

1895

## 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur  
l'histoire du cinéma

36 | 2002  
Varia

---

### *Des gens ordinaires* (1945) : le dernier film du tandem Kozintsev-Trauberg sous les feux de la censure

Natacha Laurent

---



#### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/135>

DOI : 10.4000/1895.135

ISBN : 978-2-8218-1030-3

ISSN : 1960-6176

#### Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

#### Édition imprimée

Date de publication : 1 février 2002

Pagination : 65-76

ISBN : 2-913758-03-7

ISSN : 0769-0959

#### Référence électronique

Natacha Laurent, « *Des gens ordinaires* (1945) : le dernier film du tandem Kozintsev-Trauberg sous les feux de la censure », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 36 | 2002, mis en ligne le 17 janvier 2007, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/1895/135> ; DOI : 10.4000/1895.135

---

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

© AFRHC

---

# Des gens ordinaires (1945) : le dernier film du tandem Kozintsev-Trauberg sous les feux de la censure

Natacha Laurent

---

## NOTE DE L'ÉDITEUR

L'auteur remercie Valeri Bossenko (Gosfilmofond, Moscou), Pierre Cadars et Jean-Paul Gorce (Cinémathèque de Toulouse).

- 1 « Au début des années cinquante, j'abandonnai le cinéma pour me tourner vers le théâtre [...]. Ce n'est pas le grand écran que je fuyais mais le chemin qui y menait : celui-ci était devenu long et difficile. Aucun de nous ne parvenait à aller jusqu'au bout. À vrai dire, le temps alors n'était pas tant consacré à faire des films qu'à les refaire. La mauvaise période commença pour moi après la trilogie des Maxime. Trois années furent consacrées à l'écriture d'un scénario sur Karl Marx, mais en vain puisque celui-ci ne fut jamais accepté. Quant au film *Des gens ordinaires*, ce fut un échec : il ne sortit que plusieurs années après son achèvement et j'ignore le nom de celui qui fut chargé de le remonter. Un destin semblable attendait Pirogov et Belinski.<sup>1</sup> » Lorsqu'il écrit ces lignes à la fin de sa vie, Grigori Mikhailovitch Kozintsev (1905-1973) a retrouvé le chemin du cinéma et de la gloire avec ses adaptations de *Don Quichotte* (1957), *Hamlet* (1964) et du *Roi Lear* (1971). Mais les années quarante restent associées pour lui, comme pour beaucoup de ses collègues, au combat usant mené quotidiennement contre une administration tatillonne chargée d'exercer sur les œuvres cinématographiques une censure de plus en plus sévère.
- 2 Dans l'histoire du cinéma, les films réalisés par Kozintsev durant cette période – le « second stalinisme » (1939-1953) – sont assurément les moins connus : le scénario d'un film sur Karl Marx, écrit en collaboration avec Leonid Zakharovitch Trauberg (1902-1990) entre 1938 et 1940, fut définitivement refusé en mai 1941. *Des gens ordinaires* (1945) fut l'une des quatre principales victimes cinématographiques de la campagne idéologique

menée à l'automne 1946 et ne fut autorisé qu'après la mort de Staline, en août 1956. Enfin *Pirogov* (1947) et *Belinski* (1951), qui appartiennent à l'un des genres les plus académiques de la fin de la période stalinienne, celui de la biographie filmée, sont généralement considérés comme les œuvres les moins intéressantes de Kozintsev – mais n'ont pas été interdits comme le laisse entendre leur réalisateur dans ses souvenirs. Autant de raisons pour expliquer l'opacité qui entoure ces films, dont l'auteur est pourtant l'un des plus grands noms du cinéma soviétique, cofondateur avec Leonid Trauberg de la FEKS (Fabrique de l'Acteur Excentrique), cet atelier phare de l'avant-garde des années vingt. Après les fécondes et célèbres expériences des années vingt, dont *la Nouvelle Babylone* (1929) reste l'emblème, après la très populaire trilogie des *Maxime* réalisée entre 1935 et 1939<sup>2</sup> et toujours en collaboration avec Leonid Trauberg, avant les adaptations de chefs d'œuvre de la littérature pendant le Dégel, les films des années quarante sont souvent présentés comme mineurs. Soupçonnés d'être des œuvres de propagande, voire de compromission avec le régime, ils ne bénéficient en général, dans les histoires du cinéma soviétique, que d'une simple mention.

- 3 Pourtant il en est un qui mériterait plus d'attention. Ni œuvre mineure, ni œuvre de propagande, *Des gens ordinaires*<sup>3</sup> occupe une place originale tant dans la carrière de Kozintsev et de Trauberg que dans l'histoire des relations entre les professionnels du cinéma et le pouvoir bolchevique.

#### Contexte

- 4 Après l'interdiction de ce film en 1946 par le Comité central du parti communiste, le plus célèbre tandem de l'histoire du cinéma soviétique se sépara. Depuis leur entrée en cinéma au début des années vingt, Kozintsev et Trauberg avaient toujours tourné ensemble. Et avec la même équipe leningradoise : l'opérateur Andreï Moskvine, le décorateur Evgueni Enei (tous deux issus de la FEKS et collaborateurs de Kozintsev et Trauberg depuis 1926), et le compositeur Dmitri Chostakovitch, qui avait rejoint le groupe en 1929. *Des gens ordinaires* est le dernier film qui les rassembla tous. Après 1946, Kozintsev et Trauberg continuèrent de tourner<sup>4</sup>, mais leurs routes ne devaient plus se croiser. Par ailleurs, tout au long de leur collaboration, ils avaient montré une nette préférence pour les sujets historiques (*le Manteau*, *Neiges sanglantes*, *la Nouvelle Babylone*, les *Maxime...*). *Des gens ordinaires* est, avec *Seule* (1931), l'un des très rares films qu'ils consacrèrent à l'Union soviétique contemporaine. Portant sur la vie de l'arrière pendant la Seconde Guerre mondiale, il relate l'évacuation d'une usine d'avions leningradoise vers l'Asie centrale. Ce film croise en permanence deux récits : le premier est celui d'un collectif d'ouvriers (et surtout d'ouvrières) qui, malgré des conditions climatiques et matérielles très difficiles, se vouent corps et âmes à la reconstruction de leur usine. Le deuxième est un mélodrame qui concerne le directeur de l'usine, Eremine, et sa femme Tania. Celle-ci, que tout le monde croyait disparue, se retrouve par hasard parmi la population évacuée avec les ouvriers de l'usine Tchkalov. Amnésique depuis qu'elle est tombée aux mains des Allemands, elle retrouve la mémoire et son mari à la fin du film – au moment même où, des hangars de l'usine, sort le premier avion produit par l'usine en Asie centrale.
- 5 À première vue, tous les ingrédients nécessaires au succès étaient rassemblés : des réalisateurs expérimentés et célèbres, une équipe soudée, l'assistance technique d'un des plus grands studios du pays (Lenfilm, qui venait tout juste de rentrer dans ses murs après avoir été évacué au Kazakhstan pendant la guerre), un sujet idéologiquement irréprochable – le Comité central qui regrettait en permanence que les cinéastes s'intéressent si peu à la société soviétique de leur temps, ne pouvait qu'approuver le choix

de Kozintsev et Trauberg. Ce film, qui aurait dû ne poser aucun problème, devint en 1946, avec *Une grande vie* (Leonid Loukov), *Amiral Nakhimov* (Vsevolod Poudovkine) et la deuxième partie d'*Ivan le Terrible* (Sergeï Eisenstein), l'exemple de ce que le Comité central ne voulait pas voir au cinéma. Même lorsqu'il fut autorisé dix ans plus tard, sa sortie resta confidentielle : seuls quelques petits journaux édités loin de la capitale en rendirent compte<sup>5</sup>. L'amertume que son interdiction dut entraîner chez ses auteurs était sans doute à la hauteur des espoirs que ceux-ci y avaient placés, comme en témoigne cette lettre que Kozintsev envoya à sa sœur, Liubov Kozintseva-Ehrenbourg, durant l'été 1943 : « *J'ai voyagé avec Trauberg et nous avons trouvé ce qu'il nous fallait. Nous avons écrit un premier scénario. Aussi étonnant que cela puisse paraître, il a été accepté. Nous allons donc pouvoir continuer et le porter à l'écran. Le film devrait être réussi. En tous les cas, nous en sommes intégralement les auteurs. C'est une œuvre originale, et je suis prêt à en assumer toute la responsabilité. Son titre est La Tempête<sup>6</sup>. C'est l'histoire d'une usine d'avions. Jusqu'à maintenant, il n'y a pas eu de "tripatouillage". Et c'est très bien [...] »<sup>7</sup>.*

- 6 Enfin *Des gens ordinaires* suscita parmi les professionnels du cinéma d'intenses débats, dont les archives de la Direction de l'agit-prop du Comité central et celles du comité du Cinéma<sup>8</sup> ont gardé les traces. Rares, en effet, sont les films qui provoquèrent des discussions aussi conflictuelles au sein du Conseil artistique du comité du Cinéma<sup>9</sup>. Il ne fallut pas moins de quatre réunions plénières et deux projections du film pour que le Conseil parvienne à adopter une conclusion commune – alors même que le travail du Conseil avait été précédé par la réunion de deux commissions restreintes qui avaient toutes les deux visionné le film dans son intégralité. En général, une réunion et une projection suffisaient au Conseil artistique pour que celui-ci puisse rendre son verdict sur un film. La confrontation de la copie du film que le Gosfilmofond a conservée (la version corrigée au cours du printemps 1946) avec les « archives de la censure » et les souvenirs des principaux protagonistes permet de croiser l'histoire du cinéma et celle de la société soviétique en posant les questions suivantes : comment expliquer que ce qui devait devenir le dernier film du tandem Kozintsev/Trauberg ait suscité autant de divergences ? Quel rôle celles-ci ont-elles eu sur le destin de l'œuvre ? Que révèlent-elles sur le monde des professionnels du cinéma ? Enfin dans quelle mesure peuvent-elles nous permettre de saisir certaines caractéristiques idéologiques du second stalinisme ?

Le film et ses traces

- 7 Même si certains moments restent encore à élucider, la succession des différents événements qui conduisirent à l'interdiction du film est désormais mieux connue<sup>10</sup>. Alors qu'ils ont été évacués à Alma-Ata avec l'essentiel du personnel de Lenfilm et de Mosfilm, Kozintsev et Trauberg se lancent en 1943 dans l'écriture d'un scénario qui s'appelle alors *la Tempête*. Le scénario est très vite accepté et les repérages commencent durant l'hiver. Cette période est particulièrement chargée pour Kozintsev qui a choisi de mener de front deux projets. Il a en effet entrepris de mettre en scène avec la troupe du théâtre Pouchkine de Leningrad (exilée à Novossibirsk), *Othello* de Shakespeare. « *Je suis épuisé, écrit-il à un ami en février 1944. Je travaille énormément. La première moitié de la journée est consacrée à Othello, la deuxième au film [Des gens ordinaires]. Othello m'apporte beaucoup. Après les pratiques répugnantes que j'ai rencontrées dans le cinéma, j'ai à nouveau le sentiment d'être utile et d'être capable d'intéresser quelqu'un.* »<sup>11</sup> Cette gestation gémellaire explique-t-elle, au moins en partie, les références fréquentes au théâtre dans *Des gens ordinaires* ? La présence du théâtre est en effet très sensible, qu'il s'agisse du scénario, des acteurs, des décors ou du cadrage. Sacha, la belle ouvrière, raconte par exemple, à son

soupirant au début du film qu'elle aurait rêvé être actrice de théâtre et jouer le rôle de Juliette. Le premier titre du film, *la Tempête*, peut lui aussi être interprété comme une allusion à l'œuvre de Shakespeare. Certains acteurs choisis par les réalisateurs sont avant tout des acteurs de théâtre. C'est le cas par exemple de Tatiana Peltser, qui interprète le personnage de Nadia, la femme simple qui accompagne l'épouse de Eremine dans son périple. Ce rôle est le premier qu'elle obtient au cinéma. Iouri Toloubeev (Eremine) et Ekaterina Kortchaguina-Alexandrovskaia (la grand-mère) appartenaient à la troupe du théâtre Pouchkine de Leningrad – celle-là même avec laquelle Kozintsev était alors en train de monter *Othello*. Les décors des scènes tournées en studio renvoient directement, par leur sobriété et leur agencement presque systématique en deux ou trois plans successifs, au monde du théâtre. Ainsi le bureau du directeur de l'usine, et surtout les chambres attribuées aux réfugiées, sont-ils nettement structurés par des paravents, des stores, des fenêtres ou même des décors peints (pour la séquence de l'arrivée de Tania dans la ville où a été évacuée l'usine Tchkalov). Enfin le cadrage et le choix fréquent d'une caméra fixe renforcent cette impression de théâtralité.

- 8 Le tournage de *la Tempête* débute en juillet 1944 et le film est terminé en novembre 1945. Il est alors immédiatement visionné par deux commissions restreintes du Conseil artistique du comité du Cinéma<sup>12</sup>. Quelques jours plus tard, le « grand » Conseil artistique du comité du Cinéma se réunit en séance plénière pour regarder le film et approuver la conclusion préparée par les commissions restreintes (9 novembre)<sup>13</sup>. Les divergences sont telles que le directeur du Comité du Cinéma, Ivan Bolchakov, demande une deuxième réunion. Celle-ci a lieu une semaine plus tard, mais se termine sans qu'aucun accord n'ait pu être trouvé. Troisième réunion le 27 décembre et troisième échec. Une nouvelle projection est alors organisée et le Conseil parvient enfin, le 11 janvier 1946, à adopter une conclusion commune.
- 9 Le 22 février, Bolchakov envoie à Andreï Jdanov, responsable de la Direction de l'agit-prop, le sténogramme intégral de la réunion du 9 novembre – en général le Comité central ne recevait que les conclusions des débats du Conseil, ou au mieux des extraits. Deux mois plus tard, *Des gens ordinaires* figure sur une liste, établie par la Direction de l'agit-prop, et qui comprend douze films présentés comme « erronés ». Dès lors le sort du film est scellé. Les attaques, rondement menées par la Direction de l'agit-prop et probablement orchestrées personnellement par Jdanov, aboutissent à un article très critique paru le 20 juillet 1946 dans *Koultoura i Jizn* et intitulé « Un film mensonger ». Enfin *Des gens ordinaires* est officiellement interdit par la résolution que le Comité central consacre au cinéma le 4 septembre 1946.
- 10 Pourtant l'analyse de la copie que le Gosfilmofond a conservée du film, prouve que les critiques émises par le Conseil artistique le 9 novembre 1945 furent entendues par les auteurs. Mais malgré ces corrections, la dernière œuvre de Kozintsev et Trauberg fut condamnée à « rester sur les étagères ». Les documents actuellement disponibles – ce qu'ils disent et ce qu'ils ne disent pas – apportent un certain nombre d'éclairages sur les raisons de l'interdiction du film, sur les différentes attitudes que les membres du Conseil ont adoptées face au pouvoir soviétique, ainsi que sur les thèmes considérés comme sensibles dans l'URSS d'après-guerre.

Paroles de censeurs

- 11 La longue discussion du 9 novembre 1945 entre les membres du Conseil est si animée et les positions si tranchées qu'une typologie des comportements se dégage aisément de l'analyse du sténogramme de la réunion<sup>14</sup>. Les membres présents se répartissent en

quatre groupes, étant entendu que le responsable du comité du Cinéma, Ivan Bolchakov, ne peut être rattaché à aucun d'entre eux. Président du Conseil, arbitre des débats, il tente de ménager les différents « camps » qui se sont constitués et clôt la séance en rejetant sur la commission restreinte le soin de revoir, avec les auteurs du film, le contenu de la conclusion officielle. Premier groupe, le plus hétérogène et le plus mystérieux : ceux qui n'interviennent jamais. Le réalisateur Sergeï Guerassimov, le décorateur Vladimir Egorov, et Dmitri Chostakovitch s'abstiennent. Indifférence à l'égard du film pour certains, investissement trop fort pour le dernier ? Impossible de répondre nettement. Seule certitude : rien ne contraignait les membres du Conseil artistique à participer à ces réunions presque hebdomadaires. En cas d'absences répétées, aucune sanction n'était d'ailleurs prévue. Autrement dit, Guerassimov, Egorov et Chostakovitch sont présents le 9 novembre uniquement parce qu'ils le souhaitent.

- 12 Deuxième groupe : celui des détracteurs du film. Aucun d'entre eux n'est un professionnel du cinéma. Il s'agit des généraux de l'Armée rouge N. Talenski et M. Galaktionov, et du secrétaire de l'Union des écrivains, ancien haut responsable de la Direction de l'agit-prop, D. Polikarpov. Leurs nombreuses critiques ont sans doute joué un rôle crucial dans l'interdiction du film. En effet, elles se retrouvent quelques mois plus tard dans des documents de travail de la Direction de l'agit-prop et alimentent de toute évidence la critique officielle parue dans *Koultoura i Jizn* le 20 juillet 1946. Pour Galaktionov, Talenski et Polikarpov, qui partagent souvent la même opinion sur les œuvres qui leur sont soumises, le film ne peut être diffusé s'il n'est pas corrigé.
- 13 Troisième groupe : celui des défenseurs inconditionnels du film. Les cinéastes Mikhaïl Romm et Sergeï Vassiliev, auteurs tous les deux de films très célèbres des années trente (*Lénine en Octobre* pour le premier, *Tchapaev* pour le second) et l'acteur Boris Tchirkov apportent un soutien sans faille à Kozintsev et Trauberg et refusent d'envisager la moindre correction. « *Je pense que ce n'est pas seulement un bon film. C'est un film qui permet à notre cinématographie de retrouver son niveau d'avant-guerre. C'est un film très fort et très profond. Les idées qu'il exprime sont de grandes idées ; les personnages sont vrais et grands [...]. Je présente mes félicitations à Kozintsev et Trauberg* » (Tchirkov). « *Le film m'a énormément plu et profondément ému [...]. Tous ceux qui ont dû partir vers l'Est, qui ont perdu leur maison, leur famille, leurs proches, se reconnaîtront dans ce film et diront merci.* » (Romm). Quant à Vassiliev, il adopte la position la plus radicale et la moins conforme à l'idéologie communiste. Il refuse par principe de juger les œuvres d'autrui au nom de la liberté de l'artiste : « *Les jugements de goût ne peuvent en aucun cas être considérés comme des instructions à suivre obligatoirement, sinon c'est l'authenticité de l'art que nous mettons en péril. L'art est l'expression profondément individuelle de l'artiste [...]. La valeur artistique d'une œuvre tient à la possibilité pour un artiste de dévoiler pleinement sa personnalité.* » Et Vassiliev n'hésite pas à brocarder les propos de Polikarpov. Celui-ci venait de demander la suppression du plan où Sacha fait part de son rêve d'interpréter Juliette : « *Nous savons tous que trois quarts des spectateurs qui verront ce film ne comprendront pas la référence théâtrale et ne connaissent pas le personnage de Juliette. [...] Il ne faut pas utiliser des références obscures* », affirme le secrétaire de l'Union des écrivains, pourtant célèbre pour son orthodoxie idéologique. Le réalisateur de *Tchapaev* dénonce alors vigoureusement le mépris pour le peuple russe que ces propos traduisent.
- 14 Les défenseurs du film adoptent une stratégie simple : ils n'acceptent aucune critique et refusent de signer une conclusion qui mentionnerait des faiblesses ou des défauts. Autrement dit, ils ne veulent laisser aucune possibilité au « camp » adverse de voir son

opinion officiellement enregistrée. La conclusion fut certes remaniée et adoucie lors des séances ultérieures, mais toute la réunion du 9 novembre ayant été soigneusement sténographiée, les critiques de Polikarpov, Talenski et Galaktionov furent malgré tout couchées sur le papier.

- 15 Enfin le quatrième groupe rassemble ceux qui ont une opinion mitigée sur le film : l'écrivain Constantin Simonov, le réalisateur Grigori Alexandrov, les acteurs Boris Babotchkine et Nicolaï Okhlopkov. Tous soulignent les qualités du film (œuvre « brillante » pour Okhlopkov, « très émouvante » pour Simonov), mais affirment que celui-ci peut être amélioré. « *Lorsque j'ai vu le film, j'ai pleuré [...]. Il a produit sur moi une très forte impression. Mais quand nous avons dû passer à son évaluation, j'ai dû convenir qu'il présentait beaucoup de faiblesses* », avoue Simonov. Cette phrase résume bien le malaise et les hésitations que le film provoqua chez certains membres du Conseil. Cette position ambiguë – ni soutien enthousiaste, ni opposition farouche, mais critique modérée – n'est-elle que l'expression de cette double conscience qui permettait à beaucoup de survivre sous Staline ? Ou les propos de Babotchkine, qui affirme que ses critiques ne sont destinées qu'à aider Kozintsev et Trauberg, sont-ils à prendre au pied de la lettre ? Autrement dit cette attitude est-elle la traduction d'une stratégie qui viserait à damer le pion aux détracteurs afin de désamorcer leurs critiques ? Toujours est-il que les reproches formulés par le quatrième groupe sont en général précis et concernent des scènes clairement identifiées. Le début et la fin doivent selon eux être repris – et ils le furent effectivement. À l'origine le film débutait sur le portrait d'une femme et de son enfant – séquence que certains membres du Conseil jugèrent incompréhensible et inutile. Alexandrov recommanda de faire commencer le film au moment où l'usine, qui n'a pas encore été évacuée, produit son dernier avion. C'est sur ce plan que débute la copie qui a été corrigée ensuite par le Comité du Cinéma.
- 16 Les exigences du deuxième groupe sont en revanche plus difficiles à satisfaire car elles portent sur des choix fondamentaux faits par les réalisateurs. La première pierre d'achoppement est la représentation du pouvoir. Le seul point qui a pu être modifié – il suffisait de corriger la bande-son – se situe au début du film. Après avoir supervisé la sortie du dernier avion produit à Leningrad, le directeur reçoit un télégramme qui lui donne deux mois pour faire redémarrer la production de l'usine. Et ce télégramme est signé Joseph Staline... Le général Galaktionov considère que le délai est irréaliste car bien trop court et suggère tout simplement de supprimer le nom du secrétaire général. Ce qui fut immédiatement fait. Cette critique, qui pourrait paraître anodine, est considérée comme très sérieuse par les membres du Conseil (même par Vassiliev !) et prouve, si besoin était, qu'il suffit de prononcer le nom de Staline dans un film pour focaliser l'attention de la censure.
- 17 Le deuxième point qui alimente les critiques du Conseil concerne le grand absent du film : le Parti. Son seul représentant est Akbachev, secrétaire régional. Présenté sans réel pouvoir politique, il apparaît rarement à l'écran et uniquement pour reconforter personnellement Eremine. Malgré ses liens avec Moscou, il ne participe pas à la reconstruction de l'usine, qui se fait donc sans l'aide du Parti. Comme le souligne l'article paru dans *Koultoura i Jizn* le 20 juillet 1946, le représentant du Parti « *soigne les blessures de tout le monde, calme la population mais n'est pas l'organisateur de la victoire* ». D'ailleurs Akbachev déclare à la fin du film : « *Là où les choses vont bien, ma présence n'est pas nécessaire.* » Pour l'organe officiel de la Direction de l'agit-prop, cette réplique fait d'Akbachev non pas un bolchevik, mais un missionnaire...



- 18 Enfin la représentation de l'entourage d'Eremine est vivement critiquée. Ses conseillers techniques sont effectivement rarement d'accord avec lui, passent leur temps à hésiter, et participent peu à l'effort de production. En réalité, *Des gens ordinaires* repose sur les personnages féminins dont le courage et l'esprit de sacrifice sont exaltés : la grand-mère ; sa fille Varvara Chapkina qui, quelques jours seulement après avoir donné naissance à un fils, rejoint vaillamment les rangs des ouvriers ; les médecins de l'hôpital qui sont toutes des femmes ; Tania, l'épouse amnésique qui a été torturée par les Allemands ; et surtout Nadia, cette femme très simple qui soutient, soigne, réconforte, encourage tout le monde au point d'apparaître comme l'un des principaux artisans de la victoire de l'usine. Certes la place accordée aux femmes par Kozintsev et Trauberg correspond à une réalité de la société soviétique pendant la guerre. Il n'en demeure pas moins que cette réalité n'est pas forcément facile à accepter pour les membres du Conseil comme le laissent penser les propos d'Okhlopkov lors de la réunion du 9 novembre 1945 : « *Dans ce film, les hommes jouent tous moins bien que les femmes. C'est une victoire des femmes. C'est un défaut du film.* » Romm s'insurge : « *On dit toujours le contraire. Pour une fois que les femmes jouent mieux... et vous osez dire que c'est un défaut !* »
- 19 Autres critiques formulées par les généraux Talenski et Galaktionov : l'évacuation et la reconstruction de l'usine en Asie centrale se font de façon totalement désorganisée. Le chaos et le sous-équipement technique conduisent le spectateur à penser que tout repose « *sur la force morale intrinsèque de la population civile, et non sur la culture de la société soviétique* ». À vrai dire, la séquence située au milieu du film et qui présente l'arrivée des ouvriers envoyés en renfort pour participer à la reconstruction de l'usine évoque davantage une société ancienne que l'Union soviétique de Staline. À pied ou à cheval, au son des trompettes, les ouvriers, flambeaux à la main, forment une longue procession qui ne serait pas totalement déplacée dans un péplum...
- 20 Enfin Polikarpov dénonce « *la pauvreté des dialogues, l'absence de poésie du verbe et l'incapacité du film à répondre aux principales questions de l'existence* ». Et il ajoute : « *J'ai l'impression que la très grande majorité des dialogues sont en réalité les intertitres d'un film muet qui ne sont absolument pas à la hauteur de ce que pensaient les Soviétiques pendant la guerre.* » Autant dire que le secrétaire de l'Union des écrivains reproche, de façon à peine voilée, à Kozintsev et Trauberg d'avoir cédé aux sirènes du formalisme et d'avoir par conséquent méprisé les préceptes du réalisme socialiste.

Les enjeux implicites du rejet

- 21 Voilà pour les critiques ouvertement formulées par les membres du Conseil artistique. Mais l'analyse croisée de l'œuvre et du sténogramme de la réunion du 9 novembre laisse percevoir d'autres aspects du film qui ont pu susciter la méfiance des censeurs. Ainsi Romm et Alexandrov approuvent-ils totalement la façon dont Kozintsev et Trauberg ont choisi de représenter l'Asie centrale. Le problème tourne apparemment autour de deux plans documentaires qui ouvrent la séquence de l'arrivée de Nadia et de Tania en Asie centrale. Ces plans d'ensemble présentent des habitations traditionnelles, des rues tortueuses, et deux femmes, dont l'une est voilée. Ni immeubles neufs, ni avenues asphaltées, la modernité soviétique n'est assurément pas visible à l'écran. Le fait que Romm et Alexandrov estiment nécessaire de défendre les choix faits par Kozintsev et Trauberg prouve que la représentation des sociétés de la périphérie de l'Union soviétique reste un terrain sensible.
- 22 Autre parti pris du film qui a pu troubler les censeurs : *Des gens ordinaires* est consacré à l'héroïsme des anonymes. « *Le film m'a permis de regarder autrement ce qui semble à première*



vue ordinaire, petit, sale, pauvre. Il montre que c'est précisément là que se trouve la grandeur de notre pays, de notre temps, de notre victoire. » *Des gens ordinaires*, comme le suggère cette réflexion de Vassiliev, ignore effectivement les grands héros, mentionne à peine le parti, et exalte la force de l'arrière, des petits, des oubliés de l'histoire officielle, de ceux qui se sont battus dans le dénuement et la solitude pour la victoire. Leur combat est aussi respectable que celui de ceux qui sont au front. Alors qu'elle vient d'apprendre la mort de son époux sous les drapeaux, Varvara Chapkina, submergée par le chagrin, se révolte et confie à sa mère : « *Ceux qui travaillent à l'usine n'ont pas idée des souffrances que nos soldats endurent sur le front.* » Elle sort dans la nuit à la recherche du directeur et découvre un monde qu'elle ignorait : dans la boue, sous une pluie battante, avec des éclairages de fortune, des centaines d'ouvriers et d'ouvrières travaillent à des cadences infernales. Pour Varvara, c'est une révélation. Elle tait son chagrin personnel et rejoint cette armée d'ouvriers : femme ordinaire, elle révèle, en s'associant à cette nouvelle communauté, sa grandeur d'âme et son courage. Loin du style boursoufflé des superproductions staliniennes dont les films de Tchivaourelis comme *le Serment* (1946) ou *la Chute de Berlin* (1949) sont devenus l'archétype, *Des gens ordinaires* fait le choix de la sobriété et du dénuement pour raconter la transfiguration des petites gens en héros de la nation. Pour prolonger la réflexion de Vassiliev, on pourrait presque parler d'une esthétique de la misère et de la saleté située aux antipodes des recommandations officielles.

- 23 Enfin s'il ignore très largement le Parti communiste, le film fait souvent référence à une culture et à des valeurs que l'on ne s'attend pas *a priori* à trouver dans un film soviétique de l'après-guerre : la religion chrétienne. Les allusions sont parfois explicites, comme dans la deuxième séquence où la grand-mère cite des passages de l'Ancien Testament, fait le signe de croix, et prie : « *Et la pluie tomba pendant quarante jours et quarante nuits. Mais l'arche était portée sur les eaux.* » Cette référence au déluge – n'oublions pas que le premier titre du scénario était *la Tempête* – irrigue tout le film : du voyage dans un espace confiné (le wagon du train qui conduit les ouvriers de Leningrad en Asie centrale) au combat permanent mené contre les éléments déchaînés en passant par l'espoir d'une renaissance collective, ce thème biblique est sans doute l'un des plus structurants. Par ailleurs, les personnages féminins évoquent davantage des figures de saintes que de communistes modèles : Nadia la simple, Varvara, la jeune mère qui rencontre la révélation et Tania l'exaltée, dont le visage est toujours éclairé par une lumière quasi divine... Il est difficile d'imaginer que ces références bibliques aient pu échapper aux Soviétiques des années quarante, et notamment aux censeurs. Seul, Polikarpov évoque brièvement l'image du déluge pour mieux l'écarter définitivement. Comme si la religion était un sujet à ce point sensible qu'il était devenu impossible d'en parler...
- 24 Les choix de la censure ne sont pas toujours faciles à expliquer. Les critères ne sont ni évidents ni totalement rationnels. Le destin du dernier film réalisé en commun par Kozintsev et Trauberg montre aussi que les critiques officiellement formulées contre une œuvre artistique ne sont pas nécessairement les plus redoutables. Celles que personne n'ose exprimer mais que tout le monde perçoit peuvent s'avérer tout aussi dangereuses. Leur analyse permet de mettre à jour certains des thèmes les plus sensibles dans la société soviétique de la fin de la guerre : la religion, la place du parti, les républiques de la périphérie... La possibilité pour le cinéma soviétique de s'intéresser au destin des petites gens est désormais de plus en plus limitée. Le septième art est prié de glorifier les grandes figures de la nation, d'oublier le petit pour privilégier l'illustre, et de tourner le dos à la simplicité pour embrasser le monumental. Ce faisant, le cinéma soviétique rompt avec les

thèmes qui l'avaient inspiré pendant la guerre et se réfugie dans les genres académiques qui s'imposent à partir de 1946 : les documentaires artistiques et les biographies filmées.

---

## NOTES

1. Grigori Kozintsev, *Sobranie sotchinenij v 5-tt*, t. 1, Leningrad, Iskusstvo, 1982, p. 234.
2. La Jeunesse de Maxime (1935), le Retour de Maxime (1937), le Quartier de Vyborg (1939).
3. *Des gens ordinaires (Prostye ljudi)*, 1945, noir et blanc, 78 mn, scénario et réalisation : Grigori Kozintsev et Leonid Trauberg ; photographie : Andrei Moskvine et Anatoli Nazarov ; décors : Evgueni Enei et David Vinitski ; musique : Dmitri Chostakovitch ; production : Lenfilm ; interprétation : Iouri Toloubeev (Eremine, directeur de l'usine), Olga Lebzak (Tania Eremine, sa femme), Ekaterina Kortchaguina-Alexandrovskaja (la grand-mère), Irina Koudriavtseva (Varvara Chapkina), Larissa Emeliantseva (Sacha), Tatiana Peltser (Nadia), B. Joukovski (l'ingénieur Makeev), F. Babadjanov (Akbatchev, secrétaire régional du parti), Vladimir Koltchine (l'ouvrier Ivanov), A. Tchiriev (Roman, le jeune orphelin).
4. Trauberg, victime de la campagne anticosmopolite à partir de 1949, ne retrouva le chemin des studios qu'après la mort de Staline.
5. *Omskaja Pravda*, 13 octobre 1956 ; *Sovetskaja Latvija*, 28 octobre 1956 ; *Adygejskaja Pravda*, 15 octobre 1956.
6. Le titre fut modifié par la suite et devint *Des gens ordinaires*.
7. Grigori Kozintsev, *Sobranie...*, op. cit., t. 5, Leningrad, 1986, p. 396-397.
8. Les archives de la Direction de l'agit-prop sont conservées aux Archives nationales de Russie d'histoire sociale et politique (RGASPI, Moscou, fonds 17, section 125) et celles du comité (puis ministère à partir de 1946) du Cinéma aux archives nationales de Russie des Arts et de la Littérature (RGALI, Moscou, fonds 2 456).
9. Ce Conseil, créé en 1944 par Staline, était l'un des principaux maillons de la censure cinématographique. Il était censé non seulement visionner tous les films produits en Union soviétique, mais surveiller également les scénarios, le choix des acteurs, le montage, la musique... Son avis était uniquement consultatif et ses membres étaient, dans leur très grande majorité, et jusqu'en 1947, des professionnels du cinéma. Institution au caractère ambigu, ce Conseil du cinéma était à la fois une « cour suprême du cinéma » (Jay Leyda) et un lieu de débats, parfois d'affrontements, même s'il ne disposait pas d'un véritable pouvoir.
10. Natacha Laurent, *l'Œil du Kremlin. Cinéma et censure en Union soviétique sous Staline*, Toulouse, Éditions Privat, 2000, p. 151-156.
11. Grigori Kozintsev, *Sobranie...*, op. cit., t. 5, p. 398.
12. La première est composée de l'acteur Boris Babotchkine, des réalisateurs Sergeï Vassiliev et Boris Voltchek, du compositeur Tikhon Khrennikov. La deuxième compte les mêmes membres ainsi que l'écrivain Constantin Simonov et le général de l'Armée rouge Mikhail Galaktionov.
13. Sur les 29 membres que compte le Conseil, 14 seulement sont présents à la réunion du 9 novembre. Rien d'exceptionnel puisque cette institution se caractérisait, dès sa

création, par un fort absentéisme. À noter la présence, ce jour-là, de l'un des collaborateurs du film (et membre du Conseil) : Dmitri Chostakovitch, qui ne dit pas un mot, fidèle au silence dans lequel il se réfugiait lors des rares réunions auxquelles il assistait.

**14.**RGALI, 2 456/1/1 033/1-26 ; RGASPI, 17/125/468/34-80.