à sang.

Concernant les acteurs, les numéros de music-hall auxquels ils se prêtent ne sont pas de simples attractions mais s'insèrent à l'action principale pour rendre l'événement palpable. Par exemple, au début de *La Nouvelle Babylone*, les clients du café-concert trinquent aux succès des troupes napoléoniennes. Sur scène, une actrice symbolisant la Prusse gît à terre, aux pieds d'une chanteuse France qui appelle l'allégorie de la Victoire, descendue d'un nuage de carton-pâte. Mais à la fin de l'acte II, quand un journaliste annonce aux bambocheurs la défaite de l'armée française à Sedan, aussitôt, sur les planches, la Prusse se relève joyeusement tandis que le rideau tombe sur la France vaincue.

Suggérer l'événement et son irréversibilité sans avoir besoin de le filmer

Kozintsev et Trauberg ne font pas que recréer par l'art un monde perdu. Ils arrivent, par la seule force du montage et de la dramaturgie, à exprimer l'irréversibilité de l'événement.

À la différence des autres réalisateurs des années 1910-1920, Abel Gance en France, Dimitri Buchowetzki en Allemagne, David Griffith aux États-Unis, ils ne filment pas l'histoire à grands renforts de chevaux et de figurants... mais se limitent à la suggérer, par des procédés essentiellement cinématographiques.

À l'acte II, ils parviennent, en entrelaçant simplement deux séries de plans, à passer de l'insouciance de la fête impériale au chaos de la débâcle. Le public ne verra jamais les combats franco-prussiens. Au contraire, au bal, un journaliste annonce que l'Empereur a été fait prisonnier à Sedan alors que le train qui doit emporter les troupes n'a pas encore quitté le quai de gare parisien. Les cinéastes expriment la défaite, uniquement en alternant des images du bal Mabille et des vues d'une charge prussienne et en accentuant le heurt plastique et rythmique entre les deux séries de plans. Des bourgeois âgés trinquent « au Paris repu » dans une vaste salle lumineuse et chaude. En parallèle, un petit groupe de cavaliers casqués et

armés de lances trotte en cadence dans une nuit sombre et froide¹². Pour donner l'impression d'une avancée menaçante, les plans consacrés aux Ulhans s'allongent graduellement et sont de plus en plus nombreux alors que les plans du bal se raccourcissent, se raréfient, et passent subrepticement du sublime au grotesque, jusqu'à l'obtention d'une « inquiétante étrangeté » : à une valse majestueuse succède un cancan de plus en plus endiablé, puis les tressautements d'un ivrogne ressemblant à Charlot, enfin la danse macabre d'un Pierrot livide qui perd sa couronne.

La FEKS arrive aussi à traduire le bouleversement opéré par la Commune en répétant deux fois, de part et d'autre de l'épisode du 18 mars, qui occupe tout l'acte IV, la même séquence mais en modifiant la durée des plans, le rythme et le jeu des comédiens.

Au début du film, trois plans longs de travailleurs exerçant des métiers différents, s'enchaînent. Des couturières lasses, la tête penchée sur leur ouvrage, besognent au ralenti. Des blanchisseuses suffoquent au-dessus de cuves dont s'échappe une forte vapeur. Des cordonniers frappent sans ardeur sur leur enclume... Juste après la proclamation de la Commune, les mêmes figurants reparaissent. Mais maintenant les couturières piquent à la machine en accéléré, en souriant et en énonçant – *via* des intertitres – les principales mesures prises par leurs mandataires, les blanchisseuses s'éclaboussent en savonnant vigoureusement leur linge et en se balançant sur elles-mêmes. L'un des cordonniers, le père de l'héroïne Louise, donne un coup de marteau qui, par truchage, déboulonne la colonne Vendôme.

Kozintsev et Trauberg signifient également le changement en dilatant par le montage l'instant prégnant. Juste après la première percée versaillaise, un couple, juché sur une barricade, joue avec les plombs d'un fusil. Le jeune homme reçoit une balle en plein cœur, son sourire se fige. Sa compagne continue de rire un instant, puis comprend. Son visage se pétrifie puis elle n'en finit pas de hurler et de faire signe de la tête que ce n'est pas possible. Le plan est, en effet, découpé et entrecroisé avec des images hétéroclites – soldats qui tirent, communs qui ripostent, façade de la Nouvelle Babylone... – qui en diffèrent la fin et créent une tension insoutenable.

Pour marquer l'irréversibilité de la situation, faire comprendre au spectateur que les rapports sociaux qui étaient possibles au départ ne le sont plus à l'arrivée, les cinéastes procèdent autrement : ils jouent sur la construction globale du récit, bâti en deux parties égales qui se répondent en s'inversant. À y regarder attentivement, chacun des quatre actes qui composent la première moitié du film possède sa contre-réplique dans la seconde. La fin de l'acte IV est le pivot de l'œuvre. À Montmartre, le 18 mars au soir, après l'échec des femmes du peuple qui n'ont pas pu empêcher l'armée de prendre les canons de la Garde nationale, les deux camps antagonistes se séparent. La bourgeoisie part se réfugier à Versailles alors que le peuple marche sur l'Hôtel de ville pour se réapproprier le vieux Paris. Avant cet épisode, à l'acte II, le patron de la Nouvelle Babylone, qui avait invité sa vendeuse Louise au bal, lui susurrait : « J'ai soif d'amour Mademoiselle ! ». À l'acte VII, quand il revient dans Paris, l'homme jette à terre la jeune fille et lui verse le contenu de son verre au visage en morigénant : « Mademoiselle je vais vous montrer qui est le patron ! ». À l'acte III, le soldat paysan Jean trouvait refuge chez le père de Louise, un cordonnier qui lui offrait du pain et réparait ses souliers. À l'acte VI, sur une barricade, Jean tue le vieil homme qui lui avait donné l'hospitalité. Au début de l'acte IV, sur la butte Montmartre, les femmes du peuple servaient

¹² En réalité un manège d'Odessa.

du lait aux soldats du 88^e régiment de ligne. À l'acte VIII, les mêmes militaires creusent les tombes de leurs mères nourricières. Pour parler autrement, le vieux monde, qui était en représentation dans la première partie de l'œuvre a cessé de l'être dans la seconde. Perdant l'apparat théâtral derrière lequel il avançait masqué et qui faisait son charme, il est forcé de dévoiler l'oppression directe et hideuse.

Un film historique mais aussi une œuvre de propagande

Mais *La Nouvelle Babylone* est également un film de propagande et ses auteurs mettent tout en œuvre pour imposer leurs convictions au destinataire. Ils n'hésitent pas à forcer le trait pour discréditer les affameurs et magnifier les opprimés.

Les deux groupes ennemis s'opposent d'abord par la mise en scène. Moskvine filme les bourgeois en obliques et en contre-plongées brutales. Les protagonistes qui portent des vêtements aux teintes tranchées, blancs ou noirs, sont généralement placés dans l'ombre — celle d'une casquette allant jusqu'à noircir l'œil du soldat paysan Jean — à proximité d'objets pointus et massifs. Ils dessinent dans le cadre des formes géométriques agressives : triangles, trapèzes, « V » ou « V » inversés.

Au contraire, les communeux, habillés de gris, sont nimbés d'une lumière céleste. Ils sont pris en plongées, réunis en demi-cercles autour d'éléments de décor aux formes molles et douces : sacs empilés, piano à queue...

Pour accentuer l'idée de « vieux monde », presque tous les bourgeois sont des vieillards qui apparaissent exclusivement dans des espaces nocturnes et festifs : bal, café « Empire »... Ils sont non seulement âgés mais grimés de poudre blanche formant un masque mortuaire. Par ailleurs, l'identité sexuelle des personnages principaux est trouble. Le patron de la Nouvelle Babylone est efféminé et se protège du soleil avec une ombrelle de dentelles. À l'inverse, les femmes, des demi-mondaines sans enfants, sont masculines : elles portent le pantalon et le haut de forme, sont munies de cravaches, et fument le cigare. Les rares couples sont grotesques tel celui que forme une vieille femme obèse assise sur les genoux d'un jeune homme malingre.

Les gens du peuple, en revanche, sont presque tous jeunes, découverts sur leur lieu de travail. Le 18 mars, les femmes arrivent à Montmartre avec leur bébé dans les bras et les figurants ne reviennent pas d'un acte à l'autre mais disparaissent, relayés par d'autres, comme pour souligner le renouveau constant de cette formation sociale.

Les comédiens jouent également de manière très différente selon le camp auquel ils sont censés appartenir. Alors que les acteurs interprétant des communeux sont très sobres, ceux qui prêtent leur corps aux « ventres dorés » se dépensent à outrance, multiplient les gestes inutiles et expriment de façon excentrique leur véritable nature. Au café-concert, une jeune femme s'empiffre, comme pour démontrer qu'elle est « la goulue », au sens propre. Sur la scène, la chanteuse d'opérette (Sophie Magarill), pour signifier qu'elle est une « cocotte », replie les avant-bras sur les coudes, à la manière d'ergots, comme un gallinacé. Elle porte une collerette de plumes et des peignes qui, piqués dans ses cheveux, dessinent des crêtes, ne parle pas mais glousse et se tord la bouche en cul de poule.

Mais pour amener le spectateur à prendre le parti des insurgés, la FEKS va plus loin. Elle retraite, lorsqu'elle évoque les combats dans Paris, non pas les photographies de la

Commune prises par Eugène Disdéri ou Hippolyte Blancard, mais l'iconographie de Juillet 1830 et de Février 1848. De la sorte, elle laisse croire, à tort, qu'en mai 1871, comme durant les Trois Glorieuses ou le « printemps des peuples », les ouvriers, la Garde nationale et l'intelligentsia ont combattu côte à côte. Le plan d'un homme qui, au début de l'assaut, tire depuis sa fenêtre est la reprise, animée, du dessin de Bodem *Les Assiégés* (1830). La femme qui apporte des vivres aux combattants ressemble comme un double à celle du *Pont d'Arcole*. 28 juillet 1830, d'Amédée Bourgeois (1830). Les autres figurantes, qui soutiennent les blessés ou ravaudent, ont l'air sorties de la lithographie de Victor Adam, *Barricade de la place Dauphine*, 29 juillet 1830.

Il reste encore aux réalisateurs de *La Nouvelle Babylone* à faire oublier au public les zones d'ombre de la Commune, ses épisodes les moins connus ou les moins glorieux. À y regarder attentivement, tout au long du film, les plans sublimes et les montages virtuoses ont tous le même objectif : détourner le regard du spectateur et bloquer son questionnement.

Kozintsev et Trauberg mêlent à l'épisode de la défaite quatre plans d'un étendard tricolore qui claque au vent sur une étendue désertique éclairée par un faux soleil. Lors de la première occurrence, le cavalier prussien se trouve loin du drapeau, minuscule au fond du champ. À la quatrième, il est au premier plan, comme pour signifier que l'occupation se renforce, que le péril se rapproche. Ces images sont si belles que le public ne remarque plus les invraisemblances du récit. Il ne trouve plus étrange que la mère de l'héroïne Louise sorte de chez elle à l'annonce de la capitulation de Paris, donc en janvier 1871, et arrive au plan suivant au bas de la butte Montmartre pour empêcher l'armée de prendre les canons de la Garde nationale... le 18 mars 1871 au matin.

Les effets de montage jouent le même rôle. Au bal, un enfant vient remettre une lettre à un journaliste (Sergueï Guerassimov), lequel se lève pour annoncer la défaite des troupes françaises à l'assistance. Immédiatement, des plans de son visage et des plans de jupons de cancan, composés respectivement de six photogrammes et de deux photogrammes alternent. La rapidité est telle qu'elle produit un effet *phi*. Le destinataire, qui s'interroge sur ce qu'il vient de voir, surimpression ou alternance, oublie de se demander pour quelles raisons cet intellectuel, qui festoie parmi les bourgeois, reparaît juste après au côté des travailleurs, dans le taudis de Louise.

Pour détourner le regard du spectateur, la FEKS instaure aussi, par des montages parallèles, une causalité illusoire entre deux actions autonomes. À plusieurs reprises et toujours pour accentuer la cruauté du vieux monde, les personnages semblent réagir à des épisodes qui se jouent à des kilomètres de là. Sur la butte Montmartre, les militaires se sont emparés des canons. Enfermé dans un théâtre parisien pour assister à une répétition d'opérette, le patron sourit. Un vétéran du 88^e régiment de ligne jette son arme. Le patron se lève, furieux. À Versailles, l'armée tire à boulets rouges. Au plan suivant, à Paris, le pianiste juché sur une barricade est mortellement blessé par un obus.

Ainsi, au moment de se dissoudre, la FEKS avait-elle relevé le défi d'écrire autrement l'histoire. Elle était parvenue à réinventer le passé uniquement par les productions artistiques qu'il avait laissées. En jouant au maximum sur les potentialités du langage cinématographique, elle avait réussi à suggérer l'événement sans avoir besoin de le filmer. Mais, par-delà la performance esthétique, *La Nouvelle Babylone* reste un film militant. Contrairement aux assertions de ses détracteurs, l'équipe n'a nullement réalisé une œuvre

formaliste. Exploits techniques, peintures flamboyantes et acteurs excentriques sont également là pour éblouir le public et le convaincre que le socialisme est la voie à suivre pour « monter à l'assaut du ciel ».

Filmographie

Kozintsev Grigori - Trauberg Leonid, *La Nouvelle Babylone*, DVD - éditions Zone 2, diffusion Bach Films, sortie : 05/12/2005

Bibliographie

Marinone Isabelle, « *La Nouvelle Babylone*, une image palimpseste de la Commune de Paris », dans *Daylimotion*, [en ligne](#) [site consulté le 10/05/2012]

Schmulevitch Éric, *La Fabrique de l'acteur excentrique (Feks) ou L'Enfant terrible du cinéma soviétique*, L'Harmattan, 2006

Trauberg Leonid, *Svezect bytia (La Fraîcheur de la vie quotidienne)*, Kinocentr, Moskva, 1988, 157 p.

Tsikounas Myriam, *Babylone meurt, Paris renaît. La Commune filmée. Analyse historique de « La Nouvelle Babylone »*, thèse de 3^e cycle, études cinématographiques, Université Paris 8, Saint-Denis, 1980

Tsikounas Myriam, « Temps historique, temps filmique : la Commune de Paris vue par Kozintsev et Trauberg », dans *Film et histoire*, EHESS, Paris, déc. 1984, p. 65-73

Tsikounas Myriam, « Ot predistorii k istorij » (« De la préhistoire à l'histoire »), *Kinovedtcheskié Zapiski (Notes cinématographiques)*, Moskva, n° 7, 1991, p. 66-70

Tsikounas Myriam, « Il était excentrique », *Positif*, n°363, mai 1991, p. 64-69

Tsikounas Myriam, « Images exportées de la révolution bolchevique », dans Jacques Girault (dir.), *Des Communistes en France (années 1920 - années 1960)*, Publications de la Sorbonne, 2002, p. 23-36

Tsikounas Myriam, « D'où viennent au juste les images ? », *Cinélekta, Cinémas*, n° 16, Montréal, fév. 2003, p. 43-62

Cahiers du cinéma – Kozintsev et Trauberg : « *La Nouvelle Babylone* », n°230, juillet 1971

Collectif, *La Commune de Paris. La Nouvelle Babylone*, Dramaturgie, Paris, 1975, 152 p.

L'Avant-Scène du cinéma – « *La Nouvelle Babylone* », n°217, décembre 1978

Pour citer cet article :

Myriam Tsikounas, « *La Nouvelle Babylone : un essai d'écriture filmique de l'Histoire* », *Revue Théâtre(s) politique(s)*, n°1, 03/2013 – URL : <http://theatrespolitiques.fr/2013/03/la-nouvelle-babylone-un-essai-decriture-filmique-de-lhistoire/>