

INSTITUT DES ARTS DE DIFFUSION

Louvain-la-Neuve, Belgique

Année Académique 2013 – 2014

**Le cinéma soviétique et la liberté d'expression de
la déstalinisation à la Perestroïka**

*Mémoire de Master en Arts du Spectacle et Techniques de
Diffusion et de Communication*

Présenté par TCHEREPANYA David

Encadré par PONCELET Olivier

Revu et corrigé sous la direction de NAVAILH Françoise

« Je connais un monde où l'on marche aussi du côté soleil de la route, mais seulement... la nuit. »¹

Sigismund KRZYZANOWSKI

Il y a quelque chose de positivement fascinant dans la richesse, la diversité et la vitalité du cinéma soviétique eu égard au système politique de l'Etat où il a vu le jour et où il s'est développé. En dialogue constant avec lui-même, les idéologues du Parti et le reste du monde, le cinéma soviétique a su se réinventer et survivre même au cours des heures les plus sombres de l'Histoire.

La célèbre phrase de Lénine : « L'art le plus important pour nous est le cinéma » - qu'elle soit apocryphe ou pas – y est sans conteste pour quelque chose, et explique – du moins en partie – l'attention constante portée par les dirigeants communistes à la production cinématographique de leur pays. Pour le surveiller et censurer quand ils le trouvent nécessaire, mais également pour lui donner les moyens matériels et financiers d'exister.

Le présent texte reprend en grande partie le canevas et le propos de mon mémoire de fin d'études rédigé dans le cadre de mon master en scénario à l'Institut des Arts de Diffusion (Belgique, Louvain-la-Neuve). Il est né du constat que de nombreuses études en français, consacrées au cinéma soviétique, ne rendaient pas toujours justice à sa grande diversité esthétique et thématique, négligeant notamment des œuvres certes populaires mais en même temps critiques envers le pouvoir et le Parti. Avec leurs limites, ces films écrivent une autre histoire du cinéma soviétique et développent des rapports complexes avec le pouvoir, la liberté d'expression et le processus créatif.

Après un bref rappel du contexte politique et culturel de l'URSS au cours du Dégel et de la Stagnation, ainsi qu'une évocation du processus de production de films et de censure au cours des périodes concernées (1^o partie), le travail va s'attarder sur cinq films et le regard critique qu'ils ont posé sur la société de leur temps à l'aune des libertés permises par le régime (2^o partie). Enfin la troisième et dernière partie passera en revue la situation du cinéma russe et la place qu'y occupe la production cinématographique soviétique à la faveur des phénomènes comme la nostalgie de l'URSS.

Puisque, même s'il est désormais orphelin du pays qui l'a vu naître, le cinéma soviétique – comme tout cinéma du monde – poursuit son parcours, bon gré mal gré, en demeurant un vestige haut en couleurs d'une civilisation disparue.

1 KRZYZANOWSKI Sigismund. *Le Thème Etranger*. France, Verdier, 1999, p.9.

PARTIE I

Histoire et contexte politique du cinéma soviétique du Dégel à la Stagnation

1 HISTOIRE ET CONTEXTE POLITIQUE

1.1 Le cinéma à la fin de la période stalinienne : 1946 – 1953

A la fin de la période stalinienne, le cinéma soviétique est à l'agonie : une censure implacable, la guerre, la doctrine du Réalisme Socialiste et la politique des chefs-d'œuvre exigée par Staline ont réduit à néant tous les acquis des trente années précédentes. Tandis que les figures de proue, tombées en disgrâce, la santé minée par des années de censure et de persécutions, quittent la scène les unes après les autres. Sergueï Eisenstein meurt à 50 ans en 1948, Lev Koulechov ne tourne plus depuis 1945 et enseigne au VGIK, Dziga Vertov survit grâce à des journaux d'actualité. Et si Igor Savtchenko, Alexandre Dovjenko ou Vsevolod Poudovkine continuent à réaliser, ils ne verront, au mieux, que le début du Dégel.

Pendant la Seconde Guerre mondiale, la production a été délocalisée à Alma-Ata (capitale de la république du Kazakhstan, aujourd'hui Almaty) ; cependant les studios et les structures d'enseignement ont lourdement souffert. En 1951, la production de longs métrages de fiction atteint son plus bas niveau avec seulement 9 films produits.² Mais en 1952, elle repart déjà à la hausse pour se stabiliser autour de la centaine à partir de 1956.

1.2 La renaissance du cinéma soviétique : 1953 – 1962

C'est un roman d'Ilia Ehrenbourg publié en 1954, intitulé *Le Dégel*, qui a donné son nom à cette période qui commence officiellement en février 1956, lors du XX^{ème} congrès du PCUS au cours duquel Nikita Khrouchtchev lit le rapport secret sur les crimes de Staline et lance la *déstalinisation*.

Cependant, « dès les premières années de l'époque poststalinienne, le cinéma soviétique a vécu une transformation incroyable presque miraculeuse. »³ Dès la mort du « Vojd » (Chef) en mars 1953, le Dégel était déjà à l'œuvre dans la sphère culturelle et plus particulièrement le cinéma. Les changements sont apparus par petites touches, des détails imperceptibles pour l'observateur non averti. En 1953, le dernier film de Poudovkine (1893 – 1953) *Le Retour de*

2 Chiffre fourni par l'ouvrage sous la direction de Bernard EISENSCHITZ *Gels et Dégels, une autre histoire du cinéma soviétique*. Paris, Centre Pompidou, 2002, p. 203 ; Martine GODET, dans son ouvrage *La pellicule et les ciseaux, La censure dans le cinéma soviétique du Dégel à la perestroïka*, parle de 5 films produits.

3 FOMIN Valerij. Le cinéma du dégel : naissance et disparition. In : EISENSCHITZ Bernard. *Gels et Dégels, une autre histoire du cinéma soviétique*. Paris, Centre Pompidou, 2002, p.151

Vassili Bortnikov montrait un village sale, pauvre, détruit... qui contrastait avec les beaux villages des *Cosaques du Kouban* (1949) d'Ivan Pyriev.

Si le fond et le propos des films restent encore essentiellement inchangés, la lumière, le cadre, la forme abandonnent progressivement les canons du Réalisme Socialiste pour revenir aux « canons artistiques de l'avant-garde des années 20 »⁴ et se rapprocher, dans une certaine mesure, du Néoréalisme italien d'abord et de la Nouvelle Vague française ensuite. Parallèlement, les installations des principaux studios de l'URSS, ainsi que celles du VGIK, sont réparées, modernisées et agrandies. Pendant que de nouvelles salles de cinéma sortent de terre dans tout le pays.

Finalement, trois nouvelles générations de réalisateurs tournent leurs premiers films presque simultanément. Il y a tout d'abord ceux qui, ayant fait leurs études juste avant ou pendant la guerre, ont été dispensés du service militaire mais n'ont pas encore pu tourner : Mikhaïl Chveitser, Vladimir Venguerov. Il y a ensuite ceux qui ont pris part au conflit et ont fait leurs études après, c'est la génération dite des *lieutenants* : Grigori Tchoukhraï, Alexandre Alov, Lev Kouildjanov, Sergueï Bondartchouk. Puis viennent ceux qui étaient trop jeunes pour prendre part à la guerre : Marlen Khoutsiev, Eldar Riazanov, Mikhaïl Kalik.

Les vétérans continuent à tourner avec des logiques diverses : si les uns, dont Léonid Trauberg, Sergueï Guerassimov, Grigori Kozintsev, Boris Barnet et Ivan Pyriev, se lancent dans des adaptations littéraires de luxe et souvent de qualité mais ne constituant pas de réelle prise de risque artistique et idéologique, d'autres participent plus significativement à la renaissance du cinéma soviétique, à l'instar de Mikhaïl Kalatozov à qui l'on doit le film phare du Dégel, du moins pour l'Occident : *Quand Passent les Cigognes* (1957).

Toutefois, sa contribution est davantage d'ordre esthétique que thématique, contrairement à celles de Youli Raizman : *Et Si C'était l'Amour ?* (1961), violente dénonciation d'un système d'enseignement conservateur, et de Mikhaïl Romm : *Neuf Jours d'une Année* (1961), peut-être le seul film soviétique consacré à un accident nucléaire. Mikhaïl Romm ira en outre encore plus loin en reniant ses films de la période stalinienne.

Au début des années soixante encore, une autre génération sort des écoles et se lance dans la réalisation : Andreï Tarkovski, Andreï Kontchalovski, Elem Klimov, Alexeï Guerman, Kira Mouratova, Gleb Panfilov et Vassili Choukchine en font partie.

Les autres domaines culturels participent au mouvement : les poètes des années vingt sont redécouverts : Vladimir Maïakovski (surtout sa période futuriste), Ossip Mandelstam, Boris Pasternak, Anna Akhmatova, Sergueï Essenine... tandis qu'apparaissent Evgueni Evtouchenko et Andreï Voznessenski. Et les ouvrages de nombreux écrivains étrangers sont traduits en russe et diffusés en URSS où ils rencontrent un vif succès.

Dans les universités émerge une nouvelle intelligentsia scientifique et économique libérale, prônant des réformes et échangeant des idées à l'aide de périodiques à diffusion interne, ce qui permet d'échapper partiellement à la censure. Enfin, au sommet du pouvoir, Nikita Khrouchtchev a entraîné dans son sillage une nouvelle génération de réformateurs qui s'est

4 GODET Martine. *La pellicule et les ciseaux, La censure dans le cinéma soviétique du Dégel à la perestroïka*. Paris, CNRS EDITIONS, 2010, p.26

emparée des postes clés et encourage les changements. « Dans la vie intellectuelle soviétique se crée bel et bien un espace pour l'expression, évidemment limitée, d'idées non orthodoxes. »⁵

Le Dégel et la déstalinisation coïncident également avec l'arrivée à l'âge adulte d'une génération née juste avant ou pendant le conflit et dont une grande partie a grandi sans père. En effet, les pertes humaines militaires et civiles de l'URSS au cours de la Seconde Guerre mondiale s'élèvent à 27 millions⁶, auxquels il faut ajouter plusieurs millions de morts, de disparus et de déportés de la Grande Terreur de 1937 – 1938 et du Goulag, dont les premiers prisonniers survivants commencent à rentrer chez eux et à être réhabilités à partir de 1956.

Cet événement projette sur le devant de la scène la question de la transmission des valeurs, rendue problématique par les compromissions des aînés vis-à-vis du régime stalinien et qui va se retrouver dans une partie des films réalisés essentiellement par les jeunes réalisateurs.

Car après la mise en scène, le contenu des films évolue à son tour. Désormais, l'histoire se concentre davantage sur l'individu et son rapport à lui-même, à la société. Si les sujets relatifs à la guerre dominent dans la production de la génération des *lieutenants*, l'individu prime cependant sur l'héroïsme de l'action : *La Ballade du Soldat* (Grigori Tchoukhraï, 1959), *Le Destin d'un Homme* (Sergueï Bondartchouk, 1959).

Ceux qui n'ont pas connu la guerre préfèrent filmer le quotidien, mettent en scène des personnages qui cherchent leur place dans la société, dépeignant la réalité avec humanisme et simplicité. C'est le cas de Marlen Khoutsiev et Félix Mironer dans *Le Printemps dans la Rue Zarechnaïa* (1956) et de Mikhaïl Chveïtser dans *Parenté Étrangère* (1955). « Les films devenaient pour la première fois des témoignages sur les contradictions de cette société. »⁷

Toujours en mettant en avant la jeunesse et en récupérant fort adroitement l'héritage des comédies musicales d'Alexandrov, Eldar Riazanov se livre à une satire brillante et colorée de la bureaucratie soviétique avec *La Nuit de Carnaval* (1956). Dans un style nettement plus sérieux et plus sombre, Mikhaïl Chveïtser dénonce avec *Le Nœud Serré* (1957) les abus de pouvoir d'un cadre du parti trop ambitieux qui, pour sauvegarder sa position, pousse au suicide un directeur de kolkhoze. C'en est trop ! Le film sera profondément remanié et sortira sous le titre *Sacha Entre dans la Vie*. La version originale, sauvegardée, ne sera montrée au public qu'en 1988 à la faveur de la Perestroïka.

Conjointement à cette explosion de talents, la censure faiblit (« La période 1956-1962 voit ainsi un authentique dégel dans le cinéma, alors que les censeurs demeurent bien plus vigilants pour la littérature. »⁸) mais ne disparaît pas totalement comme l'illustre le cas du *Nœud Serré*. Cependant, il s'agit davantage « d'une censure à grand spectacle » liée autant à « la politique en dents de scie »⁹ de Khrouchtchev qu'à ses goûts personnels. Elle lui permet, notamment

5 GODET Martine. *La pellicule et les ciseaux, La censure dans le cinéma soviétique du Dégel à la perestroïka*. Paris, CNRS EDITIONS, 2010, p.22

6 WIKIPEDIA, *Pertes humaines pendant la Seconde Guerre mondiale* (en ligne). Disponible sur : <http://fr.wikipedia.org/wiki/Pertes_humaines_pendant_la_Seconde_Guerre_mondiale> (consulté le 10.11.2014)

7 KLEJMAN Naum. Une histoire personnelle. In : EISENSCHITZ Bernard. *Gels et Dégels, une autre histoire du cinéma soviétique*. Paris, Centre Pompidou, 2002, p.142

8 GODET Martine. *La pellicule et les ciseaux, La censure dans le cinéma soviétique du Dégel à la perestroïka*. Paris, CNRS EDITIONS, 2010, p.28

9 *Ibid* p.38

dans des moments critiques, de donner des gages à ses adversaires conservateurs. Ainsi le Dégel est loin d'être un phénomène constant : « Le niveau d'assouplissement introduit d'en haut n'a jamais été défini officiellement et de façon stable. Le niveau des libertés autorisées montait et descendait constamment. »¹⁰

1.3 Apogée et tournant : 1962 – 1968

L'Insurrection de Budapest à la fin de 1956 et le XX^e Congrès en 1959 interrompent le phénomène de déstalinisation, que le XXII^e Congrès en 1961 va relancer en l'accompagnant de deux mesures symboliques : le corps de Staline est retiré du Mausolée de Lénine pour être enterré derrière, au pied du mur du Kremlin, et Stalingrad est rebaptisée Volgograd. L'année suivante, la publication d'*Une Journée d'Ivan Denissovitch* d'Alexandre Soljénitsyne provoque une importante onde de choc dans tout le pays et pousse les forces conservatrices à coordonner leurs efforts afin d'endiguer le processus. Par ailleurs, les récents revers de Khrouchtchev en politique étrangère (la crise de Cuba) et les mauvais résultats de l'économie soviétique l'obligent à reculer sur le plan de l'idéologie. « Le dernier trimestre de 1962 et le premier de 1963 constituent une période charnière qui marque la fin du Dégel dans le domaine artistique, y compris dans le cinéma. »¹¹

Et tandis qu'au sommet du pouvoir la lutte s'intensifie, le cinéma soviétique vit sa période la plus faste : « L'esprit civique, le travail sur le langage filmique, la dédramatisation, la composante documentaire et la tendance cinéma poésie »¹² caractérisent les films du Dégel qui se font l'écho des questionnements de la génération dite des « sans pères », notamment à travers la déambulation, l'errance permanente des personnages.

C'est l'histoire d'un gars (1964) de Vassili Choukchine narre l'histoire d'un chauffeur de camion trentenaire, rêveur et nonchalant, toujours sur la route, qui tarde à se fixer. La déambulation est encore plus explicite dans *Je m' balade dans Moscou* (1964) de Guéorgui Danelia sur un scénario de Guennadi Chpalikov, à l'optimisme un peu forcé mais à la bonne humeur contagieuse.

Mais le film phare est *La Porte d'Iltch* (1962) de Marlen Khoutsiev, également sur un scénario de Guennadi Chpalikov. Au fil de leurs pérégrinations moscovites, Serge (la vingtaine, orphelin de père) et ses deux amis Slava et Kolia, dans la même situation que lui, se posent la lancinante question du « Comment vivre ? » sans pères et avec quels repères. Ce film somme ne remet pas en cause la légitimité du système communiste mais n'en dresse pas moins un portrait peu flatteur et critique.

Le film est violemment pris à partie par les conservateurs et Khrouchtchev lui-même, à la suite de quoi il est profondément remanié (certaines séquences sont supprimées, d'autres retournées) et sort en 1964, sous le titre *J'ai Vingt Ans*. La version originale ne sera diffusée qu'à la Perestroïka.

10 FOMIN Valerij. Le cinéma du dégel : naissance et disparition. In : EISENSCHITZ Bernard. *Gels et Dégels, une autre histoire du cinéma soviétique*. Paris, Centre Pompidou, 2002, p.152

11 GODET Martine. *La pellicule et les ciseaux, La censure dans le cinéma soviétique du Dégel à la perestroïka*. Paris, CNRS EDITIONS, 2010, p.29

12 MARTIN Marcel. *Le Cinéma Soviétique de Khrouchtchev à Gorbatchev (1955-1992)*. Lausanne, L'Age d'Homme : 1993. p.63

Les foudres de la censure s'abattent également sur d'autres films qui sont achevés alors que le vent vient de tourner, à l'instar de *Soyez les Bienvenus* (1964), premier film d'Elem Klimov et satire mordante du fonctionnement politique de l'URSS. Tandis que *Pluie de Juillet* (1966) de Marlen Khoutsiev et *Une Vie Longue et Heureuse* (1966), unique film de Guennadi Chpalikov en tant que réalisateur, poussent la dédramatisation de l'action et l'indétermination des personnages à leur paroxysme, alors que l'idéologie est quasiment absente de leurs préoccupations et qu'une occidentalisation des mœurs s'opère en arrière-plan.

Le limogeage de Khrouchtchev à la fin de 1964 et son remplacement par Brejnev vont renforcer cette révolution conservatrice. « Des repréailles non déclarées mais impitoyables commencent alors. A partir de 1966, les films sont « mis sur l'étagère » (interdits) non plus un par un, mais par paquets. Le thème du « culte de la personnalité » et des répressions stalinienne devient tabou. » Tandis que « Sous l'euphémisme de « renforcement de la direction », une épuration d'éléments indésirables se déroule dans les studios, les établissements d'enseignement et les rédactions.»¹³

Le Réalisme Socialiste va être remis à l'ordre du jour et opposé à l'humanisme abstrait à qui on reproche d'avoir contaminé le cinéma soviétique. Les influences du Néo-réalisme italien et de la Nouvelle Vague vont être stigmatisées, le formalisme pourchassé. L'art doit être un art militant, éduquer les masses et ne pas être un simple divertissement. Le pouvoir va encourager la présence dans les films d'une approche de classe, d'un héros positif, de références fortes à la construction de l'homme nouveau et d'une représentation exaltante du travail.¹⁴

Martine Godet note qu'« en URSS le Comité Central avait l'habitude de régler la vie artistique par le biais de décrets (...) élaborés par la Commission Idéologique du Comité Central dirigée par un Secrétaire à l'Idéologie.»¹⁵ Les décrets étaient soit adressés à l'intelligentsia créatrice dans son ensemble soit à l'une de ses composantes (par exemple, le cinéma). À ces décrets s'ajoutent des rencontres entre le Comité Central et les représentants de l'élite culturelle et artistique.

Dès l'automne 1962, un décret intitulé « Mesures visant à améliorer la direction du cinéma »¹⁶ acte la création au sein de chaque studio de « Collèges de rédaction de scénarios », coiffés par un « Collège Principal de Rédaction des Scénarios » (GSRK) intégré au GOSKINO ou « Comité d'Etat pour la cinématographie auprès du Conseil des ministres de l'URSS », véritable Ministère du Cinéma. Ces Collèges sont chargés de suivre les scénaristes et les réalisateurs au cours de toutes les étapes de la production d'un film et de veiller à son contenu idéologique, avec en point de mire la construction du communisme

Cette violente campagne ne vise pas uniquement les vétérans comme Mikhaïl Kalatozov, Mikhaïl Romm ou bien Ivan Pyriev qui ont activement soutenu le cinéma du Dégel. Romm, dont le documentaire *Le Fascisme Ordinaire* (1965) associait Staline (sans jamais le nommer ni le montrer) à Hitler est très mal passé, verra tous ses projets ultérieurs systématiquement

13 FOMIN Valerij. Le cinéma du dégel : naissance et disparition. In : EISENSCHITZ Bernard. *Gels et Dégels, une autre histoire du cinéma soviétique*. Paris, Centre Pompidou, 2002, p.153

14 GODET Martine. *La pellicule et les ciseaux, La censure dans le cinéma soviétique du Dégel à la perestroïka*. Paris, CNRS EDITIONS, 2010, p.29

15 *Ibid* p.29

16 *Ibid* p.30

sabotés par le Goskino. Tandis qu'Ivan Pyriev est démis de ses fonctions de Directeur de Mosfilm, le plus important studio soviétique. Mais elle touche aussi de plein fouet les jeunes réalisateurs, pour la plupart des communistes convaincus tels Marlen Khoutsiev ou Elem Klimov, mais aussi Andreï Kontchalovski, Guennadi Chpalikov et beaucoup d'autres – à des degrés divers – dont les films déjà tournés sont censurés ou interdits et les projets en cours arrêtés, certains définitivement.

Ainsi *Le Bonheur d'Assia* (1967) où Andreï Kontchalovski dépeint une fille-mère boiteuse qui choisit d'élever seule son enfant est interdit. Le même sort frappe *La Commissaire* (1967) d'Alexandre Askoldov. En outre, ce dernier paiera de sa carrière ce film qui montre les souffrances passées des Juifs (Guerre civile et Shoah), un thème mal venu à l'époque. La thématique juive, présente en Russie avant et après la Révolution, abordée dans le cinéma soviétique des années 20 et 30, était devenue impossible depuis la Seconde Guerre mondiale.

Cette vague de sanctions culmine au cours de l'année 1968, marquée par la répression du Printemps de Prague, et acte réellement la fin du Dégel avec plus de dix films mis sur l'étagère.¹⁷ En effet, le Printemps de Prague signe « l'échec des communistes réformateurs et provoque une scission dans l'intelligentsia entre ceux qui tournent définitivement le dos à l'Etat Soviétique pour s'enfoncer dans la dissidence et ceux qui renoncent à modifier le régime. »¹⁸

Enfin le cinéma du Dégel a dû également faire face à un autre problème qui a servi d'argument massue aux censeurs ; malgré son extrême vivacité et son foisonnement de talents, il n'a jamais su trouver le chemin du public soviétique qui, « formé aux platitudes du Réalisme Socialiste, aux clichés de la propagande sur la « lutte des classes » ou « l'humanisme prolétarien », rejetait en bloc les films dont les auteurs tentaient de proposer une vision plus complexe du monde. Avec le temps, cette opposition avec le grand public ne s'estompait pas, elle s'intensifiait. L'interdit de la complexité tenait une des premières places dans la hiérarchie des tabous. Ce divorce d'avec le public (éloignement des masses) a coûté cher au cinéma du Dégel. »¹⁹

1.4 Une longue et lente agonie : 1968 – 1986

On peut diviser le règne de Brejnev en deux périodes : la première court de 1964 à 1972, avec 1968 comme année pivot, et se caractérise par une restalinisation active au cours de laquelle une grande partie des acquis du Dégel sont réduits voire détruits. La seconde phase, de 1972 à 1982, communément appelée *Stagnation*, est marquée par un fort immobilisme politique et des problèmes économiques croissants qui poussent le pouvoir à négliger les questions idéologiques. Tandis que l'opposition est morcelée et inefficace et qu'une fracture grandissante se creuse entre le pouvoir et la société repliée sur la sphère privée.

17 PLAHOV Andrej. Les « pages blanches » du cinéma soviétique. In : EISENSCHITZ Bernard. *Gels et Dégels, une autre histoire du cinéma soviétique*. Paris, Centre Pompidou, 2002, p.159

18 GODET Martine. *La pellicule et les ciseaux, La censure dans le cinéma soviétique du Dégel à la perestroïka*. Paris, CNRS EDITIONS, 2010, pp.40-41

19 FOMIN Valerij. Le cinéma du dégel : naissance et disparition. In : EISENSCHITZ Bernard. *Gels et Dégels, une autre histoire du cinéma soviétique*. Paris, Centre Pompidou, 2002, p.154

A partir de 1968, le nouveau mode de production de films sous la tutelle du GOSKINO tourne à plein régime, avec l'aide des rédacteurs du GSRK qui jouent un rôle central et exercent une censure « en creux » qui consiste moins à couper qu'à introduire dans le scénario du futur film des éléments qui vont le dénaturer efficacement.²⁰ Toutefois, dépassant la seule fonction du rédacteur, la censure sous Brejnev est une « censure secrète, toute en stratagèmes, fonctionnant avec une grande sophistication de procédures, une démultiplication d'instances en jeu et de rapports de pouvoir. Rien ne transparaît en surface. Cette censure s'exerce majoritairement dans l'ombre de cabinets, de manière larvée en jouant sur la ruse. »²¹

Les conséquences de cette « politique culturelle » seront désastreuses pour le cinéma soviétique à long terme. Si certains comme Tarkovski ont pu émigrer, d'autres ont arrêté de tourner pendant de longues années (Marlen Khoutsiev, Elem Klimov, Andreï Smirnov) avant de réaliser de nouveau des films au moment de la Perestroïka. D'aucuns encore se sont tournés vers des genres moins passibles de censure comme les adaptations littéraires ; c'est notamment le cas de Mikhaïl Chveïtser après l'affaire du *Nœud Serré* et d'Andreï Kontchalovski après l'interdiction du *Bonheur d'Assia*.

Plus tragiques sont les destins d'Alexandre Askoldov, purement et simplement banni du monde du cinéma, et de Guennadi Chpalikov qui s'est donné la mort en 1974, à 37 ans, après avoir vu – depuis 1966 – presque tous ses scénarios refusés par le Goskino. Ironie du sort, son unique film en tant que réalisateur porte le titre d'*Une Vie Longue et Heureuse*.

Alors qu'on parle d'un Cinéma du Dégel, il n'est jamais véritablement question d'un « Cinéma de la Stagnation », lequel n'existe que par défaut et se définit davantage par la somme de parcours individuels marqués par quelques tendances générales qui semblent s'être imposées aux réalisateurs de l'extérieur, comme « la disparition quasi totale du « cinéma de poésie » et l'évolution vers une programmation visant à toucher le grand public, (...) motivée par la constatation que ce sont les films fondés sur la narrativité traditionnelle et sur la figurativité réaliste qui obtiennent toujours le plus de succès. »²²

Cependant – tandis que la production cinématographique a tendance à s'uniformiser – l'œuvre de quelques réalisateurs parvient malgré tout à sortir du lot, au rang desquels on trouve : Gleb Panfilov, Kira Mouratova, Alexeï Guerman et, dans une moindre mesure, Andreï Smirnov, Eldar Riazanov et Sergueï Soloviov.

C'est au cours de cette période sinistre pour le cinéma et la culture que Gleb Panfilov tourne quatre remarquables films : *Pas de Gué dans le Feu* (1967), *Le Début* (1970), *Je Demande la Parole* (1975) et *Le Thème* (1979) avec une grande économie de moyens (plans fixes, hors champs, plans séquences) et en sublimant la beauté singulière d'Inna Tchourikova (sa muse et son épouse). *Le Thème*, en abordant les questions de la censure dans la littérature et de l'exil, provoque l'ire de l'influente Union des Écrivains et est interdit, suite à quoi Panfilov se tourne vers les adaptations littéraires.

20 Le rôle des rédacteurs sera plus amplement développé au point 2.2

21 GODET Martine. *La pellicule et les ciseaux, La censure dans le cinéma soviétique du Dégel à la perestroïka*. Paris, CNRS EDITIONS, 2010, p.44

22 MARTIN Marcel. *Le Cinéma Soviétique de Khrouchtchev à Gorbatchev (1955-1992)*. Lausanne, L'Âge d'Homme : 1993. p.91

Après *Brèves Rencontres* (1967) qui a frôlé l'interdiction, Kira Mouratova réalise *Les Longs Adieux* (1971) sur une mère divorcée vieillissante qui refuse que son fils adolescent aille vivre avec son père. Le film est cette fois-ci bel et bien interdit (jusqu'à la Perestroïka) et Mouratova devra attendre la fin de la décennie pour pouvoir tourner à nouveau.

Davantage connu en Occident, Alexeï Guerman réalise dans un noir et blanc travaillé des adaptations de récits ayant pour cadre la Grande Guerre Patriotique : *La Vérification* (1971), *Vingt Jours sans Guerre* (1976)²³ ou les années 30 : *Mon Ami Ivan Lapchine* (1981).²⁴ Le ton de ses films « est résolument antihéroïque, sans aucune exaltation guerrière », le réalisateur privilégie « l'individu plutôt que la masse, la problématique psychologique » aux mises en scènes grandioses typiques du cinéma stalinien et des films de commande.²⁵

Abandonnant un temps le grand pour le petit écran, Eldar Riazanov réalise deux téléfilms à succès : *L'Ironie du Sort* (1975) et *Romance de Bureau* (1977) où la satire est adroitement dissimulée sous les péripéties comiques des protagonistes ; avant de signer *Garage* (1979), une tragi-comédie satirique qui demeure incontestablement son chef-d'œuvre.

Nouveau venu, mais pas totalement inconnu puisqu'il est un acteur réputé depuis *Je m'balade dans Moscou* et le frère cadet d'Andreï Kontchalovski, Nikita Mikhalkov est la révélation de la décennie et s'impose rapidement comme un réalisateur talentueux et sûr avec *Ami chez l'Ennemi, Ennemi chez les Siens* (1974), *L'Esclave de l'Amour* (1975) et *Partition Inachevée pour Piano Mécanique* (1977).

Entre interdictions, abandons, exils et retraites dans le refuge des adaptations, la période de la Stagnation entraîne le cinéma soviétique dans un repli sur soi, « un abandon des sujets politiques pour des thèmes de société et, parallèlement, une fuite dans la fable et l'imaginaire. »²⁶ Par ailleurs, tout en privilégiant la mise en scène du quotidien, les réalisateurs vont le dépeindre sous un jour triste, morne. « Cette atmosphère de désillusion, cette noirceur à l'écran constituent véritablement l'un des marqueurs du cinéma brejnévien. »²⁷

Vers la fin de la Stagnation, ces tendances vont être reprises par des réalisateurs sûrs donnant lieu à des films populaires au grand dam des élites vieillissantes. En plus du *Garage* (1979) d'Eldar Riazanov, on peut aussi citer *Amoureux Volontaire* (1982) de Sergueï Mikaelian, *La Parentèle* (1981) de Nikita Mikhalkov ainsi que *L'Epouvantail* (1983) de Rolan Bykov : tableau sombre de rapports violents et sauvages entre les élèves d'une classe du secondaire, dans une petite ville de province.

Mais ces succès isolés ne parviennent pas à enrayer la chute du nombre de spectateurs que certains réalisateurs tentent de contrer en recourant aux genres éprouvés, rappelant aussi bien le mélodrame traditionnel (*Moscou ne Croit pas aux Larmes* de Vladimir Menchov) que les

23 Ce film aura maille à partir avec la censure car son personnage principal était interprété par Youri Nikouline, acteur patenté de comédies.

24 *Mon Ami Ivan Lapchine* sera d'abord interdit avant de sortir avec un tirage limité (7 copies).

25 MARTIN Marcel. *Le Cinéma Soviétique de Khrouchtchev à Gorbatchev (1955-1992)*. Lausanne, L'Âge d'Homme : 1993. pp.83-85

26 GODET Martine. *La pellicule et les ciseaux, La censure dans le cinéma soviétique du Dégel à la perestroïka*. Paris, CNRS EDITIONS, 2010, p.46

27 *Ibid* p.49

recettes d'Hollywood (le film catastrophe *L' Equipage* d'Alexandre Mitta), tous les deux sortis en 1979.

Après le décès de Léonid Brejnev en novembre 1982, Youri Andropov, jusqu'alors dirigeant du KGB, lui succède et tente de lancer quelques timides reformes. Il assouplit la censure mais sa santé décline rapidement et il meurt en février 1984 avant d'avoir pu les mettre vraiment en œuvre. Pendant un peu moins d'une année, le vieux et malade Konstantin Tchernenko, un communiste traditionnel, préside depuis son lit d'hôpital aux destinées de l'URSS. Son décès en mars 1985 permet à Mikhaïl Gorbatchev d'accéder au pouvoir et de lancer la Perestroïka ainsi que la Glasnost l'année suivante.

La Commission des Conflits est créée en 1986 : chargée de réhabiliter les films et les réalisateurs censurés, elle dresse une liste de plus de deux cent cinquante titres.²⁸ Parmi ceux-ci des films insignifiants ou bien tout simplement mauvais, mais également de nombreuses œuvres – dont certaines ont pu être restaurées – sans lesquelles l'histoire du cinéma soviétique serait tout simplement incomplète.

2 LA CENSURE ET LA PRODUCTION DE FILMS

La première décennie qui suit la Révolution est marquée par des expérimentations artistiques tous azimuts menées tambour battant par Koulechov, Eisenstein, Dziga Vertov, Boris Barnet, le duo Grigori Kozintsev et Léonid Trauberg et bien d'autres, qui débouchent sur une grande diversité de formes et de tons. Cependant, au début des années trente, le cinéma soviétique, sous l'impulsion du nouvel homme fort du régime, va opérer un virage à 180°. Dans un certain sens l'apparition du Réalisme Socialiste coïncide en URSS, sur le plan politique, avec l'installation d'un État Totalitaire.

Evgueni Margolit commente ce basculement : « Dès que l'on annonce officiellement que l'idéal est atteint (...), l'utopique « société naturelle », avec son envol loin de la réalité tangible, est remplacée par un modèle solidement hiérarchisé d'Etat autoritaire. Après la grande diversité de l'invention artistique, une esthétique uniformisée de ressemblance avec la vie, avec d'inébranlables liens de cause à effets, est imposée à la création artistique. (...) L'utopie se matérialise avec une constance maniaque, exigeant des formes interchangeables, uniformisées, définitivement fixées. »²⁹

Couvrant tous les champs de l'activité artistique, mais s'exprimant avec davantage de force dans les arts figuratifs, le Réalisme Socialiste part rapidement en guerre contre le « formalisme » : terme vague à la définition volontairement fluctuante dont la censure va abondamment se servir pour discréditer films et réalisateurs.

Sous Khrouchtchev, la censure s'exerce au cas par cas et dépend fortement des goûts personnels des pontes du régime ainsi que de l'équilibre des forces au sommet de l'état. Sous Brejnev, elle s'institutionnalise et prend la forme d'un véritable Ministère du Cinéma : le

28 PLAHOV Andrej. Les « pages blanches » du cinéma soviétique. In : EISENSCHITZ Bernard. *Gels et Dégels, une autre histoire du cinéma soviétique*. Paris, Centre Pompidou, 2002, p.155

29 MARGOLIT Evgenij. Le pays des enfants : le fantôme de la liberté. In : EISENSCHITZ Bernard. *Gels et Dégels, une autre histoire du cinéma soviétique*. Paris, Centre Pompidou, 2002, p.58

Goskino, grâce auquel elle est intégrée au processus de production des films, depuis l'étape du scénario jusqu'à la distribution.

Néanmoins les autres modes de censure continuent à sévir à l'intérieur du nouveau cadre. Il est dès lors impossible de parler de la censure cinématographique en URSS sans évoquer, ne fût-ce que sommairement, le mode de production des films et les liens étroits qui unissaient le Goskino au sommet de l'Etat.

2.1 Les Studios

En URSS, les films étaient produits dans des *studios* dont l'organisation et le fonctionnement différaient cependant sensiblement de leurs équivalents occidentaux. Au faite de sa puissance, le pays comptait 21 studios produisant exclusivement des films de fiction. Quatre en République de Russie : Mosfilm (Moscou), Lenfilm (Leningrad), Gorki (Moscou) - studio pour l'enfance et la jeunesse - et Sverdlovsk (Oural) qui totalisaient environ 40% de la production. Deux en République d'Ukraine : à Kiev (Studio Dovjenko) et à Odessa ; les autres studios étant répartis à raison de un par République.

Les studios étaient administrés par des cadres du Parti et les grands studios (Mosfilm, Gorki, Lenfilm, Kiev, Odessa) étaient subdivisés en plusieurs **Unités de Création** dirigées par des réalisateurs de renom, souvent proches du pouvoir, dont la fonction s'apparentait à celle d'un directeur artistique.

Chaque Unité de Création comportait un Collège de Rédaction et un Conseil Artistique. Le **Collège de Rédaction** était « chargé d'étudier les scénarios et de les mettre en conformité avec les exigences idéologiques du Goskino »³⁰ tandis que le **Conseil Artistique** suivait la production des films attribués à l'Unité. Dans les grands studios, un Collège de Rédaction de Studio et un Conseil Artistique du Studio chapeautaient ceux des unités.

Chaque studio comportait également un **Partkom** (un Comité du Parti), dont l'importance et le rôle pouvaient varier. Si le Partkom du studio était surmonté localement par une organisation du Parti plus élevée, sa fonction s'apparentait globalement à celle d'un syndicat. C'était par exemple le cas du Partkom de Lenfilm, coiffé par le Comité Régional du Parti de Leningrad ; mais autrement, le Partkom pouvait s'avérer un dangereux obstacle sur le chemin d'un film.

Enfin, tous les professionnels du cinéma étaient salariés d'un studio, à l'exception des scénaristes qui pouvaient travailler avec des réalisateurs issus de studios différents. « Le Studio fonctionne globalement comme un collectif » qui « exerce non seulement un contrôle idéologique mais aussi une pression sociale, auxquels le cinéaste ne peut échapper. Le film est toujours présenté comme un travail du collectif, dont la réussite – ou l'échec, ou la censure – rejailliront sur l'ensemble du studio. »³¹

30 GODET Martine. *La pellicule et les ciseaux, La censure dans le cinéma soviétique du Dégel à la perestroïka*. Paris, CNRS EDITIONS, 2010, p.53

31 *Ibid* p.54

2.2 Le GOSKINO, le GSRK et les Rédacteurs

Le Goskino est d'abord un département du Ministère de la Culture, avant de devenir en 1963 un véritable *Ministère du Cinéma*, directement rattaché à la Sous-Commission à la Culture de la Commission à l'Idéologie du Comité Central, et chargé de mettre en branle la politique cinématographique décidée par le Parti. Le Goskino est alors dirigé par un président, secondé par deux vice-présidents, tous issus des écoles du Parti ; tandis que le président négocie surtout avec les échelons supérieurs, les vice-présidents s'occupent réellement de la production cinématographique du pays. Toutefois, dans les faits, la politique du Goskino dépend autant des désidératas de la Commission à l'Idéologie que de la personnalité et des qualités humaines de ses dirigeants.

Le Goskino est composé de plusieurs départements dont le plus important est le **GSRK**, le **Collège Principal de Rédaction des Scénarios**, où travaillent les **rédacteurs** dont la fonction correspond à la fois à celle d'un script doctor, d'un producteur dans son acception européenne et d'un censeur : elle comporte « à la fois un travail de rédaction au sens usuel de réécriture de manuscrits et un contrôle de leur contenu idéologique. »³²

Chaque rédacteur suit un certain nombre de films depuis l'étape du scénario jusqu'au final cut, même si cette notion est totalement étrangère au cinéma soviétique : il s'assure que le projet a sa place dans la planification du Goskino du point de vue du répertoire, mais il étudie également sa faisabilité technique et son coût. Après la validation du scénario par le GSRK, il supervise la production, le tournage et la post-production du film, en proposant des agencements et des coupes, toujours avec le double objectif de l'orthodoxie idéologique et de la qualité artistique.

Les rédacteurs ne sont pas issus des écoles du Parti – même si à partir de 1968 ils sont obligés d'y adhérer – mais des professionnels du cinéma dont une majorité est sortie du VGIK. Ils possèdent par conséquent le même bagage culturel que les réalisateurs et les scénaristes. Cependant, alors que ces deniers ont intériorisé la censure jusqu'à développer une sorte d'autocensure, les rédacteurs l'exercent sciemment.

Par ailleurs, lorsqu'un litige apparaît au sujet d'un film, le GSRK se réunit en collège composé de deux tiers de rédacteurs et d'un tiers de professionnels reconnus du cinéma à qui on demande de la sorte de prendre également part au processus de la censure contre l'un des leurs.

Liens entre le cinéma et le pouvoir

32 GODET Martine. *La pellicule et les ciseaux, La censure dans le cinéma soviétique du Dégel à la perestroïka*. Paris, CNRS EDITIONS, 2010, p.54

2.3 L'Union des Cinéastes

En 1957, Ivan Pyriev crée, pour défendre les intérêts des professionnels du cinéma face aux autorités et lutter contre la censure, un Comité d'organisation pour une future Union. En novembre 1965, au moment de la reprise en main de la politique culturelle par Brejnev, c'est chose faite mais Ivan Pyriev est évincé de la direction et remplacé par le duo Lev Koulidjanov – Sergueï Guerassimov bien plus conciliant.

Désormais verrouillée par le pouvoir, l'Union des Cinéastes sera un moyen supplémentaire de contrôle des acteurs de la sphère cinématographique, notamment par l'octroi de privilèges en nature aux « bons éléments » : datchas, séjours créateurs, voyages à l'étranger... L'exclusion de l'Union étant le signe ultime de disgrâce : elle interdit tout travail dans le cinéma.

2.4 Les différentes instances de la censure

Si le GSRK apparaît comme l'organe principal de censure, il est loin d'être le seul à l'exercer. Le premier niveau est « l'autocensure que l'artiste s'impose à lui-même, consciemment ou non, dans son activité de création »³³, dont l'ampleur reste cependant difficile à évaluer car « la peur sous-tend le comportement de la société soviétique (...); l'ensemble du régime soviétique reposait sur la peur, et tout avait un sens tant que les citoyens continuaient à trembler.»³⁴

En second lieu vient le travail de censure exercé par les rédacteurs à l'étape du scénario, « la culture russe étant une culture de l'écrit, le lien entre littérature et cinéma est particulièrement étroit et le poids du scénario est à cette mesure.»³⁵ Deux autres éléments soulignent l'importance du scénario : dans le générique du début d'un film, le nom du scénariste apparaît souvent avant celui du réalisateur ; et même les réalisateurs aux univers filmiques les plus singuliers (Tarkovski, Sokourov, Mouratova) ont toujours collaboré avec des scénaristes.

Le scénariste commence par rédiger un synopsis d'une quinzaine de pages qu'il soumet à un studio. Si le projet est validé, le scénariste écrit un *scénario littéraire* dont les versions successives sont étudiées et amendées par le Collège de Rédaction du studio. Ensuite le scénario remonte au Conseil Artistique qui peut aussi demander des modifications avant de l'accepter et de l'envoyer pour validation au Goskino, qui le soumet aux rédacteurs du GSRK qui vont à leur tour exiger des modifications, des ajouts et des suppressions.

Lorsque le scénario littéraire est suffisamment abouti, le scénariste rédige un *scénario prêt au tournage* qui, lui aussi, fera l'objet du même processus d'aller-retour entre le studio et le GSRK jusqu'à ce que, in fine, le Goskino en autorise la production. Seule une minorité de projets atteignent ce stade et la cinématographie soviétique souffrira toujours d'une pénurie de scénarios.

33 GODET Martine. *La pellicule et les ciseaux, La censure dans le cinéma soviétique du Dégel à la perestroïka*. Paris, CNRS EDITIONS, 2010, p.76

34 GODET Martine. *La pellicule et les ciseaux, La censure dans le cinéma soviétique du Dégel à la perestroïka*. Paris, CNRS EDITIONS, 2010, pp.159-160

35 *Ibid* p.77

Pendant les repérages, les essais et le tournage, le rédacteur chargé du suivi du film visionne régulièrement les rushes appelés *matériau de travail* et la production du film peut être stoppée à n'importe quelle étape. De nombreux changements – autres que des coupes – peuvent être également apportés au montage : le réalisateur peut être même contraint de retourner des séquences entières, dans l'esprit voulu par le Goskino, afin de régulariser le statut idéologique de son œuvre.

Au terme du montage, le pouvoir dispose d'un ultime verrou pour empêcher un film indésirable d'atteindre les spectateurs soviétiques : l'attribution d'une catégorie dont dépend le tirage du film et la rémunération de toutes les personnes ayant participé à sa réalisation.

« La première catégorie est attribuée à des films grand public, n'ayant eu aucun démêlé avec la censure et dont on peut espérer un fort potentiel commercial. »³⁶ Elle s'accompagne d'un tirage qui va de 1500 à parfois 3000 copies. La rémunération de l'équipe est proportionnelle. La seconde catégorie garantit également une bonne rémunération et – en théorie – un tirage ainsi qu'une distribution respectables. « La troisième est attribuée à des films auxquels le Goskino veut explicitement barrer la route, la rémunération est très faible, le tirage et la distribution également. »³⁷

Finalement, la quatrième catégorie signifie l'interdiction pure et simple du film dont tous les éléments sont dans le meilleur des cas archivés, dans le pire des cas détruits. L'équipe ne perçoit aucune rémunération et le studio doit rembourser tous les frais de production du film. Cependant, l'attribution de cette catégorie est relativement rare car elle signifie également un aveu d'échec pour le Goskino.

Au-delà de l'attribution d'une catégorie, d'un tirage et de la distribution, un film peut également être projeté à des heures de faible fréquentation, ou bien être rapidement retiré du circuit... Le système des catégories et des rémunérations proportionnelles permet de mettre la pression sur les réalisateurs récalcitrants qui, en refusant d'apporter les modifications exigées par le Goskino, privent leur équipe technique de rentrées financières supplémentaires.

2.5 La censure de l'appareil

Toutefois la création du Goskino et du GSRK n'a pas mis fin aux méthodes de censure antérieures qui ont perduré jusqu'à la Perestroïka, les plus emblématiques étant *la loi du téléphone* et le *datchny prosmotr*.

La loi du téléphone consiste à appeler le président ou l'un des vice-présidents du Goskino pour donner son avis. Le critique Andreï Plakhov déclare : « Le contact entre le Goskino et les plus hautes instances du Parti était établi selon ce qu'on appelle la « loi du téléphone ». Un film pouvait être interdit sur un appel « d'en haut », qui n'était même pas un bannissement direct mais une simple « recommandation » que tout fonctionnaire soucieux de sa place savait comment interpréter. »³⁸

³⁶ *Ibid* p.81

³⁷ *Ibid* p.81

³⁸ MARTIN Marcel. *Le Cinéma Soviétique de Khrouchtchev à Gorbatchev (1955-1992)*. Lausanne, L'Âge d'Homme : 1993. p.134

Le *datchny prosmotr* ou *visionnage à la datcha* : les membres du Politburo (l'instance suprême du pouvoir soviétique, au-dessus du Comité Central) pouvaient emporter pour le week-end à leur datcha de fonction (qui disposait d'une salle de projection et d'un projecteur 35 mm) un film fraîchement fini pour le regarder avec toutes les personnes présentes à la maison. Il est arrivé qu'un *datchny prosmotr* débloque la situation d'un film, ainsi *Les Veuves* de Sergueï Mikaelian, interdit par le Goskino pendant 2 ans, fut autorisé à sortir en 1978 après que Brejnev l'eut personnellement vu. Mais le contraire survenait bien plus fréquemment.

En outre le Ministère de la Défense et de l'Armée possédaient des censeurs, nommés comme tels, qui lisaient tous les scénarios consacrés à la guerre ou faisant intervenir l'armée afin de les mettre en conformité avec la vision du moment des événements abordés dans le film. Enfin, surtout à l'époque brejnévienne, chaque instance du Parti se permettait d'observer d'un œil circonspect ce qui se tramait aux échelons inférieurs et, le cas échéant, d'intervenir.

2.6 Les limites d'un système

Le système de censure et ses multiples ramifications enserrant chacun de ses acteurs dans un vaste réseau d'influences et de pressions horizontales et verticales où il n'existe jamais de règle unique, applicable toujours et en toute circonstance, et où le facteur humain apparaît, au final, comme prépondérant. Ce qui a permis à de nombreux films – parfois très éloignés des standards du Réalisme Socialiste – de voir le jour envers et contre tout.

La règle tacite dite du répertoire, appliquée par les rédacteurs du Goskino, consistait à « laisser passer une certaine proportion (de 10 à 20 %) de films critiques (à condition qu'ils soient de qualité) afin que tout ne soit pas totalement artificiel et pour garder un lien avec la vie. »³⁹ Par ailleurs, étant pour la plupart issus du VGIK, les rédacteurs font partie des réseaux d'anciens étudiants où l'entraide est fréquente. Une majorité sont des personnes dont la passion pour le cinéma est sincère et même s'ils appliquent la censure, ils savent aussi reconnaître un film de qualité et le défendre face à leurs supérieurs.

Dans le même ordre d'idées, certains directeurs de studios, bien qu'étant des cadres du Parti, peuvent se révéler, une fois en poste, des cinéphiles passionnés et soutenir activement les réalisateurs de leurs studios face aux échelons supérieurs. Ainsi Nikolai Sizov, bien qu'ancien Général de la Milice, sera un directeur de Mosfilm apprécié de ses réalisateurs.

Il arrivait également que la direction du Goskino se divise au sujet d'un film : tandis que le président soutient un projet, un vice-président essaye de le bloquer, et vice-versa... le tout en fonction des goûts personnels de chacun, de ses liens avec le réalisateur et de son interprétation des décrets du Secteur Idéologie.

De même, de nombreux réalisateurs disposaient de protecteurs, plus ou moins puissants et haut placés : leurs anciens professeurs du VGIK, les directeurs de leur Unité de Création, des membres de l'élite culturelle ayant leurs entrées au Comité Central, etc. Comme une seule et même personne pouvait occuper plusieurs postes à responsabilités, cela décuplait son pouvoir de nuisance ou de soutien. Les réalisateurs faisaient appel à leurs protecteurs lorsque la sortie

39 GODET Martine. *La pellicule et les ciseaux, La censure dans le cinéma soviétique du Dégel à la perestroïka*. Paris, CNRS EDITIONS, 2010, pp.62-63

d'un film était sérieusement compromise ou bien quand ils voulaient se relancer après un film interdit.

Rares sont d'ailleurs les cinéastes censurés n'ayant tourné qu'un seul film. Avant de frapper définitivement un réalisateur d'anathème, le régime lui donnait une ou plusieurs chances de rentrer dans le rang. Tout comme il essayait de l'acheter en accordant à ses collègues orthodoxes de nombreux privilèges en nature, notamment par le biais de l'Union des Cinéastes.

Des complicités existaient aussi au niveau du personnel des studios et des comédiens. Certains films furent sauvés grâce à une copie clandestine, réalisée de nuit, et gardée jusqu'à la Perestroïka sous un canapé. D'autres réalisateurs ont pratiqué la règle du double scénario : un pour la censure et un autre pour le tournage. En effet, « aux ruses du pouvoir correspondent, dans une mesure infiniment moindre, celles des cinéastes. »⁴⁰

La technique dite du « petit chien blanc » en fait partie : elle « consiste à rajouter délibérément dans le film des éléments étrangers qui n'ont aucun rapport avec le sujet pour accepter ensuite de les supprimer »⁴¹ et montrer ainsi sa bonne volonté aux censeurs afin de détourner leur attention des éléments réellement importants. Comme l'explique Natalia Riazantseva, scénariste des *Longs Adieux* (1971), on écrivait à la fin d'une scène « Et alors le petit chien blanc s'est enfui. » ou d'autres éléments étrangers au propos du récit. »⁴²

Plus généralement, le tournage permettait aux réalisateurs de se réapproprier le film en s'écartant du scénario, notamment à travers le jeu des comédiens. D'autres films ne devenaient problématiques qu'une fois achevés, à l'instar de *L'Ascension* (1977) de Larissa Chepitko, dont la dimension religieuse sous-jacente n'est apparue qu'au mixage sonore.

En outre, parmi les films qui étaient interdits de diffusion dans les cinémas, bon nombre étaient projetés dans les ciné-clubs pour un public restreint de cinéphiles consommés et surveillés. Tant que ces œuvres n'étaient pas vues par le grand public, le pouvoir les laissait vivre leur vie.

40 *Ibid* p.98

41 *Ibid* p.99

42 GODET Martine. *La pellicule et les ciseaux, La censure dans le cinéma soviétique du Dégel à la perestroïka*. Paris, CNRS EDITIONS, 2010, p.244

PARTIE II

Cinq films grand public critiques et leurs réalisateurs

L'élan du Dégel, le pourrissement brejnévien et les failles du système de la censure ont permis à un certain nombre, certes limité, de films *différents, autres* de se frayer un chemin jusqu'aux écrans soviétiques. Outre le cinéma d'auteur, en font également partie des œuvres grand public se démarquant davantage par leur contenu que leur esthétique du reste de la production.

Souffrant de leur statut hybride, ces films apparaissent comme les grands oubliés de la redécouverte du cinéma soviétique survenue à la faveur de la Perestroïka et peuvent être regroupés sous la dénomination générique de « films grand public critiques ». Tout d'abord, ils s'adressent explicitement à un large public, comme en témoignent leur scénario, mise en scène, image, lumière, montage, bande son et un fréquent happy end. Ils sont en outre l'œuvre de réalisateurs plutôt sûrs, ayant eu globalement peu de démêlés avec les autorités.

Ces films ne cherchent pas à remettre en cause les fondements du système soviétique ou à l'attaquer frontalement. Ils s'efforcent surtout de mettre en lumière les dysfonctionnements de la société, soit à l'échelle de l'individu, soit au niveau d'une institution, d'un organisme. Enfin, une majorité sont des comédies, genre souvent négligé par les critiques et les historiens aussi bien occidentaux que soviétiques.

Les cinq films appartenant à ce groupe, qui sont analysés ici, ont été choisis sur base de critères chronologiques et thématiques : ils couvrent une large période allant des débuts du Dégel jusqu'à la fin de la Stagnation, permettant ainsi de suivre les évolutions de la société soviétique et de ses représentations à l'écran. Leur succès public a également été un critère de choix, de même que la volonté d'aborder des thématiques clés aux yeux de la censure : la jeunesse, l'optimisme, le travail, le rapport aux autorités, l'éducation et les rapports sociaux. Enfin, de toute la production multinationale de l'URSS, ces cinq films sont russes et deux sont du même réalisateur.

La Nuit de Carnaval (1956), comédie musicale et satirique colorée du jeune Eldar Riazanov, met en scène la lutte d'un groupe de Komsomols (les Jeunesses Communistes) contre le directeur âgé, conservateur et borné, d'une Maison de la Culture dans le cadre de la préparation d'une soirée de Nouvel An : la fameuse Nuit de Carnaval du titre. Tout le film repose sur l'insubordination face à l'autorité.

Soyez les Bienvenus (1964) d'Elem Klimov, dont c'est le premier long métrage, raconte avec humour et originalité les péripéties des enfants et des animateurs d'un camp de vacances soumis à l'autorité d'un directeur despotique, dont ils finiront par se débarrasser. L'histoire et le décor servent de métaphore à la vie en URSS.

La Prime (1974), film de maturité de Sergueï Mikaëlian, dépeint avec une grande économie de moyens la tentative avortée d'un ouvrier pour dénoncer les dysfonctionnements de son travail,

au cours d'une confrontation avec le Comité du Parti de son entreprise. Avec le temps, le film apparaît comme l'instantané d'un système malade.

Rozygrych (1976), premier film tardif, de Vladimir Menchov oppose deux visions de la vie et de la réussite, incarnées par le duel psychologique entre deux élèves d'une classe de seconde. Le film joue avec les codes du Réalisme Socialiste pour mieux souligner les dérives du culte de l'excellence, sur fond de démission des parents.

Garage (1979), le chef d'œuvre d'Eldar Riazanov, se sert adroitement d'un fait divers (la lutte pour la possession d'un garage) afin d'analyser l'embourgeoisement et l'atomisation de la société soviétique à la fin de la Stagnation. N'épargnant aucune composante de la société, *Garage* s'achève néanmoins sur une lueur d'espoir et la possibilité d'un changement.

Panorama probablement incomplet, ces cinq films permettent toutefois d'entrevoir la diversité du cinéma grand public et de nuancer quelque peu la représentation homogène qui en est souvent donnée.

3 LA NUIT DE CARNAVAL (КАРНАВАЛЬНАЯ НОЧЬ) – 1956

Scénario : Boris LASKINE, Vladimir POLIAKOV

Réalisation : Eldar RIAZANOV

Durée : 1h20

Studio : MOSFILM (Moscou)

Format : 4:3 (couleur)

3.1 Synopsis

A quelques jours du Nouvel An, le directeur d'une Maison de la Culture est remplacé par Serafim Ivanovitch Ogourtsov, un fonctionnaire bougon, conservateur et obséquieux vis-à-vis de ses supérieurs. Ayant pris connaissance du programme de la Soirée du Nouvel An (la Nuit de Carnaval du titre) concocté par les Komsomols (membres des Jeunesses Communistes) de la Maison de la Culture, il le trouve indécent, contraire aux canons du Réalisme Socialiste et décide de le remplacer par un programme plus sérieux. Cependant, les Komsomols et Lenotchka Krylova, leur leader, décident de poursuivre l'organisation du programme initial, en dépit de son interdiction.

Ogourtsov parvient néanmoins à assister à certaines répétitions et démontre à chaque fois un peu plus son conservatisme. Il est choqué par la tenue légère des interprètes d'un ballet, il transforme un numéro de clown en déclaration moralisatrice sur l'infidélité et il veut remplacer un quatuor de jazz qui lui a particulièrement déplu par un orchestre de retraités. Las de le voir s'immiscer dans les préparatifs, les Komsomols parviennent à le coincer dans un ascenseur entre deux étages.

Le soir du Nouvel An, une foule dense prend d'assaut la Maison de la Culture, s'installe dans la salle de spectacle et s'amuse des différentes attractions. Pendant que les numéros se

succèdent sur la scène pour le plus grand plaisir du public, Ogourtsov perçoit toute l'ampleur de l'insubordination des Komsomols, mais ne peut intervenir sous peine de provoquer l'ire des spectateurs. Au terme du spectacle longuement applaudi, il dicte à sa secrétaire une virulente lettre de dénonciation à l'attention de ses supérieurs. Cependant le micro de son bureau est resté allumé et toutes ses critiques, invectives et récriminations, sont retransmises dans la salle où elles font rire le public à gorge déployée.

3.2 Parcours du réalisateur, genèse du film⁴³

Eldar Riazanov naît en 1927 à Samara (Kouïbychev de 1935 à 1991) sur la Volga ; enfant, il se passionne pour la lecture et rêve de devenir écrivain. Alors qu'il vient d'obtenir son diplôme d'enseignement secondaire, il entend parler du VGIK, passe l'examen d'entrée et est admis dans la classe de Grigori Kozintsev pour une année probatoire à 17 ans à peine.

Dans son autobiographie, il reconnaît avoir été un élève plutôt moyen, ce qui ne l'empêchera pas de devenir l'ami d'Eisenstein, qui après l'interdiction de la seconde partie d'*Ivan le Terrible* en 1946, privé par l'Etat de tout moyen de subsistance, donne des cours au VGIK.

Au terme de ses études, Riazanov tourne pendant cinq ans des documentaires de propagande, avant de coréaliser, en 1955, *Les Voix Printanières*, un long métrage de fiction aux allures de revue musicale. Alors qu'il s'apprête à prendre des vacances après ce premier film, Ivan Pyriev⁴⁴, directeur de Mosfilm, lui propose de réaliser une comédie musicale intitulée *La Nuit de Carnaval*. Riazanov refuse, mais Pyriev annule le voyage du jeune réalisateur récalcitrant et l'oblige à se mettre au travail en compagnie des deux scénaristes du film.

Tout au long de la préparation puis de la réalisation du film, Pyriev va être à la fois le protecteur de Riazanov face aux critiques de professionnels plus expérimentés, et son « bourreau ». Il va notamment lui imposer les acteurs principaux du film : le célèbre comédien comique Igor Ilinski⁴⁵ dans le rôle d'Ogourtsov et la jeune et inconnue Ludmilla Gourtchenko dans le rôle de Lenotchka.

Riazanov considère qu'avec Kozintsev et Eisenstein, Pyriev fut son troisième professeur ; il sera par ailleurs son protecteur jusqu'à sa mort en 1968. A sa sortie en 1956, l'année du fameux XX^{ème} Congrès, *La Nuit de Carnaval* rencontre un énorme succès public et critique et sera vue par plus de 48 millions de spectateurs (1^{er} place au box-office).

3.3 Analyse

Film phare du début du Dégel, *La Nuit de Carnaval* met en avant la jeunesse, à travers des personnages principaux jeunes, dynamiques, ne doutant pas d'eux-mêmes et possédant un objectif fort, ce sont des « héros actifs et positifs » comme la nomenclature du Réalisme

43 RIAZANOV Eldar. *Nepodvedionnye Itogui (Bilan Inachevé)*. Moscou, Vagrius, 1995. 214 p. Disponible en format électronique sur <<http://www.litmir.net/bd/?b=23685>> (consulté le 8.12.2014)

44 PYRIEV Ivan (1901 – 1968) : réalisateur entre autres de comédies musicales staliniennes, à l'instar de Grigori Alexandrov, avec par exemple *Les Cosaques du Kouban* (1949).

45 ILINSKI Igor (1901 – 1987) : d'abord acteur chez Meyerhold, a partagé l'affiche de la comédie musicale *Volga-Volga* (1938) d'Alexandrov avec Lioubov Orlova.

Socialiste aimait bien les désigner. Membres du Komsomol, ils exercent en plus de leurs activités artistiques un métier dans la vie de tous les jours. En ce sens, le film défend l'idée – chère au régime communiste – d'un art qui n'est pas l'apanage de professionnels mais qui est pratiqué par tout un chacun. Bien entendu, les performances des « artistes amateurs » du film ne laissent subsister aucun doute quant à leur niveau de professionnalisme.

Cependant tous les efforts de cette jeunesse ouvrière ne sont pas dirigés contre un ennemi du peuple venu de l'extérieur ou un reliquat de l'ancien régime, mais contre un autre membre de la société soviétique : un fonctionnaire zélé quoique âgé, le camarade Serafim Ivanovitch Ogourtsov, directeur temporaire de la Maison de la Culture.

La satire qui irrigue *La Nuit de Carnaval* commence avec le nom de ce personnage, qui oppose un prénom évoquant la sagesse (Serafim comme « séraphin ») à un nom qui le ridiculise (Ogourtsov qui en russe veut dire « *du cornichon* »). Et dès la première mention de son nom, son autorité ne cessera plus jamais d'être raillée, moquée et mise à mal. Car il s'avère être en plus un fonctionnaire tatillon et conservateur ; obsédé par l'idée de faire des choses « nobles et sûrieuses » (sic) comme il aime à le répéter. D'ailleurs, il ne manque pas de faire connaître sa volonté de remplacer une partie du programme par des numéros de son cru : la lecture d'un rapport sur les activités de la Maison de la Culture, une conférence scientifique sur la vie extraterrestre, un orchestre d'une maison de retraite et une fable moralisatrice lue par le comptable quinquagénaire de l'institution.

De la confrontation entre le camarade Ogourtsov et les jeunes Komsomols va surgir le conflit qui sera aussi le ressort comique principal du film : **l'insubordination face à l'autorité**. C'est le trait distinctif de *La Nuit de Carnaval* par rapport aux autres succès populaires de son époque comme *Le Printemps dans la Rue Zarechnaïa* (1956) de Marlen Khoutsiev et Félix Mironer.

A bien des égards, le camarade Ogourtsov est l'archétype du fonctionnaire soviétique borné, obtus, despotique envers ses subalternes et servile en présence de ses supérieurs qu'il n'osera jamais contredire. Ne disposant que de peu de pouvoir, il l'applique avec d'autant plus de zèle et ne supporte pas la désobéissance. Toutefois le film ne prend pas le risque de se mettre à dos le Parti en représentant un responsable haut placé : « cette satire (...) trouve sa limite dans le fait, courant dans les films soviétiques, que c'est le *sommet* qui détient la vérité en même temps que l'autorité et que les éventuelles erreurs des subalternes ne sont qu'incidents de parcours. »⁴⁶

Le groupe des Komsomols, chargés de l'organisation et de la réalisation du programme, est dominé par la figure de Lenotchka, leur responsable et l'interlocutrice privilégiée du camarade Ogourtsov. Lenotchka est ardemment désirée par Gricha Koltsov dont elle ne va cesser de repousser les avances jusqu'à la scène finale ; le duo est complété par Serioja, confident à la fois de Gricha et de Lenotchka.

Le comptable Fédor Mironov, quinquagénaire bedonnant et timide, et la bibliothécaire Adelaïda Romachkina, vieille fille dont la chaste idylle avec le comptable est la seconde histoire d'amour du film, complètent la galerie des personnages.

46 MARTIN Marcel. *Le Cinéma Soviétique de Khrouchtchev à Gorbatchev (1955-1992)*. Lausanne, L'Age d'Homme : 1993. p.106

Tout au long du film, le conflit entre Lenotchka et Ogourtsov ira crescendo : à l'énergie débordante des Komsomols répond l'obstination déterminée et tout aussi grande d'Ogourtsov. Au début, il suffit juste de l'éloigner des répétitions et de remonter le moral des interprètes déboussolés et traumatisés par ses remarques dans la plus pure ligne du Réalisme Socialiste. Dans la seconde partie du film, les jeunes Komsomols devront non seulement assurer le bon déroulement de la soirée en sabotant les numéros prévus par Ogourtsov, mais il leur faudra également l'empêcher d'interrompre les morceaux préparés à son insu.

Ainsi Ogourtsov verra son rapport subtilisé par un magicien et remplacé par des accessoires de clown. Le conférencier sur la vie extraterrestre sera trop saoul pour prononcer le moindre discours, et Ogourtsov en personne finira enfermé dans la boîte du prestidigitateur. Tous ces sabotages vont se fondre dans le programme et rencontrer un grand succès auprès du public dont fait également partie le Directeur régulier de la Maison de la Culture, revenu de sa mission.

Cependant ni la réaction plus qu'enthousiaste des spectateurs, ni les compliments du Directeur ne vont faire changer d'avis Ogourtsov. Décidé à faire payer aux Komsomols leur insubordination, il dicte une virulente lettre de dénonciation à sa secrétaire qui commence à écrire sans avoir enlevé son masque de singe. Par ailleurs, les micros du bureau d'Ogourtsov étant ouverts, sa diatribe est retransmise à son insu dans la salle de spectacle où les invités rient à gorge déployée. Cet événement finit par discréditer complètement Ogourtsov auprès de tous les autres personnages du film.



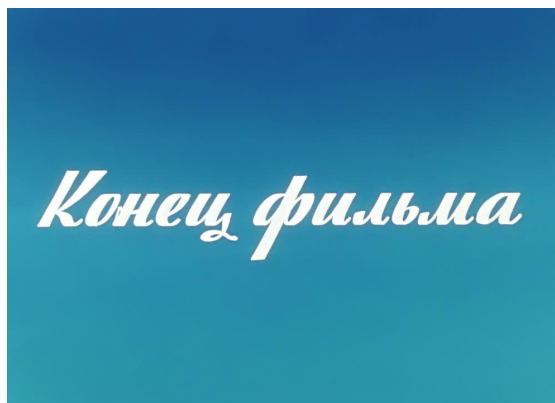
D'ailleurs le film s'achève par une ultime déclaration d'Ogourtsov adressée directement aux spectateurs. Après un dernier plan d'ensemble de la salle des fêtes où tous les invités dansent sous une pluie de confettis et de serpentins, apparaît le carton « fin » tandis que la musique diégétique de la salle de spectacle s'arrête.



Ce carton est immédiatement suivi par une déclaration face caméra d'Ogourtsov qui, vêtu d'un manteau indiquant son départ imminent, éructe : « Camarades, une minute. Je déclare officiellement que je ne suis personnellement pas responsable de ce qui s'est produit aujourd'hui ici. »



Ce plan face caméra est lui-même suivi par un nouveau carton où on peut lire : « *Fin du Film* ». Ainsi dans *La Nuit de Carnaval*, Riazanov n'offre aucune possibilité de rédemption à son personnage principal qui campe jusqu'au bout sur ses positions.



Enfin, le conflit – violent et progressif – qui oppose Ogourtsov aux Komsomols et sur lequel repose tout le film, est une singularité dans le paysage du cinéma soviétique ; en effet très peu d'œuvres, qu'elles soient d'auteur ou grand public, s'articulent autour d'un conflit fort entre des adversaires ayant des objectifs opposés ou deux manières différentes de parvenir à un même but. « Ce qui compte en premier, dans la tradition russe, c'est la polyphonie des motifs, pas l'action mais les motifs. L'important n'a jamais été ce qui se passait, mais ce qui se passe derrière les événements. Pas ce qui est arrivé, mais ce que cela signifie. »⁴⁷ Eu égard à ce passif, la modernité de *La Nuit de Carnaval* apparaît avec d'autant plus de force.

4 GARAGE (ГАРАЖ) – 1979

Scénario : Emil BRAGUINSKI, Eldar RIAZANOV

Réalisation : Eldar RIAZANOV

Durée : 1h35

Studio : MOSFILM (Moscou)

Format : 4:3 (couleur)

4.1 Synopsis

Lors d'une réunion du Collectif des propriétaires de garages « La Faune », composé essentiellement de membres d'un Institut Zoologique, la direction du collectif Sidorine et Anikeeva annonce que 4 des 33 garages prévus ne pourront pas être construits. La direction a par conséquent décidé d'exclure quatre membres du collectif : Hvostov, Goukov représenté par son épouse Goukova, le modeste employé Fetissova et Iakoubov, un jeune pensionné de l'Institut.

⁴⁷ KLEJMAN Naum. Une autre histoire. In : EISENSCHITZ Bernard. *Gels et Dégels, une autre histoire du cinéma soviétique*. Paris, Centre Pompidou, 2002, p.30

Les « exclus » protestent, crient leur indignation, à l'exception de Hvostov qui, aphone, se couche sur la table de la direction. Dans un coin, Natacha demande à Smirnovski, son amant et un brillant scientifique, d'intervenir mais Marina, la fille de Smirnovski, également titulaire d'un garage, s'y oppose. Les exclus veulent bannir du collectif les personnes extérieures à l'Institut, et plus particulièrement Kouchakova, la Directrice d'un marché ; une femme élégante mais hautaine. Cependant Karpoukhine, un membre corpulent arborant une voyante cravate rouge, défend Kouchakova et la direction.

Le vote a lieu, les exclus votent contre leur exclusion, les autres pour ; seule Malaeva, une femme de constitution fragile, s'abstient. Smirnovski regrette de ne pas avoir voté contre, mais pour Marina avoir une conscience n'est plus à la mode. Alors que les membres s'apprêtent à quitter la pièce, ils découvrent qu'ils ont été enfermés.

On accuse les exclus mais personne ne se désigne. Malaeva avoue les avoir tous enfermés et propose que la direction réexamine le cas de chacun avant un vote séparé. Elle prend l'exemple de Iakoubov qui est un vétéran de la Seconde Guerre mondiale ; confuse, Anikeeva s'excuse et réintègre Iakoubov dans le collectif. Inquiétude : qui sera exclu à sa place ? Anikeeva déclare une pause.

Karpoukhine apprend à Kouchakova que Malaeva aurait payé un homme pour lui faire un enfant. Dans un autre coin, Natacha déclare à Smirnovski qu'elle en a marre de subir les moqueries au sujet de leur relation et veut qu'ils se marient, mais il n'est pas favorable à leur union.

Malaeva consent à laisser sortir un jeune marié afin qu'il rejoigne son épouse, mais Karpoukhine les surprend et tente de récupérer les clés. Course poursuite, chaos ; les exclus et Malaeva parviennent à cacher les clés une seconde fois, la tension monte, les membres du collectif se divisent en deux groupes qui se font face. Pour que la situation ne dégénère pas, Sidorine se couche sur le sol entre les deux rangées. Petit à petit, suivant son exemple, les membres du collectif s'installent pour dormir là où il y a de la place.

Smirnovski propose qu'on tire au sort les exclus, une majorité l'approuve mais Sidorine rappelle à Smirnovski que sa famille possède deux garages ; cependant pour Smirnovski le pouvoir s'est définitivement discrédité. Anikeeva attaque Smirnovski sur ses convictions morales, le vieux scientifique reconnaît avoir été persécuté autrefois, mais ajoute qu'il ne veut plus avoir peur.

Pour Malaeva, avant le tirage au sort, il faut exclure les parvenus dont Kouchakova qui, furieuse, demande à Malaeva combien elle a payé le père de son enfant. Au bord des larmes, Malaeva confesse qu'aujourd'hui une femme n'a pas forcément besoin d'un homme pour être une mère. Anikeeva exclut Kouchakova qui se venge en mentionnant les 1500 roubles qu'elle lui a prêtés pour l'achat d'une voiture : stupeur dans la salle. Anikeeva ne perd pas contenance et menace de traîner Kouchakova devant la justice.

Hvostov retrouve la parole et réclame un vote groupé : exclure les parvenus, élire une nouvelle direction et tirer les deux derniers exclus au sort. Tous, sauf Anikeeva et Kouchakova, approuvent sa proposition, y compris Karpoukhine. Kouchakova quitte la réunion en promettant de se venger. Au même moment le mari d'Anikeeva lui apprend que sa voiture a été volée au cours de la nuit. Elle n'a donc plus besoin d'un garage...

Hvostov organise le tirage au sort, chacun obtient un garage, y compris Marina et Gouskova, le dernier papier échoit à un homme qui a dormi depuis le début de la réunion.

4.2 Genèse du film

Le film est largement inspiré d'un événement dont le réalisateur fut témoin et acteur : la réunion d'un collectif de propriétaires de garages, dont il était lui-même membre, et qui s'est éternisée pour les mêmes raisons que dans le film. Cette situation l'a forcé à se remettre en question en tant que citoyen et artiste, d'autant plus que pendant la réunion son attitude ne fut nullement celle de Malaeva, mais comme tous, il fut trop heureux d'avoir gardé son garage et beaucoup trop lâche pour prendre la défense des exclus. Et Riazanov présente volontiers *Garage* comme une tentative de faire amende honorable.

Il travaille sur le script du film, avec son scénariste attitré Emil Braguinski, tout au long de la réalisation de ses deux téléfilms : *L'Ironie du Sort* (1975) et *Romance de Bureau* (1977). Pendant l'écriture ils s'inspirent de *Douze Hommes en Colère* de Sidney Lumet, de *Marie-Octobre* de Julien Duvivier et de *La Prime* de Sergueï Mikaelian. Le scénario est accepté par Mosfilm et le Goskino sans modifications, au grand étonnement des deux auteurs.

Pendant les 30 jours du tournage, afin de conférer l'énergie nécessaire au film, tous les acteurs sont présents en permanence sur le plateau, et s'ils ne jouent pas à l'avant plan, ils continuent d'évoluer à l'arrière-plan.

Au terme du montage, le film obtient son autorisation de sortie et un tirage conséquent moyennant quelques minimes modifications : le doublage de cinq répliques un peu trop acerbes. Il s'avère que, quelques jours avant que le film n'obtienne son autorisation de sortie, Brejnev avait prononcé un discours sur la nécessité de faire son autocritique et de dénoncer les dysfonctionnements de la société. En général ce genre de déclaration n'était suivi d'aucune action concrète mais cette fois-ci le Goskino semble y avoir prêté attention.

Cependant, peu après la première, des coups de fil de dignitaires inquiets commencent à affluer au Goskino qui exige de Riazanov des modifications plus substantielles. Riazanov fait traîner l'affaire, propose des contre-modifications – délibérément absurdes – qui ne seront pas retenues, et finalement le film sort sur les écrans tel quel, de manière presque miraculeuse comme le reconnaît le principal intéressé. Le film sera malgré tout interdit en Ukraine (soit dans toute la République soit seulement dans de nombreuses régions – oblasts – d'Ukraine, les sources divergent) et en particulier dans une ville dont le dirigeant ressemblait beaucoup trop physiquement au personnage de Karpoukhine.

Pour Riazanov, la relative facilité avec laquelle *Garage* a passé les différentes étapes de la censure est due – outre une conjoncture favorable – à la nature du film qui respecte les trois règles du théâtre classique : unité de temps, de lieu et d'action. Chaque partie du film est intégrée dans un tout dont elle est indissociable, chaque intervention, action est précisément à sa place et ne peut être ni déplacée ni modifiée. Le Goskino en était bien conscient ; par conséquent le film ne pouvait être qu'autorisé ou interdit, mais aucunement modifié.

4.3 Analyse

Garage occupe une place à part aussi bien dans la carrière de Riazanov, dont c'est un des plus petits succès public (17^e place au box-office l'année de sa sortie, lui qui était habitué à truster les premières places depuis *La Nuit de Carnaval*), que dans la production cinématographique de l'époque. La dimension critique et satirique du film ne se limite pas à une intention générale, un personnage, une séquence ou bien un plan ; le film est entièrement irrigué par une satire acide et mordante. *Garage* est un portrait sans concessions de la société soviétique à la fin de la Stagnation brejnévienne, dont la modernité apparaît d'autant plus quand on le compare au grand succès de foule de 1979 : *Moscou ne Croit pas aux Larmes* de Vladimir Menchov avec trois fois plus de spectateurs.

Dans la suite de l'analyse, les personnages sont regroupés en fonction de leur rapport à la décision de la direction et non par ordre d'importance.

4.3.1 La direction

ANIKEEVA

Ayant dépassé la cinquantaine, Anikeeva est la vice-directrice du musée près l'Institut et la personne la plus haut placée au sein du collectif. C'est un personnage à la fois ferme (elle incarne la dimension autoritaire et arbitraire de la direction) mais aussi quelque peu terne : elle a une certaine difficulté à se faire entendre et s'appuie fréquemment sur Sidorine, plus chaleureux.

Ayant commencé sa carrière à la fin de la période stalinienne, elle en a gardé les atours et les méthodes : vêtements gris et passe-partout, cheveux réunis en chignon derrière la tête, langue de bois ; c'est également elle qui fouille Malaeva (pour trouver les clés). Toutefois elle ne semble pas poursuivre un intérêt personnel et n'assume pas du tout sa position de privilégiée qui la gêne presque (son voyage à Paris, l'emprunt de 1500 roubles à Kouchakova).

C'est une fonctionnaire soviétique vieux jeu, rompue aux arcanes de la bureaucratie et aux voies de traverse, mais qui apparaît comme décalée et presque pitoyable face aux nouveaux requins que sont Karpoukhine et Kouchakova.

A la fin, suite au vol de sa voiture pendant la nuit de la réunion, elle sera exclue du collectif par Sidorine. Par ailleurs, son statut de grand-mère inquiète pour son petit-fils tend à l'humaniser aux yeux des spectateurs.

SIDORINE

Vétérinaire du musée, peu lié par des liens professionnels à ses collègues (comme il le rappelle à Smirnovski après que ce dernier a émis la proposition d'un tirage au sort), Sidorine incarne le visage humain de la direction. C'est un personnage attachant, facilement identifiable par son langage fleuri ; en effet il aime gratifier ses interlocuteurs de « ma chère », « ma tendre », « mon petit lapin »... Si au début son objectif est de faire appliquer la décision de la direction, par la suite il va sans cesse œuvrer pour désamorcer les situations conflictuelles afin de les empêcher de dégénérer, comme lorsqu'il se couche sur le sol entre les deux rangées de « belligérants ».

4.3.2 Les exclus

Réunis par le hasard du destin et parce qu'ils étaient les plus faibles du collectif, comme le déclare Malaeva, ils sont unis dans leur lutte contre ce qu'ils considèrent à juste titre comme une profonde injustice. Cependant s'ils n'avaient pas été exclus, aucun d'eux n'aurait jamais défendu d'autres exclus. Comme ceux qui veulent garder leur garage, ils poursuivent tous leur intérêt personnel et réagissent surtout de manière émotionnelle, ce qui rend nombre de leurs actions improductives mais donne à d'autres (Malaeva, Smirnovski) le temps de réfléchir à des solutions durables.

HVOSTOV

Zoologiste aphone à cause d'un refroidissement, Hvostov sera cependant à l'origine de plusieurs actions cruciales : il sera le premier à donner une dimension physique à la protestation en se couchant sur la table de la direction ; il va d'abord voler puis brûler tous les documents de la direction, enfin ayant retrouvé la voix il va proposer le vote crucial en synthétisant les propositions successives de Malaeva et Smirnovski.

GOUSKOVA, la femme de Goukov

Tout au long du film, Guskova va défendre, avec la rage et la détermination d'une femme à la dignité bafouée, les intérêts de son mari qu'elle soupçonne d'avoir une liaison. Elle existe entièrement à travers ce combat presque désespéré qu'elle livre contre la direction du collectif. Ses actions sont purement émotionnelles.

FETISSOV

Employé ordinaire du musée, Fetissov est un Moscovite d'adoption. Alors qu'on vient de lui signifier son exclusion, il déclare avoir « vendu la patrie » afin de pouvoir s'acheter une voiture, ce qui provoque une réaction indignée du collectif. En réalité, il a vendu la maison familiale à la campagne pour pouvoir s'installer à Moscou et s'acheter une voiture. Son personnage évoque ses nombreux citoyens soviétiques qui ont quitté la campagne pour la ville, dans l'espoir d'une ascension sociale, mais qui ont du mal à s'adapter à leur nouveau milieu de vie.

IAKOUBOV

Vétéran de la Seconde Guerre mondiale, ayant participé à la prise de Berlin et « jeune » retraité du musée, Iakoubov est sonné par son exclusion mais se montre plutôt résigné. Les exclus vont d'abord l'entraîner dans leur sillage avant que sa réintégration, suite à une intercession de Malaeva, ne le fasse changer de camp. Son personnage illustre la fragilité des convictions des uns et des autres et la lâcheté qui anime chacun. En effet, après sa réintégration inattendue, il ne prendra plus du tout part aux débats jusqu'à ce que, vers la fin du film, prenant conscience de sa lâcheté et de sa cupidité, il s'exprimera de nouveau en faveur des exclus.

4.3.3 Lena MALAEVA, « le merle blanc »

Malaeva est véritablement **la conscience du collectif** ; certes elle n'est pas la seule à avoir perçu le côté injuste de l'exclusion : Smirnovski, Natacha et même le fils de Miloserdov en sont également conscients. C'est d'ailleurs lui qui va la qualifier de « merle blanc », autrement dit une originale, une excentrique, mais elle sera la seule à prendre clairement position contre l'injustice en s'abstenant lors du premier vote et en enfermant tous les participants dans la salle.

Loin de se limiter à ces deux actions, son sens du civisme va continuer à se manifester tout au long du film : au lieu de crier à tue-tête comme tous les autres, elle va attendre qu'on lui donne la parole. Elle est un jalon essentiel de la sortie de crise. Plus que les quatre exclus, elle sera l'objet de la haine de la direction (en particulier d'Anikeeva) et du duo Kouchakova – Karpoukhine, car elle a trahi leurs intérêts. Cependant son obstination finira par payer en provoquant notamment l'engagement de Smirnovski, jusqu'alors plutôt silencieux.

Toutefois la complexité et la beauté du personnage de Malaeva vont bien au-delà de ses actions en faveur de la justice : elle est la mère célibataire d'un garçon de 7 ans, issu d'une sorte d'insémination naturelle. Ce détail fait d'elle un personnage féminin d'une incroyable modernité dans le cinéma soviétique, à travers lequel s'affirme l'idée d'une indépendance totale de la femme vis-à-vis de l'homme.

Les films de Riazanov, depuis la Lenotchka de *La Nuit de Carnaval*, ont toujours fait la part belle aux personnages féminins forts, qu'ils soient positifs ou négatifs comme Kouchakova ou bien Lidia Sergueevna dans *Le Zigzag de la Chance* (1968). Et tandis qu'à travers Malaeva, Riazanov célèbre une femme libre, *Moscou ne Croit pas aux Larmes* de Vladimir Menchov fait l'apologie du machisme à travers le portrait d'une femme indépendante qui renonce à tout pour l'amour d'un homme conservateur, paternaliste et autoritaire.

4.3.4 Les défenseurs de l'ordre

KARPOUKHINE

C'est sans doute le personnage le plus repoussant de tout le film avec sa gueule patibulaire, son corps énorme, sa voix grasse, son regard bovin, son arrogance, sa langue de bois et son ostensible cravate rouge à laquelle il faut ajouter un insigne des JO de Moscou – également rouge – épinglé sur le col de son costume.

Même si son appartenance au Parti Communiste n'est jamais explicitement mentionnée, le personnage est construit de telle sorte qu'aucun doute ne puisse être permis : depuis sa cravate rouge jusqu'à sa dernière déclaration : « la vérité est toujours de notre côté », tout permet de l'identifier comme un membre du Parti. Et comme tout bon communiste, Karpoukhine est enclin à la paranoïa : ainsi il s'en prend à Natacha parce qu'elle étudie un oiseau migrateur qui passe le plus clair de son temps à l'Ouest et n'est par conséquent pas « nôtre » dans le sens « soviétique ».

Karpoukhine est l'exemple même de l'individu qui ne cherche qu'à poursuivre ses intérêts personnels mais prétend avec aplomb et cynisme défendre la cause de la majorité. Sa déclaration : « c'est grâce à des hommes comme moi que tout tient » est plus qu'éloquente à ce sujet.

Rien ne vient humaniser son personnage, qui devient de plus en plus abject et infâme à chacune de ses interventions. Là où Ogourtsov de *La Nuit de Carnaval* était simplement borné, servile mais sincère, Karpoukhine est de mauvaise foi, grossier, irrémédiablement stupide et en même temps parfaitement obséquieux comme le montre son revirement final. Et pour le discréditer un peu plus, le film nous apprend que son sujet de recherche consiste à acclimater des singes au climat sibérien afin de les employer à la récolte de pommes de pin.

KOUCHAKOVA

Kouchakova apparaît comme le double maléfique de Malaeva : elle est belle et séduisante là où Malaeva est quelconque, sûre d'elle alors que Malaeva est timide, riche tandis que Malaeva est sans doute la plus pauvre de tout le collectif. Enfin Kouchakova est puissante (elle dirige un marché, possède des relations) alors que Malaeva est une simple employée du musée. Mais alors que Malaeva est totalement libre dans ses actions et ses prises de position, Kouchakova est prisonnière de son hostilité et doit rendre compte de tous ses déplacements et absences à un mari particulièrement jaloux. Elle demandera à Sidorine de lui rédiger un mot d'excuses à l'attention de son époux pour la nuit qu'elle a passée à l'Institut.

Kouchakova représente également l'économie de marché au sein du collectif et il est difficile de dire à quel point son personnage est fidèle à une certaine réalité de l'époque. Mais même si aujourd'hui elle peut paraître caricaturale, c'est surtout dans le cadre de son alliance de circonstances avec Karpoukhine que cette appartenance devient significative et apparaît comme une collusion des puissants contre les plus faibles.

4.3.5 L'intelligentsia

Avec Anikeeva, SMIRNOVSKI est l'autre figure d'autorité scientifique du groupe. Veuf ou divorcé (il ne sera jamais question de sa première épouse), il est le père de Marina, déjà divorcée et également titulaire d'un garage, et l'amant de Natacha qui a l'âge de sa fille. L'intrigue principale de Smirnovski n'est pas tant la lutte contre la décision arbitraire de la direction mais un conflit interne entre son désir d'une retraite paisible et son engagement passé contre l'injustice qui a fait sa réputation.

Les contradictions de Smirnovski reflètent celles de l'intelligentsia en général et s'expriment dans sa relation avec la jeune Natacha (qui vit de plus en plus mal les rumeurs que provoque leur liaison et dont Smirnovski est protégé par son autorité et sa position sociale), ses rapports avec Marina, sa fille adulte qui profite de la position matériellement privilégiée de son père et le pousse à rester en retrait, et enfin par son positionnement vis-à-vis des exclus et de la direction.

D'abord en retrait, encouragé par Marina qui a peur perdre son garage, il se met néanmoins à regretter instamment son vote contre les exclus, ce que Natacha ne manque pas de relever : « Vous les intellectuels, vous avez l'habitude de foutre d'abord le bordel et ensuite de vous torturer pendant des années. »

NATACHA ne fait pas partie du collectif, elle a rejoint son compagnon avant d'être enfermée par Malaeva. Issue d'un milieu plus modeste, son amour pour Smirnovski se double d'une admiration pour sa réputation d'opposant. Toutefois l'homme qu'elle aime aujourd'hui est bien différent de celui qu'il fut puisqu'il ne juge même pas bon de l'épouser. Et il faudra toute la détermination de Malaeva et la vulgarité sans bornes de Karpoukhine (il va traiter Natacha d'aventurière) pour qu'il se décide à sortir de sa réserve au grand dam de sa fille, demander Natacha en mariage et prendre position pour les exclus en proposant un tirage au sort.

Le comportement ambigu de l'intelligentsia trouve également écho dans le flirt discret entre MARINA et le fils d'un certain Milosserdov haut placé qui a fortement aidé le collectif. Alors qu'ils font connaissance, Marina apprend au jeune homme qu'elle étudie la satire contemporaine russe, ce qui le conduit à s'exclamer : « Vous avez un travail merveilleux, vous

étudiez quelque chose qui n'existe pas ! » Cependant, encore traumatisée par l'échec de son précédent mariage, Marina refusera de s'engager dans une relation avec le séduisant jeune homme et ne voudra même pas connaître son nom.

4.3.6 Les autres personnages

LE JEUNE MARIÉ

Après 17 ans d'attente il vient enfin d'épouser la femme qu'il aime depuis toujours, ce dont d'ailleurs il n'arrêtera pas de parler à qui veut bien l'entendre. A l'exception d'une intervention en faveur des exclus vers la fin, ses plaintes récurrentes seront surtout la source de moments comiques permettant de relâcher la tension.

LE TROMBONISTE

Au cours de la très longue réunion, il va interpréter à plusieurs reprises le même air mélancolique avec son trombone : ces pauses musicales offriront des respirations salutaires à un film au rythme soutenu où tout le monde essaye de parler plus fort que l'autre.

LE « DORMEUR »

Interprété par le réalisateur lui-même, ce personnage s'endort au début du film contre un hippopotame empaillé et n'est réveillé que tout à la fin du film par Hvostov qui lui tend le chapeau contenant le papier marqué d'une croix, qui va le priver de son garage. Son inaction volontaire tout au long du film apparaît comme la principale cause de son exclusion.

4.3.7 La mise en scène

La mise en scène n'échappe pas à l'ironie de Riazanov : la majorité des membres du collectif fait partie de l'Institut pour la Protection des Animaux et de l'Environnement qui partage ses locaux avec un Musée des Sciences Naturelles, et c'est dans une des salles du musée qu'a lieu la réunion au milieu de préparations taxidermistes et de reconstitutions de divers biotopes. Par ailleurs, le nom du collectif « La Faune » annonce d'emblée l'animalité des rapports entre les membres.

Si le décor aurait gagné à être davantage exploité dans la mise en scène, il le sera de temps à autre, par exemple lors de la scène du « face à face » : le travelling latéral sur le groupe Anikeeva – Kouchakova – Karpoukhine – le jeune marié s'achève sur un buste d'homme préhistorique.



4.4 Eldar RIAZANOV : la comédie et la satire comme vocation

Suite à un heureux concours de circonstances, les films que Riazanov s'est senti appelé à réaliser au cours de sa longue et prolifique carrière ont plus facilement trouvé leur place dans le « répertoire » souhaité par le Goskino que ceux de certains confrères. Et s'il y a bien une accusation que les critiques à la solde du régime n'ont jamais pu porter contre son cinéma, c'est bien celle de « formalisme ou d'humanisme abstrait ».

Toutefois, il n'a pas pour autant été épargné par la censure : *L'Homme de Nulle Part* (1961) fut interdit à cause de son affiche qui avait déplu à Mikhaïl Souslov, l'idéologue en chef du régime. Et son film sur Cyrano de Bergerac, avec Evgueni Evtouchenko dans le rôle-titre, n'a jamais vu le jour parce que le Goskino n'a finalement que peu goûté l'idée de voir un des plus grands poètes soviétiques vivants interpréter un personnage aussi emblématique et libre-penseur.

Mais si la mise en scène de Riazanov est relativement compatible avec les canons du Réalisme Socialiste, ses films n'en demeurent pas moins personnels et identifiables entre tous, grâce à leurs scénarios et à leurs personnages. En outre, ce sont souvent des comédies : comédies romantiques, musicales, satiriques ou bien encore tragicomédies. Un seul adjectif est rarement suffisant pour décrire ses films qui tous, à une exception, comportent une dimension satirique, fût-elle minime.

Ses personnages sont fondamentalement bons, humains mais aussi fragiles, à l'instar de Malaeva. Tout en ayant l'apparence du héros positif réclamé à cors et à cris par le Réalisme Socialiste, ils défendent avant tout une société à visage humain où l'idéologie n'a pas sa place. Et à côté de ces « merles blancs », les autres figures reflètent souvent une humanité complexe, riche en contradictions. De plus sa direction d'acteur, qui permet aux comédiens de donner le meilleur d'eux-mêmes, fait passer au second plan certaines faiblesses récurrentes de sa mise en scène.

Au cours de la période étudiée, *La Nuit de Carnaval* est son film le plus abouti esthétiquement et artistiquement, tandis que *Garage* est de loin sa satire la plus acide et mordante. Il est également l'auteur de deux téléfilms à succès avec lesquels « il crée un sous-genre, « le conte urbain ». On y trouve un *happy end*, les « soucis du petit homme », un zeste de tristesse, beaucoup de musique, de chansons et de poèmes. Riazanov capte ainsi les ondes émanant de la société des années soixante-dix et, paradoxalement, filme la modernité avec nostalgie. »⁴⁸

Au cours de la Perestroïka, il abandonne pour un temps son genre de prédilection et met notamment en scène la pièce censurée de Ludmilla Razoumovskaïa : *Chère Elena Sergueevna* (1988) sur la perte de valeurs dans la jeunesse soviétique ; un huis clos tragique, violent et crépusculaire.

A l'exception de ses premières œuvres, Riazanov fut presque toujours à l'origine de ses films, dont il a souvent cosigné le scénario, avec son scénariste attitré : Emil Braguinski.

5 SOYEZ LES BIENVENUS (ДОБРО ПОЖАЛОВАТЬ) – 1964

Scénario : Semion LOUNGUINE, Ilia NOUSSINOV

Réalisation : Elem KLIMOV

Durée : 1h13

Studio : MOSFILM (Moscou)

Format : 4:3 (noir & blanc)

5.1 Synopsis

Kostia Inotchine est exclu du camp des Pionniers (enfants de 7 à 15 ans) où il passait ses vacances pour avoir contrevenu une nouvelle fois au règlement de l'autoritaire directeur du camp, le camarade Dynine. Malgré les supplications de Valia, une animatrice, il doit rentrer chez lui. Sur le chemin du retour, Kostia s'imagine que sa grand-mère mourra si elle apprend son renvoi et décide de revenir au camp où il se cache et entame une existence clandestine.

Mais ses amis le découvrent et décident de l'aider : ils lui apportent à manger, couvrent ses déplacements. Par ailleurs la journée des parents approchant, ils veulent l'annuler afin que la grand-mère de Kostia ne sache rien. Mais un enfant les surprend et les dénonce au camarade Dynine qui les punit sans pour autant s'apercevoir du retour de Kostia.

Alors que la préparation de la journée des parents bat son plein, le camarade Dynine régenté tout et ne laisse aucune liberté aux animateurs qui finissent par apprendre, grâce aux enfants, que Kostia est toujours au Camp. Ils veulent le réintégrer dans le collectif mais comme le camarade Dynine se montre sourd à leurs demandes, ils décident de le faire de force.

48 DERJABIN Aleksandr. Rjazanov El'dar Aleksandrovic. In : EISENSCHITZ Bernard. *Gels et Dégels, une autre histoire du cinéma soviétique*. Paris, Centre Pompidou, 2002, pp.172-173

Lors de la journée des parents, le clou du spectacle, un carnaval, met à l'honneur Kostia qui est de fait réintégré dans le camp, tandis que les invités, les animateurs et les enfants mettent à mal le règlement absurde du camarade Dynine, rejettent son autorité et le renvoient.

5.2 Parcours du réalisateur, genèse du film

Elem Klimov naît en 1933 à Stalingrad, dans une famille de hauts dignitaires du Parti : son père fait partie du Comité Central. Il suit d'abord des études d'ingénieur en se spécialisant dans l'aéronautique et travaille un temps dans ce domaine. Pendant ses études il se passionne pour le théâtre, réalise plusieurs mises en scène et, quelques années après la fin de ses études, entre au VGIK où il est admis au cours d'Efim Dzigan.

En 1964, il réalise *Soyez les Bienvenus*, son film de fin d'études et son premier long métrage, qui reste pour de nombreux critiques et spectateurs son meilleur film. Toutefois, en 1964, le temps n'est plus au Dégel, sa brillante satire passe mal et le film est interdit. Néanmoins, Sergueï Guerassimov⁴⁹ arrive à montrer le film à Khrouchtchev qui l'apprécie et autorise sa sortie. Le Goskino parviendra malgré tout à limiter sa diffusion : le film est projeté aux premières séances de la journée, à un public composé essentiellement d'enfants et de retraités.

5.3 Analyse, commentaire

S'agissant d'un film de fin d'études, réalisé au VGIK, *Soyez les Bienvenus* a bénéficié de davantage de liberté au moment de sa production et réalisation, ce qui explique sa dimension critique aboutie aussi bien dans le propos que dans la mise en scène.

Le film s'ouvre par un carton : *C'est un film pour les adultes qui ont été des enfants et pour des enfants qui deviendront forcément des adultes*. De nombreuses autres références au cinéma muet et burlesque suivront. L'image suivante est une large et haute porte en bois, précédée d'un pont et surmontée d'un écriteau où l'on peut lire : *Soyez les bienvenus*. La caméra nous montre alors un judas incrusté dans la surface de la porte qui s'ouvre et laisse apparaître la conjonction « ou ». Le plan suivant est un panneau apposé sur le bas de la porte : *entrée interdite aux personnes non autorisées*. Un travelling latéral partant du panneau glisse sur l'interminable palissade en bois entourant le camp de Pionniers. Les noms des scénaristes, du réalisateur et des comédiens principaux se superposent au défilement de la palissade grise. Le travelling s'arrête sur une planche branlante de la palissade qui pivote et c'est de manière illégale que le spectateur pénètre à l'intérieur du camp où des calicots et des affiches proclament que les enfants sont les maîtres des lieux.

La caméra nous emmène ensuite sur le bord d'une rivière où les enfants de la troupe de Kostia Inotchkin patagent dans un carré d'eau délimité par des filets, sous la surveillance angoissée de Valia (la monitrice), d'un médecin, d'un Pionnier de service et du directeur du camp, le zélé camarade Dynine, qui les observe depuis une colline à l'aide de jumelles.

⁴⁹GUERASSIMOV Sergueï (1906 – 1985) : d'abord acteur d'avant-garde à l'époque du muet, il devient un cinéaste en vue de la période stalinienne, homme tout puissant du cinéma soviétique, Premier Secrétaire de l'Union des Cinéastes de 1965 à 1985 ; depuis 1986 le VGIK porte son nom.





L'affirmation que les enfants sont les maîtres du camp est ainsi explicitement contredite, tandis que la voix off juvénile et espiègle de Kostia présente les personnages et commente la situation. Car le jeune Kostia a fait un trou dans le filet et a gagné la rive opposée où il a joué avec les enfants du village voisin, victimes d'une épidémie de coqueluche. Il a par conséquent été contaminé par des « agents étrangers » comme le déclare Dynine dans la scène suivante où il exclut Kostia du camp.



Si on se trouve officiellement dans une colonie de vacances, le décor à l'esthétique de place assiégée, les termes employés par Dynine – « discipline, agents étrangers, etc. » – et même sa gestuelle renvoient à l'URSS en tant que pays, à sa société et à son système politique. La suite du film va développer et enrichir cette idée avec des éléments supplémentaires.

A tout seigneur tout honneur, le camarade Dynine, apparaît comme un digne successeur d'Ogourtsov. Autoritaire, ne souriant jamais, n'éprouvant aucun amour pour les enfants, il

déteste profondément son travail et n'a qu'un seul mot à la bouche : discipline. Comme tout bon fonctionnaire soviétique, il se montre servile et obséquieux vis-à-vis de toute personne qui lui est hiérarchiquement supérieure ; ainsi il couvre d'honneurs le père d'une fille occupant d'après toute vraisemblance une certaine position. Enfin, la haine de Dynine pour Kostia semble viscérale et intarissable, au point qu'elle est même présente dans les rêves de Kostia.

Inculte, le camarade Dynine s'attaque également sans vergogne à la culture classique russe et soviétique. Quand Valia lit un livre de Tchekhov, il lui conseille de lire plutôt le manuel du camp et lorsque les enfants récitent et jouent avec un enthousiasme non feint un poème de Maïakovski, il le remplace immédiatement par un autre poème que les Pionniers ne prennent plus aucun plaisir à interpréter.

Ayant été exclu du camp mais également effrayé de retourner chez lui, Kostia est obligé de commencer une existence clandestine au sein même du camp, comme le proclame le carton qui apparaît après qu'il s'est caché sous l'estrade : *Et c'est ainsi que Kostia Inotchkin est passé dans l'illégalité*. Kostia n'est cependant animé d'aucune intention belliqueuse ou hostile envers qui que ce soit, il apparaît d'ailleurs davantage comme le prétexte de toute cette histoire. Et ce sont surtout ses amis « restés » en liberté qui vont être à l'origine des différents gags du film, comme se jeter dans les orties pour simuler une épidémie de varicelle.

Un autre personnage joue un rôle crucial dans l'histoire : « le petit espion ». A chaque fois qu'il surprend les amis de Kostia, on ne voit que ses pieds chaussés de sandales claires. Et ensuite on voit ces pieds se rendre dans le bureau du camarade Dynine. On ne le verra « entièrement » que lorsqu'il sera tombé dans la boue en essayant d'échapper aux amis de Kostia qui ont découvert son activité.





Le réalisateur fait exister ce personnage avec le moins de caractéristiques possibles : on ne saura jamais ni qui il est, ni comment il s'appelle, ni quelles sont ses motivations... Elem Klimov prend toutes les précautions possibles pour qu'on ne puisse rattacher « le petit espion » à aucune des composantes de la société soviétique. Cependant, en faisant simplement apparaître ce personnage, il aborde l'épineuse question de la délation et y pose un regard moral puisque à la fin le petit espion est puni par les autres enfants.

De même, il se permet de donner son point de vue sur la « collaboration avec le régime » : Marat, un ami de Kostia qui a été obligé par Dynine de caricaturer son copain, est rejeté par Kostia et les autres garçons malgré ses excuses, la scène se terminant par le carton : *C'est ainsi que Kostia Inotchkin a perdu un ami.*

Le film s'achève néanmoins sur un happy end des plus optimistes : le camarade Dynine est démis de ses fonctions et exclu du camp tandis que les enfants, les animateurs et les parents vont se baigner librement dans la rivière. Notons toutefois la présence, parmi les parents, d'un dignitaire haut placé qui cautionne l'insubordination des animateurs et des enfants. Comme dans *La Nuit de Carnaval*, la révolte de la « base » est avalisée par le « sommet ».

La charge critique de *Soyez les Bienvenus* est cependant nettement plus dense que celle de *La Nuit de Carnaval* et elle est présente aussi bien au niveau du scénario, des personnages, du décor que de la mise en scène. L'URSS est décrite comme un camp de Pionniers fictif coupé du reste du monde. Ecrit et tourné en 1963 – 1964, le film reflète l'esprit du Dégel qui n'avait pas encore été piétiné par Brejnev.

5.4 Elem KLIMOV : un destin brisé par la censure

Après le succès critique de *Soyez les Bienvenus*, Klimov réalise une autre comédie satirique *Les Aventures d'un Dentiste* (1965) qui sera immédiatement interdite et mise sur l'étagère. Ce second échec le conduit à se détourner définitivement de la comédie dans un premier temps et des films grand public ensuite, pour se tourner vers le documentaire et finalement le drame.

Pendant plusieurs années il tente de réaliser un film sur Raspoutine intitulé d'abord *L'Antéchrist* puis *Agonia*. Le projet semblant définitivement bloqué au plus haut niveau, il tourne avec l'aide de son frère, sportif accompli, un documentaire léger et sans prétentions sur l'histoire du sport : *Sport, Sport, Sport* (1970) où des images de compétitions sportives contemporaines côtoient des parodies de films connus.

En 1972, un changement de direction au Goskino lève les blocages pesant sur *Agonia* et il parvient finalement à le tourner en 1972-74. Mais une fois achevé, le film est d'abord violemment censuré, avant d'être malgré tout interdit. Il ne sortira qu'en 1981 en laissant une impression mitigée.

Après ce film, tous les nouveaux projets du cinéaste sont bloqués jusqu'à ce qu'en 1979, suite à la mort tragique de son épouse, la réalisatrice Larissa Chepitko, on lui propose de reprendre le tournage de son dernier film. Le projet fortement remanié par Klimov deviendra *Les Adieux à Matiora* et sortira la même année qu'*Agonia*.

Le retour en grâce du réalisateur se poursuit à la faveur du déclin du régime brejnévien et il peut enfin mettre en scène un projet qu'il porte depuis de années, ce sera *Requiem pour un Massacre* (1985) qui a pour cadre la Seconde Guerre mondiale en Biélorussie ; son dernier film où il démontre encore une fois, mais dans un autre registre, toute l'étendue de son immense talent, quitte à choquer certains qui lui reprocheront d'avoir fait un film d'une violence insoutenable.

Avec *Requiem pour un Massacre*, Elem Klimov obtient une consécration tardive mais éclatante, tant professionnelle que publique (6° au box-office en 1986). En 1986 il prend la tête de l'Union des Cinéastes et en 1988 il fait partie du jury du festival de Cannes, où il refuse la Palme d'Or à son compatriote Nikita Mikhalkov pour *Les Yeux Noirs*.

La filmographie de Klimov laisse l'impression d'un artiste qui n'a jamais vraiment pu s'accomplir. Et il est difficile de dire quels films il aurait pu réaliser au cours de sa carrière si ses deux premières comédies n'avaient pas été censurées. Il semble que les autorités n'ont jamais vraiment pardonné à Klimov, issu d'une famille de la nomenklatura du Parti, ce qu'ils ont considéré comme une trahison de lèse-majesté. D'autant plus que dès ses premiers films, il a porté une attaque à peine voilée contre le système.

Ironie du sort, après la chute de l'URSS, ses vieux démons reviendront le hanter et il n'arrivera pas à rassembler les fonds nécessaires pour son adaptation du *Maître et Marguerite*. Elem Klimov est décédé en 2003 à l'âge de 70 ans.

6 LA PRIME (ПРЕМИЯ) – 1974

Scénario (d'après la pièce d'A. Guelman « Procès-verbal d'une réunion ») : Alexandre GUELMAN, Sergueï MIKAELIAN

Réalisateur : Sergueï MIKAELIAN

Durée : 1h24

Studio : Lenfilm (Leningrad)

6.1 Synopsis

Le Partkom (le Comité du Parti) d'un important chantier se réunit en urgence après que l'équipe du brigadier Vassili Potapov a refusé de recevoir la prime qui récompense le dépassement des objectifs du Plan.

Potapov explique au Partkom qu'il ne comprend pas de quelle manière, avec le chômage technique récurrent du chantier, ils ont pu dépasser les objectifs du Plan. Pavel Batartsev, directeur du chantier, lui fait remarquer que le plan fut modifié en cours d'année. Potapov prend alors le temps d'exposer les nombreux dysfonctionnements du chantier : manque de matériaux, mauvaise communication, entrepôts mal rangés... qui rendent tout dépassement impossible. Les membres du Partkom, tous des responsables du chantier, apprécient peu d'être ainsi critiqués par un subalterne et s'en prennent à Potapov, l'accusant d'être saoul, de mal gérer son équipe, de ne pas avoir assez d'expérience...

Acculé, Potapov tend deux carnets à Lev Solomakhine, secrétaire du Partkom : ayant fait les calculs eux-mêmes, lui et sa brigade ont déterminé que les objectifs du premier Plan auraient pu être atteints si la gestion du chantier avait été meilleure. Boris Chatounov, directeur du Bureau du Plan, se montre particulièrement agressif et réclame des explications : comment Potapov as-t-il eu accès aux données ?

Potapov fait venir Dina Milenina, secrétaire de Boris Chatounov. Tremblant de peur, la pauvre femme reconnaît avoir transmis les données du premier Plan à la brigade de Potapov, dont certains membres sont élèves dans l'école du soir où elle donne des cours. Elle confirme de fait l'exactitude des calculs effectués par Potapov.

Le Partkom est sonné ; Potapov soumet une proposition de vote : annuler la prime et revenir au premier Plan. Le Partkom se divise, les langues se délient, certains pointent la responsabilité de Pavel Batartsev qui a mal géré le chantier, ce dernier se défend comme il peut, affirme que le retour au premier Plan provoquera des retards supplémentaires. La tension monte.

Coup de théâtre, un appel téléphonique apprend à Potapov qu'une partie de son équipe a finalement accepté la prime ; abattu il s'en va. Le Partkom est soulagé, mais Lev Solomakhine, impose le vote de la proposition de Potapov, car si sa brigade a finalement accepté la prime c'est parce qu'elle a dû penser que la démarche de Potapov n'aboutirait à rien et c'est maintenant au Partkom de leur prouver le contraire. Le vote a lieu, la proposition est à égalité, mais à la surprise générale Pavel Batartsev lui apporte également sa voix et elle est acceptée.

6.2 Parcours du réalisateur, genèse du film⁵⁰

Sergueï Mikaelian naît à Moscou en 1923 dans une famille d'intellectuels arméniens, son père est arrêté puis déporté au cours des purges staliniennes et mourra dans un camp

⁵⁰ MIKAELIAN Sergueï, *Vlioublen po sobstvennomu jelanïou* (Влюблен по собственному желанию) "Amoureux volontaire". Moscou, Всесоюзное творческо-производственное объединение "Киноцентр" : 1989. pp. 49-64

Miakelian prend part à la Seconde Guerre mondiale où il est blessé à plusieurs reprises. Au retour du front, il entre au GITIS (Institut d'Etat d'Interprétation dramatique et de mise en Scène) situé à Moscou, d'où il sort diplômé en 1951. Pendant presque dix ans, il travaille comme metteur en scène dans divers théâtres, notamment à Saratov, Gorki et Tachkent. A la fin des années 50, il étudie la réalisation à Mosfilm avant de devenir réalisateur attaché aux Studios Lenfilm (Leningrad).

Au cours des années soixante, il réalise des films grand public qui passeront relativement inaperçus ; mais en 1971 sort *Parle-Moi de Toi*, son premier grand succès qui va frôler la barre des 20 millions de spectateurs et marque le début d'une période faste.

C'est un rédacteur qui fait lire le scénario de *La Prime* à Mikaelian qui est immédiatement conquis, tandis que ses collègues tentent de le dissuader de faire un énième « film de production » sur un sujet hautement passible de censure. Mais Mikaelian s'accroche et à son grand étonnement le projet est avalisé par le Goskino. Le tournage se déroule à Riga dans des conditions difficiles : les 12 comédiens du film ne sont jamais présents simultanément sur le plateau et l'interprète de Potapov, Evgueni Leonov qui participe en même temps au tournage de *La Légende de Till l'Espiègle* (1976) d'Alov et Naoumov, ne peut se libérer que quelques heures par jour. Malgré tout le film est achevé, obtient son autorisation de sortie à la stupéfaction générale et connaîtra une belle carrière nationale et internationale (il sortira notamment en Italie et en France).

6.3 Analyse – commentaire

La Prime nous plonge au cœur de la réalisation d'un des objectifs principaux du communisme : la construction d'un nouveau pays. Cependant cet objectif est compromis par un principe totalement orwellien : l'échec n'est pas admis et on en vient à abaisser volontairement les seuils de sorte qu'on puisse ensuite se targuer de les avoir atteints voire dépassés. Ledit dépassement étant récompensé par une prime, que l'équipe de Potapov refuse dans un premier temps car elle a réalisé l'absurdité de la situation.

Le film est rattaché à un genre propre au cinéma soviétique : « les films de production », où la condition humaine du travailleur et les problèmes de l'efficacité du travail sont exposés et discutés de manière critique dans une perspective didactique où la dramatisation filmique, en général réduite au minimum, s'efforce avec plus ou moins de succès à transcender la problématique en « spectacle » civique. »⁵¹

Cependant le traitement du sujet, la mise en scène et le jeu des acteurs, nonobstant un tournage laborieux, permettent de dépasser les canons du genre et font de *La Prime* un huis clos étouffant où les enjeux d'un chantier se transforment progressivement en question existentielle. Néanmoins un certain nombre de particularités éminemment soviétiques (les rapports de force au sein du Partkom, les fonctions des différents protagonistes), tombées en désuétude, rendent sa réception en 2014 par moment compliquée et lui confèrent un intérêt essentiellement historique.

51 MARTIN Marcel. Le Cinéma Soviétique de Khrouchtchev à Gorbatchev (1955-1992). Lausanne, L'Age d'Homme : 1993. p.115

En premier, le film reconnaît l'existence d'un système où la peur de l'échec conduit à l'existence de mensonges délibérés à chaque échelon et où il est devenu quasiment impossible d'avouer qu'on s'est trompé. Le film ne nie pas non plus les différences sociales et culturelles existant entre Potapov et les membres du Partkom ainsi qu'entre les membres eux-mêmes. Le simple fait qu'un ouvrier vienne leur dire ce qu'ils auraient dû faire est insupportable pour certains.

Certes un membre du Partkom se réjouit que les ouvriers suivent des cours du soir, qu'ils s'investissent dans leur travail, mais qu'ils ne viennent surtout pas contester les ordres venus d'en haut. Le Directeur du Plan va encore plus loin : au début il se demande qui manipule Potapov et lorsque ce dernier s'emporte en racontant sa semaine de chômage technique, il lui demande de quel droit il s'est permis de venir saoul au Partkom. Ainsi une partie du Partkom ne va cesser de déstabiliser Potapov par des questions sur son niveau d'instruction, son ancienneté, sa capacité à diriger son équipe, sa fidélité au Parti...

La scène où Daria Milenina s'explique devant le Partkom, les yeux baissés, tremblant de peur, ne lâchant les informations qu'au compte-gouttes et anticipant déjà la sanction qui va s'abattre sur elle pour cette trahison, ne laisse que peu d'illusions sur la fonction du Partkom. Produit d'un système qui voulait abolir les classes et les frontières entre les hommes, il apparaît comme une structure particulièrement hiérarchisée, servant à asseoir la domination des uns sur les autres.

Mais tout est bien qui finit bien : la prime du titre est acceptée par au moins une partie de l'équipe de Potapov et sa motion est votée par le Partkom, suite à un surprenant revirement de dernière minute – à la limite du crédible – de Pavel Batartsev, le directeur du chantier.

Ce *happy end* forcé donne finalement le beau rôle aux représentants du Parti capables de faire leur autocritique. « Le mouvement venu d'en bas rejoint le mouvement proposé d'en haut. Certes, les limites sont clairement définies : c'est le Parti qui commande et décide. Il n'en reste pas moins que la parole donnée peut difficilement être reprise. »⁵² En ce sens, *La Prime* est un bel exemple de récupération d'un sujet potentiellement polémique par le système. Des ouvriers seront emmenés voir le film en masse.

6.4 Sergueï MIKAELIAN : un réalisateur secondaire mais indépendant

Après la consécration de *La Prime*, Mikaelian réalise *Les Veuves* (1976) qui sera interdit pendant deux ans et ne sortira qu'après que Brejnev l'a personnellement vu et autorisé sa sortie. En 1982, il tourne *Amoureux Volontaire*, primé à Berlin en 1983 par un prix d'interprétation féminine, qui semble être son dernier succès même s'il a continué à tourner.

Dans une interview vidéo non datée⁵³, Sergueï Mikaelian ne cache pas qu'il ne fait pas partie des réalisateurs les plus talentueux de son temps et qu'il a toujours privilégié le sujet, le propos de ses films aux questions de mise en scène et de lumière, cherchant à s'entourer de professionnels de cinéma doués pour rehausser le niveau général de ses œuvres.

52 MARTIN Marcel. *Le Cinéma Soviétique de Khrouchtchev à Gorbatchev (1955-1992)*. Lausanne, L'Age d'Homme : 1993. p.116

53 « *Ostrova* » : *Sergueï Mikaelian*, Disponible sur :

<http://mh.tvkultura.ru/video/show/brand_id/20882/episode_id/460286 > (consulté le 20.10.2014)

Néanmoins, son expérience traumatisante de guerre l'a amené à développer une méfiance instinctive vis-à-vis des autorités qui transparaît dans tous ses films. Ses personnages sont des êtres marginaux, vivant volontairement en retrait de la société et véhiculant l'idée que le bonheur se trouve dans des relations harmonieuses et honnêtes avec les autres. En outre, et si la plupart de ses films s'achèvent pas des happy ends doux-amers, au cours de l'histoire ce sont régulièrement les autorités qui jouent le rôle d'obstacles, que ce soit dans *La Prime* ou bien dans *Les Veuves*.

Avec le recul, Milkaelian apparaît comme un réalisateur qui, sans se faire remarquer, a su toutefois se démarquer d'un cinéma grand public totalement à la solde du Parti et du Réalisme Socialiste.

7 ROZYGRYCH (РОЗЫГРЫШ) – 1976

Scénario : Semion LOUNGUINE

Réalisation : Vladimir MENCHOV

Durée : 1h20

Studio : MOSFILM (Moscou)

Format : 16:9 (couleur)

7.1 Synopsis

Le jour d'une interrogation, les élèves d'une classe du secondaire font croire à Maria Vassilevna, leur professeur de mathématiques, qu'il n'y avait pas de test prévu. Sur le point de les croire, elle interroge Taïa Petrova qui lui révèle la supercherie manigancée par Oleg Komarovski, le leader informel de la classe que Maria Vassilevna punit avec un zéro.

Au même moment, Igor, un nouvel élève fait son apparition dans la classe, tombe amoureux de Taïa et monte un groupe de rock. Leurs chansons rencontrant un rapide succès auprès des élèves, Igor menace la position d'Oleg qui se met à le haïr. Pour provoquer Igor, Oleg courtise Taïa qui ne le repousse pas, et Igor la rejette comme Oleg l'avait voulu.

Au début Maria Vassilevna s'inquiète beaucoup de l'intérêt qu'Igor porte à la musique et qu'il transmet à d'autres élèves. Cependant, à force de persuasion, Igor parvient à la faire changer d'avis et lorsque la direction de l'école apprend qu'Igor et son groupe jouent pour de l'argent, Maria défend les adolescents auprès de ses supérieurs.

Alors que la fin d'année approche, Oleg réalise que son zéro en maths va faire baisser sa moyenne et l'empêchera de participer à des olympiades scientifiques auxquelles il tient tout particulièrement. Il essaye d'abord de convaincre Maria Vassilevna de relever sa note mais elle refuse. Il demande alors à Taïa d'intercéder en sa faveur, ce qu'elle fait mais Maria Vassilevna lui révèle qu'elle s'est fait manipuler par Oleg.

Le jour de l'anniversaire de Maria Vassilevna, Igor et son groupe interprètent une chanson écrite pour elle et toute la classe les soutient, à l'exception d'Oleg qui se lève, interrompt la

chanson et lance à Maria Vassilevna qu'elle est une pauvre prof, vieille et seule, qui a raté sa vie. La classe est indignée, Oleg sort suivi d'Igor qui, laissant son groupe interpréter la chanson, le rattrape et se bat avec lui.

7.2 Parcours du réalisateur, genèse du film

Vladimir Menchov naît en 1939 à Bakou dans une famille plutôt aisée ; son père, après avoir été marin, travaille pour le NKVD et sa famille voyage beaucoup, avant de revenir se fixer définitivement à Bakou.

Très vite, Menchov se passionne pour la littérature, le théâtre et le cinéma ; cependant sa première tentative d'entrer au VGIK se solde par un échec et il entame des études de comédien au MKhAT dont il sort diplômé en 1965. Pendant quelques années il joue dans diverses villes de l'URSS avant de tenter de nouveau sa chance au VGIK où il est cette fois-ci admis au cours de Mikhaïl Romm.

A la sortie du VGIK en 1970, il poursuit sa carrière de comédien, aussi bien au théâtre qu'au cinéma, avant de réaliser *Rozygrych* en 1976. Très peu d'informations sont disponibles sur les conditions de tournage et de réalisation de ce film qui rencontre un large succès populaire.

7.3 Analyse, commentaire

Le titre du film est intraduisible car il englobe trop de significations à la fois. C'est, entre autres, *le développement d'une situation* mais aussi une joute, un tirage au sort, une partie nulle, un canular... Pour une exploitation à l'étranger, le français a choisi *La Farce* et l'anglais *Practical Joke*.

Si le film n'échappe pas à un certain conformisme aussi bien dans la forme que dans le fond, dans les moments décisifs le propos et les personnages prennent nettement le dessus sur l'ensemble. La force du film réside dans la profondeur du conflit qui oppose Igor et Oleg et qui dépasse largement le cadre d'une classe du secondaire.

Oleg Komarovski a envie de réussir sa vie sur le plan professionnel : avoir les meilleures notes, fréquenter l'université la plus prestigieuse, faire carrière dans les mathématiques. Pour les mêmes raisons, il a honte de son père, un scientifique brillant mais peu préoccupé par la réussite professionnelle.

A chaque instant le personnage d'Oleg exprime une ambition sans bornes et il est prêt à tout pour atteindre son objectif, y compris à manipuler les autres : la classe au début du film, Taïa à la fin. Par ailleurs, il n'aime pas être contrarié comme le montre la scène finale où, fou de rage à cause du zéro à l'interrogation de mathématiques qu'il n'a pas pu annuler, il insulte Maria Vassilevna en exprimant tout le mépris qu'il a pour elle.

Igor Grouchko, à l'instar d'Oleg, ne semble pas être en bons termes avec son père puisqu'il ne vit pas avec lui mais chez une tante, cependant leur différend ne sera jamais explicité. Il partage également avec son meilleur ennemi sa soif d'accomplissement et une certaine intransigeance quant à ses envies, les deux vont d'ailleurs citer Mozart ou Einstein en exemple.

Cependant Igor recherche surtout une réalisation personnelle, affective, il veut s'accomplir en tant que personne et chez lui ce désir passe par la musique.

Et même s'il se montre déterminé voire intraitable, notamment vis-à-vis des membres de son groupe ou bien envers Taïa lorsque cette dernière tombe dans le piège d'Oleg, cette radicalité est la manifestation de sa fidélité sans faille envers ses principes. Par ailleurs, Igor sait aussi présenter un visage profondément humain. Différence supplémentaire : Igor brosse les cours pour pratiquer la musique tandis qu'Oleg tient à fréquenter l'école avec assiduité.

Toutefois si Igor est le héros positif et actif cher au Réalisme Socialiste, il est opposé à Oleg, un personnage nettement plus proche de la réalité qui incarne la dérive du culte de l'excellence dans la société soviétique. Ainsi, à travers l'opposition entre Igor et Oleg, le film se livre à une subtile critique de la société soviétique de la seconde partie de la Stagnation brejnévienne.

Parallèlement, les élèves de *Rozygrych* sont en permanence livrés à eux-mêmes. Leurs familles sont physiquement absentes de l'image voire de leurs vies, et si elles sont évoquées, c'est toujours en hors-champ. Igor ne mentionne jamais sa mère et a volontairement quitté son père pour vivre chez une tante qu'on ne verra pas. Taïa, issue d'une famille aisée de l'intelligentsia, comme on peut le déduire de l'appartement où elle vit avec ses parents et sa grand-mère, est seule lorsqu'Oleg vient chez elle. Et quand le groupe d'Igor s'entraîne au domicile d'un autre élève, les parents de ce dernier sont également absents.

Cette absence des parents et d'autant plus significative, eu égard à la place qu'a toujours occupée la famille dans l'imagerie soviétique qui tenait à ce que les parents soient représentés de manière positive, comme un exemple à suivre. Certes, la figure parentale avait déjà été sérieusement écornée par Youli Raizman dans *Et Si c'Était l'Amour* et Marlen Khoutsiev dans *La Porte d'Ilich* (même si la séquence en question avait été fortement remaniée). Cependant en excluant les géniteurs du camp de la caméra, *Rozygrych* franchit un pas supplémentaire et met explicitement à mal leur image en suggérant une démission.

Le père d'Oleg est l'exception qui confirme la règle. Nous le rencontrons pour la première fois lorsqu'Oleg et Taïa, se promenant dans un parc, s'arrêtent pour écouter un orchestre où Oleg reconnaît son père et s'en éloigne précipitamment. Un peu plus tard, il avouera à Taïa qu'il a honte que son père joue dans un orchestre amateur. Cette scène constitue également le seul moment d'humanité d'Oleg de tout le film.

La seconde fois, il propose un matin à Oleg de brosse les cours pour aller à la pêche. Oleg refuse et critique son père qui néglige sa carrière scientifique. S'ensuit une longue conversation où chacun expose sa vision de la vie et où le père semble être un dilettante de la vie tandis que son fils apparaît comme un professionnel de la réussite. Et même si le père est le personnage positif, il est totalement dépassé par son fils. Les rôles sont inversés et si la figure paternelle est montrée, c'est pour être mieux mise à mal.

Maria Vassilevna est en définitive le seul personnage adulte récurrent du film : enseignante de mathématiques, elle est aussi le professeur responsable de la classe d'Oleg et Igor. Femme célibataire d'une cinquantaine d'années, un peu vieux jeu mais passionnée par son travail, elle est la véritable figure d'autorité morale du film, une figure d'autorité éclairée qui sait s'adapter et changer d'avis si cela s'avère nécessaire.

Ainsi au début, Maria Vassilevna voit d'un mauvais œil le groupe de musique créé par Igor et quelques autres garçons de la classe, mais constatant que leur passion pour la musique n'a pas d'impact négatif sur leurs performances scolaires, elle finit par accepter leur choix et les défend même face à la direction de l'école lorsque cette dernière apprend qu'ils se produisent dans des mariages et des fêtes...

A l'échelle de l'histoire du cinéma soviétique, Maria Vassilevna est une espèce en voie de disparition et en 1983, dans *L'Epouvantail* (1983) de Rolan Bykov, la démission des parents aura gagné les enseignants, incapables de mettre un terme aux jeux barbares de leurs élèves.

7.4 Vladimir MENCHOV : la critique, une exception

Alors que *La Nuit de Carnaval* a trouvé un prolongement naturel dans la filmographie ultérieure de Riazanov, *Rozygrych* est un cas isolé dans la production cinématographique de Menchov et semble surtout devoir sa complexité à son scénario, signé Sémion Loungvine⁵⁴, qui fut déjà l'auteur de *Soyez les Bienvenus* d'Elem Klimov. Son film suivant *Moscou ne Croit pas aux Larmes* (1979), bien qu'immense succès populaire, ne comporte aucune dimension critique et se fait même le porte-parole d'une vision de la famille pour le moins conservatrice.

Quant à ses trois autres films suivants : *Amour et Pigeons* (1985) une comédie romantique à l'esthétique stylisée rappelant les images d'Epinal et les figures folkloriques, *Shyrli-Myrli* (1995) une farce burlesque, et *La Jalousie des Dieux* (2000) un mélodrame retro, leur succès populaire conséquent n'est pas partagé par une critique devenue plus autonome, qui lui reproche de chercher à tout prix le succès avec des films surfant sur la mode du moment mais sans vrai contenu.

Parallèlement, Menchov a poursuivi sa carrière d'acteur et s'est également lancé dans la production. En 2003 il a adhéré à Russie Unie, le parti de Vladimir Poutine. Avec le recul, *Rozygrych* et sa dimension critique ressemble avant tout à une erreur de parcours.

8 EN FILIGRANE : DE LA VOLONTÉ DU CHANGEMENT AU CONSTAT D'IMPUISSANCE

Qu'ils soient le fruit d'une heureuse rencontre (*La Nuit de Carnaval*), qu'ils aient surgi de l'imagination fertile d'un débutant intrépide (*Soyez les Bienvenus*) ou bien consacré de longues années de travail (*La Prime*). Qu'ils soient le fruit du hasard (*Rozygrych*) ou bien l'apothéose d'un parcours (*Garage*), ces films sont tous animés, au-delà de leurs thématiques respectives, par une profonde volonté de changement.

Au cours du Dégel, ces films critiques grand public constituent un trait d'union entre le cinéma populaire et les films d'auteur. Ils partagent leur esthétique colorée et accessible avec les films populaires, mais empruntent leurs sujets au cinéma d'auteur. Ainsi le rapport à l'autorité, qui

⁵⁴ LOUNGUINE Sémion (1920 – 1996) : dramaturge et scénariste soviétique, également auteur du scénario d'*Agonia* d'Elem Klimov, père du réalisateur russe Pavel Loungvine.

constitue le fil conducteur de *La Nuit de Carnaval* et de *Soyez les Bienvenus*, est un des thèmes récurrents du cinéma du Dégel.

Au cours de la Stagnation, après que le cinéma d'auteur a été véritablement « décimé » par le Goskino et la restalinisation orchestrée par Léonid Brejnev, le cinéma grand public critique va progressivement occuper, dans le paysage cinématographique soviétique, l'espace vacant laissé par le cinéma d'auteur. Sur le plan esthétique, ces films critiques vont rester fidèles au cinéma populaire, ils vont toutefois graduellement affiner et approfondir leur analyse des problèmes de la société.

La Nuit de Carnaval et *Soyez les Bienvenus* mettent en scène la lutte d'un collectif soudé contre un petit chef autoritaire, conservateur et borné, qu'il parvient à évincer au terme de péripéties rocambolesques et plus ou moins réalistes. Ces films dénoncent globalement l'incompétence de certains fonctionnaires qui freinent le progrès.

Dans *La Prime*, la situation s'inverse : un homme seul et en position de faiblesse lutte contre un groupe qui lui est au départ hostile, et finit par rallier une majorité de membres à sa cause. Sur fond de cette confrontation, le film évoque les problèmes récurrents du monde du travail : chômage technique, mauvaise organisation, retards... et suggère également l'existence d'inégalités dans une société qui se veut officiellement sans classes.

Des conflits multiples ayant pour dénominateur commun la réussite traversent *Rozygrych* et permettent au film de faire le constat de la démission des parents et d'une jeunesse livrée à elle-même que le corps enseignant essaie tant bien que mal d'appréhender et de guider.

A travers l'empoignade collective d'une galerie de personnages représentatifs de la société soviétique à la fin des années septante, *Garage* dresse le constat d'une société atomisée et embourgeoisée, aux mœurs sauvages, où les désirs personnels priment désormais sur l'intérêt collectif.

Dans quelques cas on remarque même que la forme des films va tendre vers davantage de complexité et de sophistication. Ainsi dans *Je Demande la Parole* (1975), Gleb Panfilov repousse les limites de l'esthétique dominante par de longs plans fixes et un jeu sur le hors champ. Le film raconte l'histoire de la maire d'une ville de province qui verra, au cours de son mandat, sa vie familiale se déliter et tous ses rêves et projets (la construction d'un pont) se briser sur la lenteur bureaucratique endémique du régime.

Au cours de la même période, ces films grand public critiques abandonnent progressivement le happy end de rigueur pour des fins ouvertes et douces-amères. Cette évolution reflète la désillusion qui gagne au fil des années les acteurs du monde culturel.

Les deux premiers films (*La Nuit de Carnaval* et *Soyez les Bienvenus*) s'achèvent par le triomphe de la jeunesse et des progressistes tandis que les conservateurs sont balayés. On assiste ainsi, à l'écran, à la mise en pratique des principes du Dégel dans un microcosme qui, par extension, peut être assimilé à l'URSS. Les trois films suivants tournés au cours de la Stagnation sont d'une tonalité nettement moins optimiste. Dans *La Prime*, il n'est plus question d'une confrontation idéologique mais d'une timide tentative de dénoncer les dysfonctionnements de l'idéologie en place. Tandis que dans *Rozygrych* et *Garage*, ce sont des conceptions personnelles de la vie qui s'affrontent.

De film en film, la critique et la dénonciation s'approfondissent. On passe d'un conflit clairement délimité et à haute teneur idéologique, entre deux camps distincts et opposés, à une nébuleuse d'intérêts contradictoires, s'associant et se divisant au fil d'une confrontation qui a définitivement abandonné l'idéologie pour la sphère privée. A cet égard, le cinéma a suivi le repli de la société soviétique sur elle-même entre les années cinquante et septante.

Dans les années quatre-vingt, tandis que le pourrissement brejnévien est entré dans sa phase finale, les films grand public critiques se font plus nombreux mais aussi plus dramatiques. Par ailleurs des cinéastes considérés comme « sûrs » s'essayaient à l'exercice, à l'instar de Nikita Mikhalkov avec *La Parentèle* (1981) et de Rolan Bykov avec *L'Epouvantail* (1983).

La Parentèle établit le constat de l'incommunicabilité entre les générations à travers le portrait de trois femmes : la grand-mère, la fille et la petite-fille qui ne se comprennent plus et ne peuvent se parler qu'en criant. Par ailleurs, le film évoque l'occidentalisation des mœurs et, à cet égard, il rejoint les critiques que les gardiens de l'orthodoxie communiste émettent fréquemment à l'égard de la société.

L'Epouvantail met en scène le harcèlement dont est victime une élève du secondaire de la part de tous les autres enfants de sa classe. Il dépeint des enfants livrés à eux-mêmes et abandonnés aussi bien par les parents que par le corps enseignant. Ces deux films sont d'une tonalité nettement plus tragique que leurs prédécesseurs des années septante et présentent la société soviétique comme irrécupérable. Ce constant d'impuissance annonce les films qui vont déferler sur les écrans au moment de la Perestroïka, une fois que la censure aura été abolie et qu'il sera devenu interdit d'interdire.

D'ailleurs, le système de censure n'est pas étranger au pessimisme ambiant des films de la dernière décennie de la Stagnation. En refusant que les réalisateurs mettent en scène des solutions étrangères au système idéologique en vigueur, il les a réduits à dresser l'inventaire des dysfonctionnements. La seule solution admise – mais foncièrement limitée et locale – était celle de l'humain. Toutefois, quand les problèmes s'imposent à l'individu de l'extérieur, cette solution ne fait que souligner son impuissance.

PARTIE III

L'héritage du cinéma soviétique dans la Russie contemporaine

9 DU CINÉMA SOVIÉTIQUE AU CINÉMA RUSSE

9.1 La Perestroïka : 1986 – 1991

« Brejnev n'as pas tout de suite renversé le mouvement [du Dégel], qui va en fait jusqu'au Printemps de Prague. C'est alors qu'on a tout bloqué. Mais (...) le lion est encore assez fort, il a ses griffes, mais ses dents sont déjà émoussées. En fait, ce courant va jusqu'au début de la Perestroïka. Après, c'est la catastrophe. Tout le monde pensait : maintenant, ça va enfin arriver. Et rien n'est arrivé. »⁵⁵ constate tristement Naum Kleiman tandis que Marcel Martin ajoute : « Le bilan de la Stagnation, tel qu'il apparaît, est assez catastrophique pour le cinéma. »⁵⁶

A la déprime et la grisaille brejnévienne succèdent à partir de 1986 – pendant un court laps de temps – l'enthousiasme délirant et la fièvre de la Perestroïka.

Ayant accédé au pouvoir en mars 1985 à la mort de Konstantin Tchernenko, Mikhaïl Gorbatchev lance officiellement la Perestroïka (restructuration) et la Glasnost (transparence) au XXVII^{ème} Congrès du Parti Communiste de l'URSS en janvier 1986. Trois mois plus tard (en mai) le V^{ème} Congrès de l'Union des Cinéastes constitue un véritable « acte d'indépendance du cinéma soviétique vis-à-vis de ses instances nationales »⁵⁷ : la vieille direction, en place depuis 1965, est destituée tandis qu'une nouvelle direction, ouvertement réformatrice et présidée par Elem Klimov, prend le pouvoir.

La nouvelle équipe met en chantier les résolutions du congrès : « La liberté de création, la lutte contre la censure, dans le passé, le présent et le futur » et « le démantèlement des structures de production centralisées dépendant de l'Etat et l'introduction du facteur de rentabilité comme régulateur de la production. »⁵⁸

Une Commission des Conflits, présidée par le critique Andreï Plakhov, est chargée d'étudier les cas de tous les films et cinéastes censurés, interdits et persécutés et de statuer à leur sujet. « A partir de la fin 1986, on voit donc déferler sur les écrans » de cinéma et de télévision « bon nombre de chefs-d'œuvre jusqu'à alors invisibles »⁵⁹ dont *Le Nœud Serré* de Mikhaïl Chveïtser,

55 KLEJMAN Naum. Une autre histoire. In : EISENSCHITZ Bernard. *Gels et Dégels, une autre histoire du cinéma soviétique*. Paris, Centre Pompidou, 2002, p.31

56 MARTIN Marcel. *Le Cinéma Soviétique de Khrouchtchev à Gorbatchev (1955-1992)*. Lausanne, L'Age d'Homme : 1993. p.133

57 FELLOUS Marilyne. *Le Cinéma Russe : vingt-cinq ans déjà...* [en ligne]. Disponible sur : <http://www.kinoglaz.fr/marilyne_fellous_panorama_russe.php> (consulté le 20.09.2014)

58 FELLOUS Marilyne. *Le Cinéma après la censure* [en ligne]. Disponible sur : <http://www.kinoglaz.fr/cinema_apres_censure_marilyne_fellous.php> (consulté le 20.09.2014)

59 MARTIN Marcel. *Le Cinéma Soviétique de Khrouchtchev à Gorbatchev (1955-1992)*. Lausanne, L'Age d'Homme : 1993. p.136

La Porte d'Iltch de Marlen Khoutsiev, *Le Bonheur d'Assia* d'Andreï Kontchalovski. Au terme de ses travaux, la Commission dressera une liste de plus de 250 films.⁶⁰ Cependant si certains ont gardé toute leur force, d'autres ont vieilli et ne présentent plus qu'un intérêt purement historique. Par ailleurs, si le public se précipite pour les regarder, il n'est pas forcément prêt ni même demandeur.

Cette vague de réhabilitations tardives est rapidement éclipsée par une profusion de films – souvent de piètre qualité – qui abordent tous les thèmes jusqu'à alors tabous : la sexualité, la délinquance, la drogue, la prostitution, la corruption, l'absence des valeurs et la religion... « comme si la force de l'interdit d'autrefois continuait, par inertie, à encourager la transgression. »⁶¹ Ces films de tonalité sombre, appelés en russe *tchernoukha*⁶², prennent la forme d'un réquisitoire sans appel rejetant la société soviétique dans son ensemble mais pêchent par une absence de point de vue sur les sujets traités : « les réalisateurs d'aujourd'hui ne proposent plus de modèle positif, ni même de réflexion sur les catégories morales ou philosophiques ». Or « l'absence d'issue liée à l'absence de héros n'est que l'envers de la propagande officielle qui fondait sur le héros positif la construction de l'avenir radieux. »⁶³

Ainsi *La Petite Vera* (1988) de Vassili Pitchoul est le portrait noir d'une famille habitant une petite ville industrielle de province sur le déclin, qui peine à joindre les deux bouts et craint un déclassement social ; le film s'attarde sur leur fille Vera, irresponsable, cynique et délurée, mais n'épargne pas non plus les parents, incapables de montrer l'exemple.

En outre, « cette hâte à accumuler les « preuves de la glasnost » a surtout révélé une incapacité, sinon un refus, d'analyser les modes de pensée collectifs qui ont régné dans la société soviétique aux différentes périodes de son histoire. »⁶⁴

Si, sur le long terme, le travail de la Commission des Conflits est couronné de succès et permet de réécrire en profondeur l'histoire du cinéma soviétique, le désir d'autogestion, d'autofinancement et de liberté des échelons créateurs exprimé par Elem Klimov⁶⁵ se heurte à l'épineuse question de la rentabilité dès le moment où le cinéma ne dépend plus de l'Etat. Or la rentabilité des films ne fut jamais au cœur des préoccupations des professionnels du cinéma soviétique, « seuls l'aval du Goskino et l'attribution de la plus haute classification de la commission avaient une incidence sur un éventuel complément de salaire ou une prime. »⁶⁶ De plus, « depuis la fin des années 1960, le modèle économique du cinéma en URSS est en crise, cette industrie étant devenue progressivement déficitaire. »⁶⁷

Portés par l'élan libérateur de la Perestroïka, un profond et sincère désir de changement, mais également animés par des rancoeurs tenaces et des frustrations, les nouveaux dirigeants de

60 PLAHOV Andrej. Les « pages blanches » du cinéma soviétique. In : EISENSCHITZ Bernard. *Gels et Dégels, une autre histoire du cinéma soviétique*. Paris, Centre Pompidou, 2002, p.155

61 FELLOUS Marilyne. *Le Cinéma après la censure* [en ligne]. Disponible sur : <http://www.kinoglaz.fr/cinema_apres_censure_marilyne_fellous.php> (consulté le 20.09.2014)

62 *Tchernoukha* : néologisme dérivé de l'adjectif russe *tcherny* : « noir »

63 *Loc. cit.* 73

64 *Loc. cit.* 73

65 VAISSIE Cécile. *Les enjeux du pouvoir et d'argent dans le cinéma russe contemporain (1986-2010)*. CinémAction, 2013, n°148, p.21

66 CHAPRON Joël. *L'industrie cinématographique post soviétique*. CinémAction, 2013, n°148, p.35

67 *Ibid* p.37

l'Union des Cinéastes ont sous-estimé l'inertie du système de production de films soviétique ainsi que ses avantages. En voulant mettre fin à la censure, ils ont démembré la chaîne Création – Production – Distribution, sans la remplacer. Ils ont aussi ignoré les véritables attentes des spectateurs.

Si au début de la Perestroïka la production grimpe à presque 500 films par an grâce aux *tchernoukhas*, elle entame dès la fin de la décennie une rapide chute. Car le public se détourne rapidement des *tchernoukhas*, trop proches de sa réalité quotidienne, pour leur préférer les films américains de second ordre (des séries B et Z) qui envahissent les salles de cinéma et les vidéoclubs à la faveur de la généralisation des lecteurs de cassettes vidéos. Un peu comme si, à travers cette consommation compulsive de contenus étrangers de piètre qualité, les spectateurs soviétiques voulaient rattraper une sorte de retard culturel.

Désarticulé par les décisions de l'Union des Cinéastes, privé d'une grande partie des aides de l'Etat, à la merci des capitaux privés, concurrencé sur son propre territoire par des cinémas étrangers, le cinéma soviétique – en tant que système – s'effondre en même temps que l'URSS.

9.2 Le cinéma en Fédération de Russie de 1991 à 2014

Si la chute de l'URSS marque de facto la fin de l'existence juridique du cinéma soviétique, elle libère de nombreux cinémas nationaux dans chacune des Républiques nouvellement indépendantes et entraîne inexorablement des conflits liés au partage des biens et à la propriété intellectuelle des films réalisés pendant la période précédente. Tandis que le cinéma russe apparaît comme l'héritier géographique et culturel du cinéma soviétique.

Alors que les grands studios (Mosfilm, Lenfilm, Gorki...) essayent tant bien que mal de trouver leur place dans la nouvelle Russie qui privatise et libéralise à toute allure, la baisse de fréquentation, la concurrence de films étrangers et la raréfaction des capitaux privés conduisent la production nationale à poursuivre son déclin : 375 films en 1991, 178 en 1992, 137 en 1993, 74 en 1994, 51 en 1995 et seulement 21 en 1996.⁶⁸ Le cinéma russe n'avait plus connu pareille pénurie depuis la fin de la période stalinienne.

La Perestroïka et la chute de l'URSS n'ont pas seulement profondément bouleversé les structures de production des films, elles ont totalement modifié le paradigme idéologique de la production culturelle, le rendant obsolète. Habitué à créer sous la contrainte de la censure, n'ayant jamais connu d'autres pays que l'URSS, « certains cinéastes semblent en proie à une sorte de désarroi intellectuel. Alors qu'on s'attendait à les voir prendre à bras le corps les grands problèmes de l'heure, ils fuient l'actualité. » Un peu comme si « à l'époque *totalitaire*, les choses étaient plus simples. »⁶⁹

Et de fait, d'aucuns – et pas des moindres – tels que Elem Klimov, Marlen Khoutsiev ou Rolan Bykov ne tourneront plus. D'autres comme Gleb Panfilov, Andreï Kontchalovski et Eldar Riazanov ne réaliseront plus que des œuvres mineures. Seule une poignée d'irréductibles, dont

68 VAISSIE Cécile. *Les enjeux du pouvoir et d'argent dans le cinéma russe contemporain (1986-2010)*. CinémAction, 2013, n°148, p.21

69 MARTIN Marcel. *Le Cinéma Soviétique de Khrouchtchev à Gorbatchev (1955-1992)*. Lausanne, L'Age d'Homme : 1993. pp.174-175

Alexeï Guerman, Kira Mouratova et Alexandre Sokourov, continueront à tourner en suivant leur logique personnelle et à leur rythme.

C'est essentiellement une nouvelle génération de réalisateurs qui sera l'origine de la renaissance de l'industrie du cinéma en Fédération de Russie, à une exception près : Nikita Mikhalkov, toujours du bon côté de l'histoire. Ce renouveau s'effectue à travers le développement des genres, et plus particulièrement le mélodrame, le « cinéma de Poutine » ou nouveau cinéma de commande, le « thriller de mafia » et le blockbuster russe.⁷⁰ De luxueuses adaptations littéraires sous forme de films ou de séries, des comédies mettant en scène les spécificités nationales et des œuvres au contenu religieux prononcé complètent cet inventaire.

Lorsque « la loi a tendance à sombrer dans le mutisme, les genres populaires cherchent à montrer, par le biais de la mise en scène, comment dans ces moments de crise certains impératifs moraux et éthiques de base opèrent toujours. »⁷¹ Plus particulièrement, « le mélodrame, comme forme, transpose dans la sphère du privé les éléments d'une crise sociale »⁷² et, rompu aux ficelles du genre, Nikita Mikhalkov y revient en 1994 avec un sujet dans l'air du temps : les purges staliniennes.

Soleil Trompeur est une fresque romancée dans une ambiance à la Tchekhov et mâtinée de fantastique sur le dernier jour d'un héros de l'Armée Rouge en disgrâce auprès de Staline qui a déjà ordonné son arrestation et son exécution. Quatre ans plus tard, alors que l'heure n'est plus à la dénonciation des errements du passé, Mikhalkov récidive avec *Le Barbier de Sibérie* (1998) où il dépeint une passion impossible à la Tolstoï dans la Russie du tsar Alexandre III, qu'il interprète en personne, célébrant en même temps la Russie éternelle et un pouvoir politique fort.

Situé au croisement du film noir, de la tchernoukha et du suspense, le « thriller de mafia » raconte dans un style sombre et violent la lutte d'un héros solitaire et blessé contre une organisation mafieuse toute puissante (née sur les décombres de l'URSS) qu'il finit par vaincre. *Le Frère* (1997) d'Alexeï Balabanov, immense succès populaire, est particulièrement représentatif de ce courant en déclin à partir de la seconde moitié des années 2000, au fur et à mesure qu'un nouveau cinéma de commande ou « cinéma de Poutine » prend son essor.

Cette terminologie s'applique à des films, différents dans la forme, mais qui ont en commun un héros fort luttant pour une cause communément admise comme juste dans des conditions difficiles et sous la menace d'un ennemi extérieur. Ce genre fait également preuve d'un syncrétisme historique et idéologique consommé : réhabilitation de la Russie impériale, des Russes blancs et de l'Eglise Orthodoxe, du rôle de Staline dans la victoire sur l'Allemagne Nazie, du KGB au cours de la Guerre froide et plus généralement de l'URSS comme état.⁷³

L'Etoile (2002) de Nikolaï Lebedev, remake d'un film soviétique de 1949, raconte le parcours héroïque d'une patrouille de l'Armée Rouge engagée dans une opération derrière les lignes

⁷⁰ STOJANOVA Christina. *Cinéma russe : dix ans plus tard* [en ligne]. *Ciné-bulles*, Vol 23, n°4, 2005, pp.48-53. Disponible sur : <<http://id.erudit.org/iderudit/33230ac>> (consulté le 10.11.2014)

⁷¹ *Loc. cit.* 87

⁷² *Loc. cit.* 87

⁷³ La « nostalgie de l'URSS » en tant que phénomène de la société post-communiste et ses manifestations dans la sphère culturelle seront examinées au chapitre 10.

ennemies. Tandis que *L'Amiral* (2008) d'Andreï Kravtchouk revient sur la Guerre Civile (1919 – 1921) du point de vue de l'Amiral Alexandre Koltchak, un Russe Blanc. Dans le même ordre d'idées, *Le Pope* (2009) de Vladimir Khotinenko montre un religieux orthodoxe, en territoire occupé par la Wehrmacht, essayant de reconstruire son église.

On ne peut dénier à ces films une plus grande ouverture d'esprit et un bien moindre degré de manichéisme qu'à leurs équivalents de l'époque soviétique ; ils n'en demeurent pas moins une incarnation de « la volonté de l'administration Poutine de restaurer l'idée nationale russe » et « d'offrir un contrepoids au règne sans partage du cinéma hollywoodien, perçu comme un instrument de propagande au profit de la vision américaine du monde. Le nouveau cinéma russe est la transcription en images de la pensée « nationale conservatrice » mise en exergue par le parti présidentiel Russie Unie »⁷⁴ à grand renfort de capitaux publics et d'effets spéciaux.

Simultanément le cinéma se fait l'écho de la résurgence de la religion au sein de la société russe. *L'Île* (2006) de Pavel Lounguine raconte l'histoire d'un homme rongé par la culpabilité, vivant au sein d'une communauté orthodoxe, sur une petite île du grand nord. Tandis que *Tsar* (2009) du même réalisateur explore le mysticisme d'Ivan le Terrible. Loin de constituer un élément libérateur, la pratique de la religion apparaît comme « l'expression d'une relation à un christianisme douloureux et souffrant qui caractérise le peuple russe » et « met l'accent sur la figure d'un Dieu redoutable, image du Père de l'Ancien Testament. »⁷⁵

Dans le cinéma soviétique, la fidélité à l'œuvre originale était le mètre étalon de l'évaluation d'une adaptation littéraire. Au cours des dix premières années qui suivent la chute de l'URSS, des transpositions libres des classiques dans la Russie contemporaine apparaissent, constituant un dialogue inconscient de la Russie avec ses origines. A titre d'exemple *Le Prisonnier du Caucase* (1996) de Sergueï Bodrov père transpose la nouvelle éponyme de Tolstoï de 1872 dans le contexte de la première guerre de Tchétchénie.

A partir des années 2000, on voit fleurir sur les écrans mais surtout sur les principales chaînes de télévision des adaptations sous forme de séries de nombreux classiques littéraires russes des XIX^e et XX^e siècles, mises en scènes par des réalisateurs de renom : *L'Affaire des Ames Mortes* (2005) de Pavel Lounguine d'après *Les Ames Mortes* de Nicolas Gogol, *Le Maître et Marguerite* (2005) de Vladimir Bortko d'après le roman de Mikhaïl Boulgakov et même *Le Premier Cercle* (2006) de Gleb Panfilov d'après le récit d'Alexandre Soljénitsyne.

Tout comme le nouveau cinéma de commande, ces adaptations réalisées dans la plus pure tradition soviétique mais bénéficiant de tous les procédés filmiques modernes, s'inscrivent « dans une nouvelle dialectique, orchestrée par la classe dominante, de valorisation de la grande culture nationale auprès de masses »⁷⁶, dans l'optique d'un renforcement du concept d'identité russe. Loin d'être boudées par le public, ces « écranisations » (comme on dit en russe) rencontrent un large succès dans un pays où la littérature a toujours fait l'objet d'un véritable culte.

74 MOREAU Xavier. *Le cinéma russe contemporain comme instrument de reconstruction nationale* [en ligne]. Disponible sur <<http://www.realpolitik.tv/2012/06/le-cinema-russe-contemporain-comme-instrument-de-reconstruction-nationale>> (consulté le 17/08.2014)

75 POIRSON-DECHONNE Marion, *Le renouveau du spirituel*, CinémAction, 2013, n°148. p.137

76 JACQ Jasmine. *La littérature classique à l'écran depuis 1991 en Russie*, CinémAction, 2013, n°148. p.102

Finalement, des comédies et des tragicomédies, jouant avec les travers de la société russe (alcoolisme, « nouveaux Russes », délinquance, mafia, abus de pouvoir, nostalgie du communisme, solitudes des personnes âgées) ont fait leur apparition avec des fortunes diverses mais avec une constance en ce qui concerne le traitement grossier de leur sujet et une bonne dose de mauvais goût. Parmi les réussites du genre, on compte *Les Particularités de la Chasse Nationale* (1995) d'Alexandre Rogojkine ou bien *Le Jour des Elections* (2007) d'Oleg Fomine.

Ainsi on constate un retour en force de l'Etat dans l'industrie cinématographique à travers des investissements massifs et ciblés lui permettant de mettre en avant les films qui soutiennent et promeuvent sa vision de la société et de l'identité russe afin de « créer une grande narration, intégrant tout ce qui est lié à un Etat fort, la souveraineté, la puissance militaire et la résistance à l'Occident. »⁷⁷ Il serait toutefois réducteur de croire à une politique menée contre la volonté de la population : une fraction de celle-ci ainsi qu'une partie des professionnels du cinéma soutiennent les mesures prises par le gouvernement russe. La Perestroïka, mais surtout les dix premières années ayant suivi la dislocation de l'URSS marquées par une lourde crise économique, sociale et culturelle, ont associé les notions de liberté et de démocratie à l'insécurité, la baisse du niveau de vie, l'accroissement des inégalités et la corruption.

10 LA VIE POSTHUME DU CINÉMA SOVIÉTIQUE

La *nostalgie de l'URSS* est l'autre tendance du cinéma russe que l'on peut rattacher à la même cause et qu'on retrouve également dans la politique de Poutine qui a déclaré en 2005 : « La chute de l'URSS constitue la plus grande catastrophe géopolitique du siècle. »⁷⁸ Aussi, dans tous les genres précités, on retrouve des films qui se font l'écho de ce courant, à commencer par les œuvres ayant pour décor la Grande Guerre Patriotique.

Il n'a pas fallu attendre longtemps, après la chute de l'URSS, pour voir apparaître les premiers signes de « nostalgie du soviétique », un phénomène à la fois simple parce qu'il se résume à la croyance et à l'impression *qu'avant c'était mieux*, et complexe car ses modes d'expression et d'action présentent un nombre quasi infini de variations, et qu'il n'est pas toujours aisé, au premier abord, de les identifier comme tels.

De plus, cette affirmation se décline sur tous les modes (rapports humains, relations professionnelles et monde du travail, enseignement et services publics) et se conjugue à tous les temps : du *grand style stalinien*⁷⁹ à la *Stagnation dorée brejnévienne*⁸⁰. Si l'histoire peut venir contredire ou nuancer cette impression, le cinéma soviétique et plus particulièrement le cinéma populaire et en couleurs des années cinquante, soixante et septante, la corrobore.

77 VAISSIE Cécile. *L'identité russe au cinéma : entre mémoire, instrumentalisations et constructions*. CinémAction, 2013, n°148, p.95

78 POIRSON-DECHONNE Marion. *Préambule, Panorama du cinéma russe contemporain*. CinémAction, 2013, n°148. p.15

79 Le grand style stalinien : fait référence à l'architecture grandiose d'inspiration Art Déco et néogothique typique des années trente et quarante.

80 Globalement les années septante

En premier lieu, sur le plan du contenu, le cinéma soviétique ne pouvait échapper à l'idéologie : « L'habileté des procédés de l'idéologie soviétique résidait dans le fait qu'elle utilisait de manière relativement fine, voire raffinée, les grandes idées généreuses élaborées par l'humanité, telles que l'amitié désintéressée, les relations amoureuses fondées sur la morale, la priorité du travail sur l'oisiveté, le sentiment particulier éprouvé à l'égard de la patrie, le respect des personnages plus âgées, la défense d'une cause. »⁸¹

En second lieu, les spécialistes s'accordent pour reconnaître que « le cinéma soviétique avait une caractéristique remarquable : sa qualité et son professionnalisme. »⁸² Le comédien Sergueï Yourski renchérit : « On ne faisait quasiment pas de cinéma véritablement mauvais ; le niveau professionnel des créateurs et des rédacteurs était relativement haut. Nous avons une très bonne école. »⁸³ Même Natalia Ivanova, pourtant très critique, admet : « Des acteurs de grand talent, des réalisateurs professionnellement brillants, des compositeurs et des décorateurs excellents : que faut-il d'autre pour créer un mythe cinématographique plein d'une énergie inépuisable, convaincante et victorieuse ? »⁸⁴

Enfin les comédiens, qui ont joui d'un immense prestige au temps de l'URSS, constituent le trait d'union entre les films populaires et d'auteur : « Le réalisateur, le créateur du film, n'intéressait pas du tout le spectateur de masse. Tous les sentiments étaient dirigés vers les acteurs, les héros. »⁸⁵ Or c'est la même Nonna Mordioukova qui illumine *Parenté Etrangère* (1955) de Mikhaïl Chveïtser et l'unique film interdit d'Alexandre Askoldov *La Commissaire* (1967) qui compte également dans sa distribution Rolan Bykov, comédien et réalisateur célèbre.

Et si la nostalgie de l'URSS est sincère dans le chef de ceux qui la ressentent, on peut toutefois exprimer un doute concernant les motivations de ceux qui la cultivent et l'exploitent. Tout d'abord, les chaînes de télévision furent gagnées par la fièvre de rediffusion de vieux films soviétiques, avant que le cinéma ne succombe à la mode des remakes et des suites. Les dernières années ont également vu l'apparition de films ayant pour contexte historique l'URSS du Dégel et de la Stagnation brejnévienne. Finalement, ultime avatar de ce mouvement à ce jour, la colorisation des comédies musicales stalinienne de Grigori Alexandrov et Ivan Pyriev.

10.1 Rediffusions

Les rediffusions ont commencé à rencontrer du succès à partir de la seconde moitié des années nonante lorsque les spectateurs russes se sont lassés des films étrangers et ont éprouvé le « mal du pays ». Les chaînes de télévision, ayant rapidement perçu le potentiel commercial du phénomène, l'ont alimenté par de nombreuses rediffusions de films soviétiques, mais aussi par des émissions consacrées aux films et aux chansons d'antan. Le mouvement a rapidement pris de l'ampleur, au point que dans les années 2000, la proportion des films soviétiques diffusés sur l'ensemble des chaînes égalait celle des films américains.⁸⁶ A l'instar

81 IVANOVA Natalia. *La Brique stalinienne. Transitions*, 2002, vol. 41-2, p.123

82 ROUBANOVA Irina. *Interview d' Irina Roubanova, historienne du cinéma* [en ligne]. Disponible sur <http://www.kinoglaz.fr/interviews_cinema_russe.php#Roubanova_fr> (consulté le 20.11.2014)

83 YOURSKI Sergueï. *Le Mythe et la Fabrique de Mythes. Transitions*, 2002, vol. 41-2, p.111

84 IVANOVA Natalia. *La Brique stalinienne. Transitions*, 2002, vol. 41-2, p.123

85 YOURSKI Sergueï. *Le Mythe et la Fabrique de Mythes. Transitions*, 2002, vol. 41-2, p.107

86 IVANOVA Natalia. *La Brique stalinienne. Transitions*, 2002, vol. 41-2, p.122

des films, les comédiens et les réalisateurs de l'époque soviétique jouissent également d'une immense popularité.

Au moyen des visages et des images connus, le public russe préfère se réfugier dans une représentation idyllique de son passé plutôt que de le contempler dans toute son horreur. Ainsi d'un côté il y a les récits accablants de Varlam Chalamov et d'Alexandre Soljénitsyne, la réalité sinistre du Goulag et les milliers de morts de la Grande Terreur⁸⁷ et de l'autre, la silhouette sculpturale de Lioubov Orlova et le cabotinage d'Igor Ilinski dans la comédie musicale *Volga-Volga* (1938) de Grigori Alexandrov. Il y a les tables croulant sous les mets de la *Nuit de Carnaval* (1956) et les files de plusieurs heures dans les magasins pour l'approvisionnement en produits de première nécessité.

À côté des modes de diffusion légaux et traditionnels, les films soviétiques jouissent aussi d'une grande popularité sur Internet. Bien que l'ampleur du phénomène soit difficile à évaluer, de nombreux films sont disponibles – souvent en très bonne qualité – sur la plateforme de partage de vidéos YouTube et via le protocole de partage « torrent ». Internet a permis la diffusion du cinéma soviétique bien au-delà des frontières de l'ancien bloc communiste, pour le plus grand bonheur des cinéphiles du monde entier et de la diaspora russe.

10.2 Suites et remakes

Le premier à ouvrir la valse des suites et des remakes fut en 1993 Guéorgui Danelia, réalisateur de bon nombre de films populaires, dont *Je m'balade dans Moscou* (1963), avec *Nastia* : la transposition dans la Russie post-soviétique de l'histoire d'un film de 1967 : *L'incident que personne n'a remarqué*, unique réalisation du scénariste Alexandre Volodine.

En 1994, Andreï Kontchalovski, de retour en Russie au terme d'un exil volontaire, met en scène *Riaba ma Poule*, une suite de son film interdit *Le Bonheur d'Assia* (1967), avec une partie du casting original à l'exception d'Iia Savvina qui a refusé de reprendre le rôle d'Assia, jugeant la suite offensante pour le peuple russe.⁸⁸ En effet, *Riaba ma Poule* n'a rien en commun avec le film d'origine qui, rejetant tout discours idéologique, privilégiait une approche quasi documentaire. Ici, non seulement les personnages sont réduits à des clichés : un nouveau Russe d'un côté, des pauvres kolkhoziens de l'autre, mais Assia elle-même devient la porte-parole des dits kolkhoziens nostalgiques de Brejnev.

Toutefois ce phénomène prend véritablement de l'ampleur dans la seconde moitié des années 2000 avec *L'Ironie du Sort-la suite* (2007) de Timour Bekmambetov, « remake-sequel » pour le cinéma du téléfilm d'Eldar Riazanov *L'Ironie du Sort* (1975). Désormais le remake du film soviétique à succès est un produit calibré et standardisé à l'attention d'un large public : l'action du film est transposée dans la Russie contemporaine, moyennant quelques modifications et actualisations, et le film est vendu à grand renfort de publicité en période de forte affluence soit en fin d'année, soit pendant les vacances.

Depuis, plus d'une vingtaine de suites et de remakes ont déjà vu le jour alors que d'autres sont en préparation. Par ailleurs, si jusqu'à présent ils concernaient principalement des films réalisés

⁸⁷ Période particulièrement intense de purges staliniennes en 1937 – 38.

⁸⁸ WIKIPEDIA, *Саввина, Ия Сергеевна* (*Savvina, Iia Sergueevna*) [en ligne]. Disponible sur <https://ru.wikipedia.org/wiki/Саввина,_Ия_Сергеевна> (consulté le 20.11.2014)

entre 1960 et 1990, en 2014 la comédie musicale stalinienne de Grigori Alexandrov *Les Joyeux Garçons* fut également l'objet d'une actualisation grâce aux bons soins d'Alexeï Bobrov. La critique ne se fait guère d'illusions sur les qualités esthétiques et artistiques de ces films, qui exploitent le succès et la notoriété de leurs prédécesseurs soviétiques auprès d'une large frange de la population⁸⁹. Quant à Karen Chakhnazarov, directeur de Mosfilm depuis 1998, il considère ce phénomène comme le symptôme d'une pénurie d'idées.⁹⁰

10.3 L'URSS comme décor

Phénomène inverse du précédent, mais ayant suivi le même développement : des fictions ayant pour décor l'URSS ont le vent en poupe auprès du public russe. Certes, déjà du temps de l'Union Soviétique, de nombreux films mettaient en scène la Grande Guerre Patriotique et par la même occasion l'URSS. Toutefois, dans le cas présent, il s'agit de reconstitutions de la vie quotidienne en URSS loin de tout contexte guerrier.

En 2000, *La Jalousie des Dieux* de Vladimir Menchov, narrant sur le mode mélodramatique une passion impossible entre une journaliste russe et un écrivain français à la fin de la Guerre froide, reçut un accueil mitigé. Cependant en 2008, *Les Zazous (Stiliagui)* de Valeri Todorovski, « teen movie » musical, coloré et survolté, sur la vie de la jeunesse moscovite dorée à la fin des années cinquante, fut accueilli de manière autrement plus enthousiaste. Là où Menchov, avait opté pour une reconstitution plutôt réaliste et sombre de l'URSS, Todorovski a fait le pari de dépeindre le Moscou des années cinquante comme le théâtre d'une vie nocturne haute en couleurs mais peu authentique.

En 2013, Valeri Todorovski récidive avec *Le Dégel*, série de 12 épisodes ayant pour héros de jeunes réalisateurs des années soixante qui essayent de tourner leurs films malgré la censure ainsi que les rivalités artistiques et amoureuses. Si la série a rencontré son public, elle a été critiquée par Marlen Khoutsiev – le réalisateur du *Dégel* par excellence – qui a déclaré « n'y avoir trouvé aucune des caractéristiques du Dégel. »⁹¹

Tout comme les remakes, ces films exploitent adroitement le filon de la nostalgie et comme le souligne Jan Levchenko « les faux, en général, fonctionnent mieux ; ils sont créés à l'intention d'un public ciblé, et de ce fait, s'avèrent plus convaincants. La nostalgie imite mieux le passé qu'elle ne le rappelle, et le consommateur est prêt pour la simulation, stipulée par la règle du jeu. »⁹²

89 WIKIPEDIA, *Ремейки и сиквелы советских фильмов (Remeiki i sikveli sovetskikh filmov)* [en ligne]. Disponible sur : <https://ru.wikipedia.org/wiki/Ремейки_и_сиквелы_советских_фильмов> (consulté le 25.11.2014)

90 NEWSARMENIA, *Множество ремейков в российском кинематографе говорит о «кризисе идей» – Шахназаров (Mnojestvo remeikov v rossiiskom kinematografe govorit o «krizisse idei»- Chakhnazarov)* [en ligne]. Disponible sur : <<http://newsarmenia.ru/culture/20130121/42787726.html>> (consulté le 18.11.2014)

91 KOMSOMOLSKAIA PRAVDA, *Марлен Хуцев: "Признаков оттепели в сериале Тодоровского я не нашел" (Marlen Khoutsiev : «Priznakov ottepeli v seriale Todorovskogo ia ne nachel »)* [en ligne]. Disponible sur : <<http://www.kp.ru/daily/26169.5/3056036>> (consulté le 12.08.2014)

92 LEVCHENKO Jan. *Nostalgie dans le film de masse post-soviétique : images et valeurs. CinémAction*, 2013, vol. 148, p.84

Les colorisations

Autour des années 2010, apparaît un nouveau phénomène, pour le moins étonnant : la colorisation de vieux films populaires en noir et blanc, et plus particulièrement des comédies musicales staliniennes de Grigori Alexandrov : *Les Joyeux Garçons* (1934), *Le Cirque* (1936) et *Volga-Volga* (1938) mettant en scène Lioubov Orlova. Dans la mesure où le noir et blanc peut rebuter le spectateur moyen et où en URSS, dès l'apparition de la couleur, il fut un marqueur du cinéma d'auteur, ces colorisations semblent être un moyen de rapprocher le spectateur moderne de films qu'il aurait pu négliger.

Plus que le procédé dont le résultat n'est pas toujours des plus heureux, le choix des films pose question. On n'est plus dans le cinéma d'après-guerre, dont la teneur idéologique est somme toute raisonnable, mais dans le cinéma de commande stalinien d'excellente facture. Par conséquent, on est en droit de se demander si les motivations commerciales des instigateurs de ces colorisations ne sont pas doublées – consciemment ou inconsciemment – d'une démarche idéologique.

10.4 Une nostalgie à plusieurs visages

La nostalgie du soviétique s'est développée sur le terreau fertile des promesses non tenues de la Perestroïka et des espoirs déçus de démocratie. Bien qu'elle soit un phénomène protéiforme en œuvre dans tous les domaines de la société russe, dans la sphère cinématographique elle s'est manifestée de manière privilégiée à travers les rediffusions, les remakes, les suites et les colorisations de films soviétiques populaires, ainsi qu'au moyen des films ayant pour décor l'Union soviétique des années soixante et septante. Dans une moindre mesure, elle apparaît par intermittence dans des films russes contemporains, au détour d'un plan, d'une séquence, d'un personnage ou même d'une phrase.

In fine, sans qu'il s'agisse véritablement de nostalgie mais plutôt d'un phénomène de résurgence, l'Etat russe retrouve progressivement dans la production cinématographique le rôle de commanditaire qu'y avait occupé le Parti au temps de l'URSS. Conscient du pouvoir des images et soucieux d'apporter une caution historique à sa rhétorique de la « verticale du pouvoir », l'Etat russe célèbre à travers des films la figure de héros forts en faisant preuve d'un syncrétisme historique et idéologique accompli.

Grâce aux efforts conjoints de la nostalgie du soviétique, des films de commande et des genres importés de l'Occident, le cinéma russe attire de nouveau des spectateurs. Cependant là où le grand public semble trouver son compte, d'autres n'hésitent pas à évoquer de façon péremptoire « la renaissance de l'antiquité soviétique. »⁹³

Mais au-delà de toutes les hypothèses précitées, le succès des films soviétiques peut aussi s'expliquer de manière nettement plus prosaïque ; pour les habitants de l'ex-URSS, les films soviétiques font tout simplement partie de leur vie, et le fait qu'ils soient soviétiques n'y

93 PACHOLOK Maria. *Таблетка от ностальгии: зачем нужны ремейки советских фильмов* (*Tabletka ot noslaguii: zatchem noujny remeïki sovetskikh filmov*) [en ligne]. Disponible sur : <<http://m.forbes.ru/article.php?id=261761>> (consulté le 19.11.2014)

change strictement rien.⁹⁴ D'ailleurs, ils ne sont souvent même pas vraiment conscients de leur dimension idéologique.

Pendant cela ne veut aucunement dire que cette dimension idéologique soit inexistante et inactive. Bien au contraire, aujourd'hui comme hier, le cinéma soviétique promeut auprès des spectateurs les mêmes valeurs et la même vision du monde. « Le cinéma est une illusion, mais cette illusion dicte ses règles à la vie. » déclarait Staline.⁹⁵

De plus, le double système de censure soviétique visait autant à enlever, ôter, supprimer du scénario et du film des éléments considérés comme indésirables qu'à y introduire d'autres, jugés positifs. Il en découle que les films les *moins censurés*, au sens des coupes et ses suppressions, peuvent en même temps être les *plus censurés* par des ajouts successifs, des thématiques privilégiées au détriment d'autres.

Du temps de l'URSS, les films représentaient la réalité comme une sorte de présent idéalisé, mais ils pouvaient souffrir des possibilités de comparaison immédiates avec le quotidien et présentaient une grande variabilité dans leur fidélité envers le dogme du Réalisme Socialiste. Depuis la fin de l'Union Soviétique, le présent idéalisé des films est devenu un passé idéal, une forme d'âge d'or. Par ailleurs le temps a rendu les légères piques de *La Nuit de Carnaval*, de *Garage* ou de *La Prime*, dérisoires et anecdotique aux yeux du spectateur moyen en comparaison de ses problèmes actuels. Désormais, ces films font partie d'un seul et vaste ensemble de « films soviétiques » rappelant le bon vieux temps.

Mais, à la faveur de tous les phénomènes concomitants que la nostalgie du soviétique a engendrés au cours des deux dernières décennies, la culture soviétique s'est progressivement muée en kitsch soviétique. Comme l'écrivait Milan Kundera dans *L'insoutenable légèreté de l'être* : « Avant d'être oubliés, nous serons changés en kitsch. Le kitsch, c'est la station de correspondance entre l'être et l'oubli. »⁹⁶

94 YOURSKI Sergueï. *Le Mythe et la Fabrique de Mythes. Transitions*, 2002, Vol. 41-2, p.115

95 Joseph Staline, 1924, cité par IVANOVA Natalia, *La Brique stalinienne*, Transitions, 2002, vol. 41-2, pp.119-136

96 KUNDERA Milan. *L'insoutenable légèreté de l'être*. France, Gallimard, 1989, p.406

CONCLUSION

En 1931, dans sa nouvelle *Conversations* Sigismund Krzyzanowski écrivait ce dialogue :

« - Nous sommes en état de guerre. Pour l'instant personne ne tire. Mais à la guerre, comme à la guerre : c'est le triomphe des mots de passe et les barrières de la censure se dressent entre la pensée et le discours.

« - N'est-ce pas pour cette raison que les guerres sont perdues, parfois même par les deux côtés en même temps, parce que leurs premières victimes sont les mots, le droit à la vérité et à la critique, et parce que la vie se trouve enrégimentée et sans voix ? Car de toute façon, les pensées, chassées loin des mots, se replient dans le silence et deviennent arrière-pensées : ainsi, l'arrière front des idées est-il en déroute. (...) Oui, malheur à celui qui ose penser à l'heure de la fauche des pensées. »⁹⁷

Avec les années, ces paroles ont pris une dimension prémonitoire, tant dans le domaine du cinéma le bilan de la période soviétique apparaît comme négatif.

Certes, l'ampleur du phénomène du Dégel dans le cinéma fut sans commune mesure avec les autres sphères culturelles. En quelques années à peine, le cinéma soviétique, qui était donné pour mort, est devenu le creuset d'expérimentations esthétiques et de questionnements philosophiques. Tandis que la censure avait presque disparu.

Mais dès le début des années soixante, l'étau s'est de nouveau resserré. En moins d'une dizaine d'années les acquis du Dégel ont été balayés et la Stagnation s'est installée aussi bien dans la société qu'à l'écran.

Du temps de l'URSS, la censure est sortie clairement victorieuse de son combat contre le cinéma d'auteur. Il est difficile d'imaginer ce qu'auraient pu être les carrières de Mikhaïl Chveïtser, Marlen Khoutsiev, Guennadi Chpalikov, Gleb Panfilov ou encore Alexandre Askoldov si la censure n'avait pas barré la route à leur talent.

Cependant, la liberté d'expression a subsisté dans ce que Martine Godet appelle des aires d'autonomie.⁹⁸ Et des films grand public critiques ont pris le relais du cinéma d'auteur, toutes proportions gardées. En reconnaissant la légitimité du système communiste, ces films ont pointé les dysfonctionnements de la société, mais n'ont malheureusement pas eu le droit de proposer de véritables solutions.

A la Perestroïka, la censure en tant qu'institution a été terrassée par le V^e Congrès de l'Union des Cinéastes (mai 1986). Des centaines de films interdits ont pu enfin sortir sur les écrans. Toutefois son abolition ne fut pas suivie de l'explosion de talents et de films que tous avaient espérée. En lieu et place, les écrans ont été envahis par des films « noirs » de mauvaise qualité qui dénonçaient tous les travers du passé sans ébaucher la moindre solution. A ce niveau, la Perestroïka est sensiblement différente du Dégel.

⁹⁷ KRZYZANOWSKI Sigismund. *Le Thème Etranger*. France, Verdier, 1999, pp.92-93

⁹⁸ GODET Martine. *La pellicule et les ciseaux, La censure dans le cinéma soviétique du Dégel à la perestroïka*. Paris, CNRS EDITIONS, 2010, p.169

En outre, bon nombre de créateurs, formatés par les contraintes d'un travail sous constante surveillance, sont devenus aphones lorsqu'on a leur a enfin donné la parole.

Si le cinéma russe contemporain jouit d'une bien plus grande liberté d'expression que son prédécesseur soviétique, il ne semble pas vraiment en tirer parti. Bien au contraire, les deux dernières décennies ont vu l'apparition et le développement du phénomène tentaculaire de la nostalgie du soviétique, rouleau compresseur qui transforme tout ce qu'il touche en kitsch. Pendant que sur le plan de la production, les bons vieux procédés, comme le financement sélectif de films de commande, ont été remis au goût du jour.

Certes on peut considérer que, grâce à la pression de la censure, des chefs-d'œuvre ont pu être créés. Et que sans elle, ils n'auraient peut-être pas vu le jour. Cependant il s'agit de films qui ont été malgré tout tournés, tandis que les projets demeurés à l'état de scénario sont innombrables et ont été – pour beaucoup – perdus à jamais.

Avec le recul, la Stagnation brejnévienne apparaît comme une période cruciale. La bombe à retardement du Réalisme Socialiste, amorcée sous Staline, a explosé sous Brejnev. Le cinéma russe contemporain, toujours secoué par l'onde de choc, paraît incapable de se relever. D'autant plus qu'il semble être écrasé par le prestige de ses prédécesseurs des années vingt et du Dégel.

Mais peut-être qu'une des leçons à retenir de l'aventure tragique du cinéma soviétique ne le concerne pas tant lui ou le cinéma russe que le cinéma occidental. Comme le souligne Krzyzanowski, « les guerres sont perdues, parfois même par les deux côtés en même temps. »⁹⁹

David Tcherepanya

Juin 2015

99 KRZYZANOWSKI Sigismund. *Le Thème Etranger*. France, Verdier, 1999, p.92