1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

83 | 2017

Varia

« Les clefs de la propagande cinématographique en Europe » : les Soviétiques au premier festival de Cannes en 1946

The keys to film propaganda in Europe : the Soviets at the first Cannes film festival

Le « chiavi della propaganda cinematografica in Europa » : i sovietici al primo festival di Cannes nel 1946

Valérie Pozner

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/5706>

DOI : 10.4000/1895.5706

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2017

Pagination : 136-185

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Valérie Pozner, « « Les clefs de la propagande cinématographique en Europe » : les Soviétiques au premier festival de Cannes en 1946 », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 83 | 2017, mis en ligne le 01 décembre 2020, consulté le 08 janvier 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/5706> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.5706>

La délégation soviétique à Cannes (septembre-octobre 1946). De gauche à droite : un inconnu, Sergueï Youtkevitch, Galina Vodianitskaïa, Mikhail Kalatozov, Friedrich Ermler, Sergueï Guérassimov, un inconnu.

« Les clefs de la propagande cinématographique en Europe » : les Soviétiques au premier festival de Cannes en 1946

par Valérie Pozner

La présence d'une délégation soviétique lors du premier festival de Cannes, en septembre-octobre 1946, constitua une des attractions de la manifestation et fit sur le moment couler beaucoup d'encre : enthousiasme pour les films ou condescendance, stupéfaction face au faste déployé, ou sarcasme – les réactions contrastées exprimées dans la presse française montrent que le cinéma soviétique comme les cinéastes présents ne laissèrent pas indifférent. Les huit prix remportés par l'URSS (contre trois seulement aux États-Unis et six à la France) suscitèrent l'étonnement, l'envie, ou l'admiration. Cette page de l'histoire du cinéma et des relations internationales a déjà fait l'objet d'un éclairage dans la revue¹. Dans son étude, Pauline Gallinari se penchait plus généralement sur la présence – et les absences – du cinéma soviétique à Cannes entre 1946 et 1958, dans le contexte de la guerre froide. On se propose ici de revenir sur cette première expérience, mais vue cette fois du côté soviétique, grâce à un document conservé dans le fonds du Ministère du cinéma (Archives russes d'art et de littérature, plus loin RGALI). Il s'agit du rapport rédigé à son retour par le chef de la délégation, Mikhaïl Kalatozov, et adressé aux membres du Comité Central du Parti et en premier lieu à Andreï Jdanov². Nul doute que le ministre du cinéma, Ivan Bolchakov, avait donné son aval à l'envoi de ce texte dont nous donnons plus loin la traduction *in extenso*.

Kalatozov y raconte par le menu le déroulement du festival, depuis les préparatifs parisiens jusqu'à la reprise des films à Paris après la clôture de la manifestation cannoise : le défilé de chars, les péripéties de la constitution du jury et les dernières mises au point du règlement, l'entreprise de promotion des films, les projections, les réactions de la presse française, la réception organisée par la délégation – programmée pour coïncider exactement avec la première projection des films américains –, et les « mesures » prises pour assurer à l'URSS une première place au palmarès... Comme on le verra, ce rapport est largement un exercice d'autosatisfaction, destiné à promouvoir, derrière la propre action du chef de la délégation, celle de son ministère, et pour lequel l'auteur n'hésite pas à donner une vision très amplifiée de l'impact des films soviétiques sur le public cannois.

1. « L'URSS au festival de Cannes 1946-1958 : un enjeu des relations franco-soviétiques à l'heure de la guerre froide », 1895, n° 51, 2007, pp. 22-43.

2. RGALI, f. 2456, op. 4, d. 103, ll. 28-45. Le document est également conservé dans le fonds 17 (Comité central) du RGASPI (op. 125, d. 469, ll. 56-73). Il est mentionné dans l'ouvrage de Stefano Pisu, *Stalin a Venezia. L'Urss alla Mostra del cinema fra diplomazia culturale e scontro ideologico (1932-1953)*, Soveria Mannelli, Rubettino, 2013, pp. 181-182. Un rapport sur le festival de Venise fut adressé à peu près au même moment par le responsable de Sovexportfilm en Italie, Boudaïev.

Les films soviétiques présentés à Cannes (brochure *le Film soviétique au festival international. Cannes, 1946*, p. 2).

par le terme de *soft power*. Il convient de faire comprendre en haut lieu qu'il s'agit bien d'un « festival d'État », et non d'une simple manifestation culturelle. La présence de l'URSS à Cannes est celle du

Si le rapport s'adresse à des responsables du Parti, spécialistes de l'idéologie, de l'Agitprop et des relations extérieures, et non à des professionnels du cinéma, c'est tout d'abord parce que le Comité central vient de montrer, par une série d'interdictions de films et d'anathèmes fracassants qu'il reprenait la main dans les affaires cinématographiques³. Ne s'adressant pas à des professionnels du cinéma, l'orientation de ce rapport est plus politique que strictement cinématographique, même si son auteur critique, à mots très voilés, certains films de la sélection⁴. Logiquement, il insiste davantage sur l'importance du festival au plan international, et sur la présence de personnalités politiques de premier plan : ministres, ambassadeurs et diplomates d'un grand nombre de pays. En insistant auprès des responsables soviétiques sur l'aura de la manifestation, Kalatozov souligne l'importance du cinéma dans ce qu'on désigne aujourd'hui

3. Andreï Jdanov (1896-1948) est alors secrétaire du Comité central, membre du Politburo, où il chapeaute à la fois l'idéologie et les affaires étrangères. Il a lancé en août 1946 une violente campagne de reprise en main de l'intelligentsia, qui a d'abord pris pour cible les revues littéraires *Zvezda* et *Leningrad* (visant particulièrement la poétesse Anna Akhmatova et l'écrivain Mikhaïl Zochtchenko). Jdanov a joué également un rôle clé dans la série d'interdictions qui ont touché les principaux longs métrages de fiction : la seconde partie de *Bol'shaja zhizn'* (*Une grande vie*, Leonid Loukov, 1946), puis la seconde partie de *Ivan Groznyj* (*Ivan le terrible*, Sergueï Eisenstein, 1945) et *Prostye ljudi* (*Des gens ordinaires*, Leonid Trauberg, Grigori Kozintsev, 1945). Depuis l'ouverture des archives, le rôle de Staline est apparu central dans ce qu'on a longtemps appelé la *Zhdanovshchina*. Pour le détail de cette campagne dans le cinéma et ses prolongements voir Natacha Laurent, *l'Œil du Kremlin*, Toulouse, Privat, 2004, pp. 163-197.

4. C'est le cas de *Velikij perelom* (*le Tournant décisif*, 1945) de Friedrich Ermler, sans doute le plus pesant et le plus bavard de la sélection, et le moins réussi de la carrière de son auteur.

grand vainqueur de la guerre, aux côtés des États-Unis et de la Grande-Bretagne. Le festival se déroule d'ailleurs en marge de la Conférence de la paix, dite « des 21 », qui se tient au Palais du Luxembourg à Paris et s'achève le 15 octobre 1946. Si la France, puissance invitante, cherche à s'affirmer comme partenaire incontournable de la diplomatie internationale au lendemain du conflit, l'URSS peut profiter de l'aura acquise sur les champs de bataille pour accroître son influence idéologique en Europe de l'Ouest.

Comme on va le voir dans le ton et le contenu du rapport, bien loin des discours officiels qui insistent sur une réunion pacifique des nations représentées à Cannes, sur la dimension de dialogue d'une compétition qui ne doit en aucun cas être une confrontation⁵, les ex-alliés sont en réalité déjà bien engagés dans un processus de rivalité qui conduira rapidement à la guerre froide. Kalatozov se situe clairement dans cette démarche d'antagonisme radical vis-à-vis des États-Unis et de la Grande-Bretagne, et ses propos concernant la production cinématographique de ces pays relèvent du dénigrement systématique. Au-delà de la manifestation cannoise, il s'agit de la place qu'occuperont les Soviétiques et les Américains sur le marché européen du film dans l'après-guerre, et c'est d'ailleurs par ce point que débute le rapport. Or un événement vient de modifier radicalement la donne depuis la victoire : il s'agit des accords Blum-Byrnes signés en mai 1946, dont la conséquence est de réduire drastiquement la part des films étrangers (non américains et non français) sur les écrans français, et donc celle des films soviétiques. La France occupant en Europe une place stratégique dans la distribution, l'enjeu est de taille. Voilà pourquoi Cannes était le lieu où la visibilité du cinéma soviétique devait enregistrer des progrès significatifs.

Le principal rival est américain, et c'est à une compétition sans merci que s'est livrée la délégation soviétique, comme le révèle sans fard Kalatozov. Cette confrontation s'est déroulée à tous les niveaux : élection des vice-présidents du jury, compétition publicitaire, rivalité lors du défilé de chars, programmation et faste de la réception, imposition de la traduction simultanée lors des projections, revendication à être la seule puissance incarnant et défendant la paix, etc. Il s'est agi aussi de démontrer la supériorité de l'URSS en matière de cinéma. Et là, face au Technicolor anglo-américain déjà maîtrisé avant-guerre, les Soviétiques ont dévoilé leurs premiers films réalisés avec le procédé Agfacolor sur pellicule multicouche. La rivalité s'est poursuivie lors des délibérations du jury, où l'URSS a constitué un bloc avec les représentants des « nouvelles démocraties » d'Europe de l'Est. Lors d'invitations personnelles et de conversations mondaines, Kalatozov ne s'est pas privé d'influer sur d'autres membres du jury (le président français, la représentante américaine Iris Barry). Bref, dans son rapport, il expose le festival comme le lieu même de la confrontation entre les deux systèmes idéologiques.

Sa présentation de la France est très différente, en raison bien sûr de la place qu'occupent à ce moment les communistes au sein du gouvernement, mais aussi de leur poids dans la profession. Il ne cite pas directement des noms de cinéastes communistes français, mais évoque une rencontre avec

5. Le règlement, comme l'indique justement Pauline Gallinari, prévoit d'attribuer un grand prix au meilleur film de chacune des nations participantes, et inclut une procédure permettant au jury de retirer un film dont le contenu « serait de nature à blesser le sentiment national ».

«l'association française des producteurs»⁶ et un représentant du ministère de l'information pour échafauder les bases d'une coopération visant, là encore, à mettre en échec la stratégie expansionniste états-unienne. Telle que le présente Kalatozov, l'URSS aurait été perçue comme une alliée potentielle de poids dans le bras de fer qui se joue. On comprend que, dans ce contexte, il réserve ses flèches aux films anglais et américains, et choisit de ne pas s'exprimer sur *la Bataille du rail* (René Clément, 1945), pas plus que sur les autres films français présentés. Seul *Roma città aperta* (*Rome, ville ouverte*, Roberto Rossellini, 1945) est distinguée au sein de la compétition, comme phénomène «réellement intéressant». Enfin, Kalatozov insiste sur les investissements significatifs du gouvernement français dans l'organisation de la manifestation. Au-delà de la valorisation des capacités d'un possible partenaire, il s'agit aussi d'un plaidoyer *pro domo*, car en dépit des déclarations de principe, les autorités soviétiques ont toujours vu le cinéma d'abord comme une source de revenus (à l'intérieur comme à l'extérieur), et sont peu enclines à des dépenses qu'ils jugent superflues. L'envoi des copies et d'une délégation à Cannes, les frais de publicité, de traduction et de représentation doivent être justifiés. C'est à quoi s'emploie Kalatozov dans une bonne partie de son rapport. Le bilan est positif, tant par les résultats bruts, que par les perspectives ouvertes, mais l'argumentation du chef de la délégation consiste à montrer que ceux-ci n'auraient pu être obtenus sans ces dépenses. Or le bilan financier présenté en fin d'exercice par la représentation parisienne de Sovexportfilm montre une dépense de 4 125 000 roubles (soit la moitié du budget d'un long métrage) pour les seuls frais liés directement au festival (impression des brochures et affiches, stands, éclairage, transport, etc.), qui ne comprennent donc pas la traduction, le coût des réceptions, et les frais de représentation⁷.

Outre les moyens, pour obtenir ces résultats il faut des talents d'organisateur. Kalatozov se présente dans ce rapport à la fois comme stratège et comme tacticien. Il a pris la température locale avant de décider de ses actions, et minutieusement préparé en amont la venue des Soviétiques. En réalité, il n'a bien sûr pas été seul à décider des films à présenter. Des échanges de correspondance datant du mois de juillet montrent que Viatcheslav Molotov aurait désapprouvé l'envoi à Cannes de *Kljatva* (*le Serment*, Mikhaïl Tchaourel, 1946)⁸. Kalatozov a suggéré alors à Jdanov d'envoyer ce film à Venise

6. Il s'agit certainement du Syndicat des producteurs de films, présidé par Jacques-Pierre Frogerais, qui avait proposé dès la signature des accords Blum-Byrnes la constitution d'un Comité de défense du cinéma français, lequel ne verra le jour que fin 1947. Cette organisation était alors la plus importante et la plus légitimée parmi les producteurs français.

7. RGALI, f. 2918, op. 1, d. 177, ll. 52-54. Or le coût total des dépenses autorisées pour les deux manifestations de Cannes et de Venise était au départ de 220 700 roubles (RGALI, f. 2456, op. 4, d. 108, l. 69). Les dépenses de vodka et de caviar envoyés depuis Moscou (voir plus loin les détails du compte rendu dressé par Ermler) ne nous sont pas connues, de même que le coût des vêtements achetés à Paris – probablement chez le couturier Marcel Rochas, car des photos prises dans l'atelier de «madame Rochas» sont conservées dans le fonds Ioutkevitch.

8. RGALI, f. 2456, op. 4, d. 103. Les raisons ne sont pas précisées, mais ce film qui relève du culte stalinien risquait d'être mal perçu au sein de la compétition internationale. Le film fit d'ailleurs un bide à Venise et ne fut sauvé que grâce aux efforts intenses de la délégation soviétique. Voir RGASPI, f. 17, op. 125, d. 469, ll. 98-112. Et Stefano Pisu, *Stalin a Venezia*, op. cit., pp. 134-135, 146-152, 184-186. Pisu avance l'idée que Molotov aurait pu juger que la présentation faite dans ce film du ministre Georges Bonnet en homme plus intéressé par les femmes et les soirées dansantes que par la politique, risquait d'incommoder les Français. Bonnet était alors pourtant en exil en Suisse après avoir été ministre de la Justice de Pétain.

(ce qui fut le cas), et proposé à la place, pour la compétition cannoise, la deuxième partie de *Bolshaja zhizn'* (*Une grande vie*, Leonid Loukov, 1946)... avant que celui-ci ne soit interdit au début du mois d'août. Il fut finalement remplacé par le beau-coup plus anodin *Zdravstvuj, Moskva!* (*Bonjour, Moscou!*), consacré à une compétition de jeunes artistes amateurs, et son auteur, Sergueï Ioutkevitch, inclus *in extremis* dans la délégation, avec l'actrice Maria Ladykina – épouse du réalisateur Ivan Pyriev –, qui pourtant ne jouait dans aucun film de la compétition, mais étoffait la présence féminine des Soviétiques, dans une manifestation où le rôle des vedettes ne pouvait être ignoré⁹. En revanche, Kalatozov a directement supervisé l'écriture des textes des brochures (visées par la censure), l'élaboration du matériel publicitaire (photos de films, affiches), la préparation des listes de dialogues des films, etc. Une fois en France, il s'est appuyé sur le personnel parisien de l'antenne de Sovexportfilm (qui l'a déçu).

Mikhaïl Guélovani dans le rôle de Staline dans *le Serment* (Mikhaïl Tchaureli, 1946).

Ce qu'il ne dit pas ou minimise, mais que révèle un autre rapport, rédigé par le réalisateur Friedrich Ermler, c'est la part prise par les autres membres de la délégation dans le succès cannois¹⁰ : « Nous nous étions partagé les fonctions : Guérassimov, en tant que membre du jury, avait un travail politique à remplir. Ioutkevitch qui maîtrise le français était notre représentant officiel et notre lien avec le monde extérieur, quant à moi, j'étais le représentant officieux pour la propagande. J'avais en charge la publicité à Cannes ». Si Kalatozov ne précise pas les attributions de ses collègues et se présente comme le grand ordonnateur, Ermler à l'inverse gomme complètement le rôle de Kalatozov au point de n'évoquer qu'une seule fois sur les 9 pages de son rapport la présence de « mon ministre ». Et, logiquement, il s'attribue la plupart des succès sur le front idéologique, ainsi que l'organisation de la reprise du programme soviétique à Paris les 8-11 octobre 1946. Ces différences sont sans doute révélatrices d'inimitiés personnelles, car sur les grandes lignes, les positions des deux réalisateurs se

9. RGALI, f. 2456, op. 4, d. 108, ll. 41-48. D'autres documents des archives du festival (CF FIF 49, b. 3) montrent que les hésitations se poursuivirent jusqu'à la veille du festival, puisqu'une liste du 11 septembre évoquait 8 longs métrages de fiction dont *Syn polka* (*le Fils du régiment*, Vassili Pronin, 1946) qui fut supprimé, 8 documentaires, 6 films scientifiques, et un long métrage d'actualités. On sent une certaine impatience dans la réponse du délégué du festival, lorsqu'il demande que la liste soit fixée une fois pour toutes, et nettement raccourcie.

10. Le rapport d'Ermler était adressé aux autorités du parti de Leningrad (CGAIPD SPb, f. 1369, op. 2, d. 53, ll. 199-208).

LES PROBLÈMES DU CINÉMA SOVIÉTIQUE

par BOLCHAKOV

IVAN BOLCHAKOV
Ministre de la Cinématographie de l'U.R.S.S.

Lors de la grande guerre nationale, le peuple soviétique tout entier se dressa contre l'ennemi pour défendre la Patrie. Il fit preuve d'une force et d'un courage immenses, d'une ténacité et d'un héroïsme sans précédents dans son histoire. Au cours de la présente période de reconstruction pacifique, il manifesta ces mêmes qualités.

Parmi les réalisations prévues au plan quinquennal, qui s'étend de 1946 à 1950, le cinéma, art populaire entre tous, est appelé à jouer un rôle aussi important qu'en temps de guerre où il exalta les forces morales du peuple pour la lutte. Malgré des conditions difficiles, ces dernières années, le cinéma soviétique produisit un grand nombre de bons films consacrés à la guerre. A présent, il a repris son activité du temps de paix, riche de l'expérience acquise au cours de la période écoulée.

Le plan quinquennal de remise en marche et de développement de la cinématographie soviétique pose aux cinéastes de vastes problèmes, mais il faut tout d'abord définir l'orientation qui lui sera donnée.

Notre but essentiel est de réaliser des films célébrant l'héroïsme du travail, car le travail, en U.R.S.S., est mis en valeur et honoré.

Le cinéma soviétique possède une grande expérience de ce genre de films. Il suffit de citer, parmi ceux qui furent consacrés aux premiers plans quinquennaux : **L'Homme de rencontre**, **Terre défrichée**, **Les Conducteurs de Tracteurs**, **Komsomolsk**, **Le Membre du Gouvernement**, **La Grande vie**.

Aujourd'hui, nous avons estimé qu'il est plus que jamais nécessaire de poursuivre cette tradition. Nos films s'inspirent des hautes qualités morales et spirituelles de nos peuples. Au travers des images évoquant notre vie quotidienne à l'écran, il est primordial de faire connaître, dans sa vérité, la nature de l'Homme Soviétique, son amour du travail, sa ténacité et sa valeur, sa fidélité sans limite et son attachement à la Patrie Socialiste.

Le citoyen soviétique, soumis à la rude école de la guerre, mûri par l'expérience, désireux d'assurer, avec une ardeur nouvelle, le bonheur de sa patrie, a été et devra être le héros principal de ces films.

Il est nécessaire de souligner également le rôle du parti bolchevik et de ses dirigeants dans les différents domaines de la reconstruction socialiste. Les films soviétiques doivent être empreints des grandes idées de Lénine et de Staline, car chacun sait maintenant que la victoire de l'U.R.S.S. sur l'Allemagne et le Japon n'est pas simplement une victoire économique et militaire, mais qu'elle marque surtout la prédominance de l'idéologie soviétique sur l'idéologie de haine du fascisme.

Si, pendant la guerre, les films consacrés à l'Armée Rouge et à ses combattants relevaient principalement du domaine du documentaire, il est indispensable, désormais, qu'ils fouillent plus spécialement la psychologie des héros, qu'ils développent les thèmes idéologiques et s'attachent à une étude approfondie des sentiments humains.

Le premier grand film du genre est dû à M. Ermier. Dans **Tournant décisif**, ce metteur en scène, en collaboration avec le scénariste B. Tchirskov, démontre avec beaucoup de lucidité la sagesse de la stratégie militaire de Staline et de ses chefs d'armée.

Le cinéma soviétique réalisera une série de films retraçant les étapes les plus importantes de la lutte patriotique, la défense de Moscou et de Léninegrad, les batailles de Stalingrad et de Crimée. En effet, on peut à présent traiter ces événements du point de vue historique, c'est-à-dire retracer les opérations militaires dans tous leurs détails, ce que l'état de guerre ne permettait pas.

Staline proclamait, dans son discours du 9 février 1946 : « Notre victoire signifie tout d'abord la victoire de la structure sociale de l'État soviétique qui a subi avec succès l'épreuve de la guerre et prouvé sa vitalité ».

Le rôle du cinéma en U.R.S.S. consiste donc également à démontrer les avantages de la démocratie soviétique, qui sauvegarde les intérêts des travailleurs, et leur assure l'égalité, sans distinction de sexe, de nationalité ou de religion.

La guerre a prouvé que la structure sociale de l'État soviétique était essentiellement populaire, issue du peuple et soutenue par lui. Bien évidente était la leçon donnée par les peuples de l'Union Soviétique à l'Allemagne hitlérienne, qui basait ses calculs politiques sur la « fragilité » du moral de nos arrières. Or, la menace qui pesa sur nous, loin de désunir les citoyens, les a, au contraire, rapprochés plus étroitement.

L'État soviétique n'a pas été affaibli. Il peut, sans témérité, se proposer d'atteindre un développement économique plus intensif qu'avant la guerre. Il veut, non seulement, rétablir en cinq ans le niveau de production du temps de paix, mais encore le dépasser largement.

C'est pourquoi nos cinéastes ont le devoir

M. KALATOZOV.
Metteur en scène, Ministre-Adjoint de la Cinématographie et Chef de la Délégation au Festival International du Film.

de réaliser des films empreints d'une idéologie élevée, qui révéleront l'amitié inébranlable qui unit tous les citoyens soviétiques.

Une mission spéciale est dévolue aux studios des Républiques appartenant à l'Union, qui devront tourner des films traitant de leur existence, de leurs mœurs et de leur culture.

Mentionnons les réalisations des studios de Tachkent (République Ouzbèque) et de Bakou (République de l'Azerbaïdjan) au cours de l'année écoulée : **Takhir et Zoukhra** et **Archin Mal-Alan**, films remarquables et par leur technique et par leur sujet. Réalisés par de jeunes cinéastes nationaux, ils sont organiquement liés à la culture et à la vie de nos différents peuples. Ils ont été tournés dans la langue du pays, ce qui permit aux artistes de donner à leur interprétation une sincérité et une force convaincantes. Ils témoignent des qualités créatrices de cette jeune génération de cinéastes qui ont su s'engager dans la bonne voie.

Désormais, le cinéma de l'Ouzbékistan et de l'Azerbaïdjan peut tenir honorablement sa place au sein du cinéma national.

Cela ne suffit pas. Il y a lieu également de développer l'art cinématographique des autres républiques de l'U.R.S.S., notamment des pays Baltes où les conditions requises existent déjà. La Lettonie, l'Estonie, et la Lituanie possèdent des équipes techniques et artistiques qualifiées qui, avec les concours nécessaires, peuvent rapidement organiser leur cinématographie nationale.

L'un des rôles du cinéma soviétique est de réaliser des films susceptibles de développer chez le peuple les sentiments d'un patriotisme et d'un courage sans bornes. Le devoir des cinéastes est également de célébrer dans leurs œuvres les héros de la guerre, tels que Nicolas Gastello, Lise Tchaïkina, Alexandre Matrossov, Marie Melikaïte et d'autres encore, dont les noms vivront toujours dans notre mémoire. Il nous faut aussi poursuivre

recourent : appréhension très négative du cinéma américain et, au-delà, du cinéma occidental, la seule exception étant *Rome ville ouverte* ; attribution d'une signification avant tout idéologique aux succès soviétiques à Cannes dans un contexte de « guerre froide » ; importance accordée à l'impact sur la frange « progressiste » du public ; nécessité enfin de dépenses significatives pour assurer cette visibilité aux films soviétiques dans un environnement hostile. Le ton des deux documents, en revanche, est très différent : officiel et plus neutre chez Kalatozov, plus émotif et concret chez Ermler. Certains détails que livre Ermler seront donnés en notes, dans la mesure où ils précisent ou modifient le récit fait par Kalatozov dans son rapport.

Mais là où les deux rapports divergent profondément, c'est dans leur ambition. Là où Ermler se contente de relater par le menu le déroulement de son séjour en France, Kalatozov se sert du récit de la manifestation pour établir un plan d'action à plus long terme. Les succès à Cannes et lors de la reprise parisienne doivent permettre de relancer la distribution des films soviétiques en France et en Europe : il faut utiliser cet événement pour passer à une politique offensive dont il détaille le plan. Au lieu d'avoir des représentations dans chacun des pays, Sovexportfilm doit renforcer celle de Paris qui doit devenir la base principale à partir de laquelle rayonnera le cinéma soviétique, tant en direction du Bénélux et de la Scandinavie, que vers les colonies (à commencer par l'Algérie), mais aussi vers la partie occidentale de l'Allemagne. Là encore, Kalatozov insiste sur les enjeux géopolitiques : l'urgence est dictée par l'offensive états-unienne, menée par Eric Johnston (président de la puissante Association des producteurs et distributeurs – MPAA), qui se décline sous la forme de rachat de salles et de construction d'un studio. Pour contrer cette avancée, la seule production soviétique ne suffira pas : il convient de développer les coopérations et de s'imposer comme partenaire indispensable auprès des cinéastes et producteurs français de gauche. Parallèlement, il convient de renforcer la production cinématographique dans la partie de l'Europe occupée par l'URSS. C'est donc un plan global d'action que Kalatozov soumet en réalité au Comité central, seul susceptible comme il l'affirme, de donner à l'URSS les « clefs de la propagande cinématographique en Europe ».

Mais qui est, en cet automne 1946, Kalatozov pour évaluer avec autant de perspicacité la situation globale du cinéma en Europe, pour concevoir ce plan d'ensemble et pour s'adresser directement aux plus hautes autorités du parti, en signant personnellement ce rapport, contrairement à l'habitude des mémos soumis par le ministre ? Mikhaïl Kalatozov (1903-1973), réalisateur géorgien qui a débuté par des films d'avant-garde (*Sol' Svanetii* [*le Sel de Svanétie*], 1929), a acquis une notoriété appréciable à la

Sergueï Eisenstein et Eric Johnston, président de la MPAA, lors de sa visite au studio d'Alma-Ata, le 3 juillet 1944. Rgali.

Valery Tchkalov (Mikhail Kalatozov, 1940).

Mikhail Kalatozov (5^e depuis la gauche) lors de son séjour aux États-Unis, sur le tournage de *The Impostor* (*l'Imposteur*, Julien Duvivier, 1944) avec Jean Gabin (3^e depuis la gauche). Rgali.

veille de la guerre avec son Valery Tchkalov (1941), biographie du pilote qui effectua le record mondial de vol sans escale Moscou-Vancouver en passant au-dessus du pôle Nord en juin 1937. Le film présentait pour la première fois les Américains sous un jour plutôt sympathique. Après une production d'envergure consacrée à la défense de Leningrad, cosignée avec Sergueï Guérassimov, *Nepobedimye* (*les Invincibles*, 1943) et filmée en Asie centrale, Kalatozov est envoyé aux États-Unis comme émissaire du Comité du cinéma durant l'été 1943, avec pour double mission de développer la distribution du cinéma soviétique sur l'ensemble du continent américain, et d'étudier le système de production hollywoodien. Précisons que Kalatozov avait une petite expérience dans ce domaine : il avait dirigé le studio géorgien entre 1934 et 1938. Ses activités et ses réflexions durant son séjour aux États-Unis qui prit fin en novembre 1944, peuvent être précisément suivies grâce à la correspondance qu'il entretenait avec Bolchakov et Andrievski, alors à la tête de Soyouzintorgkino, l'ancêtre de Sovexportfilm¹¹. À son retour, il devient le premier conseiller de

11. Cette correspondance a donné lieu à plusieurs publications partielles en russe : « “Seks vydohsja... i vkonec sostarilsja” ». Mihail Kalatozov : pis'ma iz Ameriki » [“Le sexe est fatigué et a pris un coup de vieux”. Mikhail Kalatozov : Lettres d'Amérique], *Kinovedcheskie zapiski*, n° 65, 2003, pp. 196-216 ; Valerij Fomin, *Kino na vojne* [le Cinéma en guerre], Moscou, Materik, 2005, pp. 586-620 ; Anna Kalatozishvili, *Mikhail Kalatozov* (édition bilingue russe et anglaise), Tbilissi, 2012. Elle est également évoquée, assez brièvement, par Sergueï Kapterev, premier éditeur de cette correspondance, dans son article « Illusionary spoils. Soviet attitudes toward American cinema during the Early Cold War », *Kritika : Explorations in Russian and Eurasian History*, 10, n° 4, 2009, pp. 779-807. Ces publications ont été complétées par d'autres courriers conservés dans les mêmes dossiers des archives du ministère du cinéma (RGALI, f. 2456, op. 4, d. 87 et 88), aussi on ne spécifiera pas dans la suite à quelle édition ou archive il est fait référence.

Bolchakov, tout à la fois à l'intérieur – dans le processus complexe de reconstruction du cinéma soviétique après un conflit dévastateur –, et à l'extérieur où il s'affirme comme premier connaisseur des mécanismes du marché que les Américains dominent. En mai 1946, il est nommé officiellement premier vice-ministre « pour les affaires générales ». On se propose de revenir ultérieurement sur son expérience hollywoodienne et ses activités dans le cinéma soviétique entre 1945 et mars 1948, date à laquelle il est écarté et revient derrière la caméra. Ici, on se bornera à éclairer son rôle comme « Monsieur étranger ».

Aux États-Unis, Kalatozov n'a pas ménagé ses efforts pour améliorer les résultats des films soviétiques, sans obtenir de résultats très probants. D'une part, comme il le souligne à plusieurs reprises, le public américain est très peu réceptif aux films étrangers, et particulièrement méfiant à l'égard de la « propagande » soviétique, d'autre part, il rejette les films de guerre et préfère le divertissement léger. Kalatozov analyse et critique aussi le fonctionnement de la distribution soviétique : inaction des représentants locaux de la société Artkino chargée de ce travail, faiblesse des moyens investis, manque de visibilité sur les films qui seront expédiés, absence de tout matériel publicitaire, notamment de photos, piètre qualité du son, des lavandes ou des copies positives venant de Moscou. Pour élargir l'audience – limitée jusque-là aux sympathisants communistes et aux émigrés qui voient les films sous-titrés dans de modestes salles de quartier –, Kalatozov passe au doublage, développe la publicité, et surtout suggère un accord avec la RKO, qui serait basé sur un échange commercial¹². Il réorganise l'activité d'Artkino, recrute de nouveaux agents, soumet de nombreuses propositions concrètes à ses chefs moscovites. Hélas, à son grand regret, les réponses mettent des mois à lui parvenir, et sont le plus souvent évasives. Au printemps 1944, il rapporte les préparatifs des majors pour l'après-conflit, et la fièvre de doublage en langues européennes qui s'est emparée des studios. Il fait part à Bolchakov du soutien gouvernemental accordé à Hollywood (de la part des ministères de la Justice, des Affaires étrangères et du Commerce), et des questions qui lui ont été posées sur l'éventualité de l'ouverture du marché soviétique au cinéma américain après la guerre. Dans un autre courrier, destiné cette fois à l'ambassade soviétique à Washington, Kalatozov expose les projets de la Warner et de Paramount de construire des studios en Europe, évoque le prochain envoi d'attachés cinéma dans les ambassades états-uniennes, présente l'évolution des rapports entre Américains et Britanniques, et insiste sur la politique commerciale agressive qu'il voit se développer.

Autrement dit à Cannes, Kalatozov arrive en expert. De plus, après la victoire soviétique en Europe, la donne a changé : les Soviétiques occupent des zones conséquentes de l'Allemagne et de l'Autriche, ont mis la main sur les studios de Vienne et de la UFA qu'ils ont entièrement démantelés pour envoyer l'équipement en Union soviétique, et louent ceux de Barrandov à Prague, qu'ils ont libérée. L'enjeu de la distribution des films soviétiques dans la partie de l'Europe sur laquelle l'URSS étend son influence est crucial, car il faut gagner les populations au modèle de société socialiste. Pour

12. L'accord n'aboutira pas, mais des achats de films américains sont effectués durant le conflit, notamment à son initiative. Certes le processus trouve difficilement sa conclusion après bien des tergiversations de la part des responsables soviétiques qui hérissent les producteurs américains et mettent en péril la position de Kalatozov aux États-Unis.

cela, Soyouzintorgkino est réorganisée et devient en décembre 1945 Sovexportfilm¹³. Le siège principal est situé d'abord à Berlin où les Soviétiques s'installent dans deux laboratoires de tirage de copies. C'est dans celui de Köpenik que seront traités et tirés les premiers films en couleur réalisés sur pellicule Agfa, les laboratoires soviétiques n'ayant encore ni le personnel, ni les capacités techniques. C'est notamment là qu'ont été développés et tirés les films en couleur présentés à Cannes, *Kamenny cvetok* [la Fleur de pierre] et *Junost' nashej strany* [la Jeunesse de notre pays]. C'est également à Berlin que s'effectue le doublage dans les langues des pays du futur bloc de l'Est. Autrement dit, face à la politique d'expansion du cinéma américain (et anglais), les Soviétiques développent la leur.

Cette activité ne va pas sans mal : la production soviétique n'est pas très prisée, particulièrement en Allemagne¹⁴, mais pas seulement : comme le rapportent les représentants de Sovexportfilm en Bulgarie, Hongrie, Tchécoslovaquie, Pologne, etc., les films sont jugés trop didactiques, trop pesants, la propagande trop visible¹⁵. À cela s'ajoute la qualité du doublage, que les employés soviétiques ont du mal à surveiller : bourdes, paroles perverses ou détournées (notamment de Staline) risquent de modifier le sens du film ou simplement de faire rire le public¹⁶. De plus, ces employés soviétiques ne sont pas très fiables : ceux de la représentation berlinoise notamment continuent à pratiquer des saisies... à leur propre profit. Les agents recrutés localement ne sont pas non plus irréprochables. Juste avant Cannes, Kalatozov reçoit un rapport accablant dressé par le chef du 1^{er} bureau (chargé de toute l'information secrète)¹⁷. Quant aux tournages effectués à Prague, la pratique montre de la part des cinéastes soviétiques un laisser-aller qui risque de donner une mauvaise image de l'URSS (petits trafics, opportunités de rémunérations supplémentaires), ou avoir des conséquences fâcheuses (propos non sanctionnés). Il a fallu dès le printemps 1946 édicter des règles leur interdisant de donner des interviews, d'organiser des rencontres, des débats, de parler à la radio, de se produire en concert ou d'enregistrer des disques (sauf autorisation expresse des autorités). Il leur est par là même interdit de percevoir

13. Le projet est soumis à Molotov au mois d'août, mais l'organisation ne voit le jour qu'à la fin décembre 1945 (voir V. Fomin et al., *Letopis' Rossijskogo kino*, tome 3, Moscou, Kanon+, 2007, pp. 827, 830, 834-835).

14. Les raisons tiennent à la fois aux effets de la propagande du III^e Reich et aux exactions commises par les militaires soviétiques. Pour des détails sur la réception du cinéma soviétique en Allemagne voir l'ouvrage de Lars Karl, « *O gerojah i ljudjah...* ». *Sovetskoe kino o vojne : vzgljad iz GDR*, Moscou, Pamjatniki istoricheskoi mysli, 2008, pp. 126-144. Voir également le document cité dans la note ci-dessous. Les films sont de plus traduits littéralement, alors que, selon l'auteur d'un rapport, il conviendrait de procéder à un véritable travail d'adaptation.

15. Les Soviétiques rencontrent les mêmes difficultés en Italie : Pisu cite des rapports de responsables de Sovexportfilm où il apparaît que le public ouvrier et politisé regrette les films des années 1920-1930 (*Stalin a Venezia...*, *op. cit.*, pp. 165-170).

16. Le cas de la version allemande du *Serment* fait scandale. RGALI, f. 2456, op. 4, d. 108.

17. Ce rapport affirme qu'au lieu de s'activer à développer la distribution régionale, le responsable profite de ces voyages pour accaparer denrées et marchandises. Il organise chez lui des projections non autorisées – de films censurés – en échange d'avantages, notamment auprès de militaires soviétiques de haut rang. Il entretient de la domesticité aux frais de Sovexportfilm, a réservé pour son usage personnel deux voitures sur les six que compte la représentation berlinoise. La comptable soviétique qui a tenté de s'opposer à ces agissements a été mise à pied, etc. Un second rapport, encore plus alarmiste, concerne l'émissaire du Ministère du cinéma chargé du démantèlement et des missions d'étude et son assistant. Il parvient à Moscou alors que Kalatozov est à Cannes. *Ibid.*, ll. 79-85.

quelque rétribution que ce soit, pas même sous forme de droit d'auteur. Enfin, toute activité d'achat et de vente de marchandise sera désormais sanctionnée¹⁸.

En dépit de ces accidents de parcours, Kalatozov encourage fortement les tournages à l'étranger, et développe une activité tous azimuts en faveur de la distribution à l'international, des coproductions, et plus largement des échanges cinématographiques. En effet, il ne se borne pas à des exhortations, il s'implique au quotidien, prend des initiatives, émet des propositions, convoque des réunions, édicte de nouvelles réglementations, nomme, renvoie, contrôle, tance, avertit ou félicite : le nombre de documents portant sa signature entre 1945 et mars 1948 est impressionnant. Il s'applique, on le sent, à corriger les travers qu'il a identifiés lors de son séjour hollywoodien, et, profitant du pouvoir qui lui est donné, cherche à mettre en pratique les enseignements qu'il en a tirés, les idées qu'il défend.

En cela, Kalatozov se distingue radicalement de tous les autres responsables du cinéma soviétique, et pas seulement dans la période durant laquelle il est actif¹⁹. Lui seul occupe d'aussi hautes fonctions (il est vrai, à peine plus de trois ans) sans être au départ un fonctionnaire de l'appareil du parti : directeur de toute la production de fiction, puis premier vice-ministre, fonction qu'il cumule même durant quelques mois avec la direction de ce mastodonte délabré qu'était Mosfilm en 1946. Ce rôle ne peut s'expliquer autrement que par la personnalité, indiscutablement hors du commun, du chef de la délégation soviétique à Cannes : Kalatozov a non seulement une vision d'ensemble de la production, mais aussi des facultés de capitaine d'industrie, qui se doublent d'une ambition mondiale pour le cinéma de son pays. Mais ici, on insistera sur un autre aspect. À travers sa correspondance, mais aussi sur les photographies de la période hollywoodienne et du festival, comme dans la presse française qui lui donne du « S. E. » (son Excellence), se dessine un homme aux réels talents de diplomate (il a appris l'anglais sur place), certes aux positions idéologiques fermes, mais qui a parfaitement intégré les codes de l'élite occidentale, ouvert, curieux de l'autre, et qui, parce qu'il est lui-même un cinéaste de talent, peut parler d'égal à égal avec les cinéastes étrangers. Pendant la guerre, à Hollywood, Kalatozov s'est lié d'amitié avec Charlie Chaplin qui lui a fait part de son souhait de venir en Union soviétique : il a aplani tant que faire se pouvait toutes les

Jean Renoir, Mikhaïl Kalatozov avec Charlie Chaplin à Hollywood (1944). Rgali.

18. RGALI, f. 245, op. 4, d. 107, ll. 164-165.

19. D'autres, comme Alexandre Andrievski, Moisseï Aleïnikov, Francesco Misiano, Adrian Piotrovski ou Boris Babitski eurent une action décisive, mais dans la production d'un seul studio (Mejrabpom, Lenfilm ou Mosfilm), et parmi eux, seul Andrievski était passé derrière la caméra.

Mikhaïl Kalatozov avec le scénariste Casey Robinson à Hollywood sur le tournage de *Passage to Marseille* (Michael Curtiz, 1944). Rgali.

embûches (mauvais souvenirs de la fréquentation de Boris Choumiatski en 1935, rumeurs sur une distribution illégale de *The Dictator* [le Dictateur], etc.), a servi d'intermédiaire entre l'artiste et les autorités soviétiques dont le style rébarbatif risquait de le hérisser, et si ce projet est abandonné, ce n'est pas de son fait. Il ne s'est pas lassé d'expliquer comment il fallait traiter avec les cinéastes américains, comment se faisaient les affaires : *lunches, parties, petits cadeaux* témoignant de l'attention que l'on

prête aux gens²⁰... Il a noué d'excellentes relations avec Robert Mamoulian, Lewis Milestone, John Ford, Orson Welles, King Vidor, a rencontré David Wark Griffith qu'il a flatté en lui parlant de son aura en URSS, a fréquenté Sam Goldwyn, les frères Warner, conseillé à Columbia des sujets de films pro-soviétiques. Il a pris des contacts pour doubler en russe les films américains (Michael Chekhov aurait été prêt à le faire gratuitement).

Déçu de ne pas être suivi par ses chefs moscovites, il écrivait au printemps 1944 : « Alexandre Nikolaevitch [Andrievski], si je propose quelque chose, c'est que j'ai vérifié, que j'ai pris conseil. Si j'insiste, faites-moi confiance, on voit mieux d'ici ». Le problème était que la confiance n'était pas vraiment la vertu la mieux partagée dans ces années. Ce qui n'empêcha pas Kalatozov de réitérer après le festival de Cannes, en novembre 1946.

20. « Je lui ai offert du cognac, je crois qu'il apprécierait quelque chose de votre part », « Je lui ai fait porter la boîte laquée de Palekh que vous avez envoyée. Cela lui a fait extrêmement plaisir ». Il s'agit de Goldwyn. RGALI, 2456, op. 4, d. 88 (courrier du 17 juin 1944).

Secret

Au secrétaire du Comité central Jdanov A. A.
Au secrétaire du Comité central Kouznetsov A. A.
Au ministre adjoint des Affaires étrangères Dekanozov V. G.
Au Comité central Souslov M. A.
Au Comité central Alexandrov G. F.
Au Conseil des ministres Vorochilov K. E.

Rapport sur la participation du cinéma soviétique au Festival international de Cannes (France) et conclusions

20 septembre – 5 octobre 1946

Le 17 juillet 1946 le Politburo a pris la décision de participer au Festival international du film de Cannes et d'y envoyer une délégation soviétique¹.

Dans cette décision, il était dit que « l'un des objectifs principaux du Ministère du cinéma durant le festival devait être de faire la promotion des films soviétiques à l'étranger, en premier lieu dans les pays organisateurs de festivals »².

Dès son arrivée en France, la Délégation soviétique s'est mise au travail, guidée par cette décision du Comité Central du VKPb.

Nous avons commencé par nous renseigner sur la situation de la distribution des films soviétiques en France et dans les pays voisins.

Avant guerre, la France occupait une place dominante dans le système européen de distribution. Après la guerre, cette situation a changé. Aujourd'hui la distribution française dont les patrons sont des Américains détermine entièrement la situation des marchés en Belgique, Suède, Norvège, Danemark, Hollande, Suisse, Algérie et Maroc. Le succès d'un film dans ces pays dépend de son succès à Paris.

1. L'invitation avait été d'abord soumise à l'ambassade de l'URSS à Paris en avril 1945 et un premier accord avait été obtenu en octobre (voir Cinémathèque française [CF], FIF 49, b. 8). Le chef du bureau cinématographique, Kisselev, proposait 6 longs métrages sous-titrés et 10 courts doublés avec un commentaire en français.

2. Ce document est également conservé dans le Fonds du Ministère du cinéma (f. 2456, op. 4, d. 103). L'autorisation était donnée à la fois pour Cannes et pour Venise, et fut ratifiée par le Conseil des ministres le 22. Il était précisé que Kalatozov conduirait la délégation soviétique à Cannes. Le document proposait, comme membre du jury, non pas le réalisateur Sergueï Guérassimov, mais l'attaché culturel de l'URSS à Paris, Alexandre Alexeev (qui était en réalité un agent du NKVD). Le règlement du festival ne tolérant que des professionnels, cette candidature fut écartée.

Dans ce contexte, le succès des films soviétiques en France, et dans les pays susmentionnés, dépend entièrement du succès obtenu à Paris.

Ces six derniers mois, la distribution des films soviétiques en France a fortement chuté. Cela s'explique tant par l'aggravation de la lutte politique et le renforcement des tendances pro-fascistes, que par la mainmise des Américains sur le marché du film français qui découle des accords Blum-États-Unis.

Si, durant l'année qui a suivi la fin de la guerre, nos films jouissaient d'un large succès en France, depuis six mois, ils ne sont presque plus diffusés dans les salles parisiennes.

Les conditions de promotion de nos films à Paris se sont également complexifiées du fait des efforts du gouvernement français pour redresser l'industrie nationale qui, d'un côté tente de renaître de ses cendres, de l'autre est malmenée en raison de l'expansion américaine (selon les conditions de l'accord Blum, les films américains occupent les écrans 4 jours par semaine, le reste du temps étant réservé au cinéma français et étranger).

Le festival international du film de Cannes organisé par le gouvernement français avait pour premier objectif de favoriser le redressement du prestige du cinéma national, d'élargir les frontières de sa distribution en Europe et, dans la mesure du possible, dans les autres parties du monde.

Pour la France, le Festival international du film de Cannes devait jouer un rôle politique, commercial et moral pour redorer le blason de la culture et du cinéma français. Ce Festival aurait dû se tenir en 1939, mais la guerre et l'occupation de la France l'ont empêché. Peu de temps après la libération, la France s'est à nouveau lancée énergiquement dans la préparation du festival.

Le gouvernement français a alloué des sommes énormes à son organisation. Les meilleurs hôtels de cette station balnéaire de rang européen ont été mis gratuitement à la disposition des membres des délégations et des hôtes du festival. Des trains spéciaux – express Paris-Cannes – ont assuré gratuitement la venue des délégués et participants du festival.

Le Festival international a été une fête nationale. Le gouvernement français y a accordé une importance telle que pas moins de 6 ministres ont fait le déplacement. Les Français ont présenté à leurs hôtes les meilleurs produits de leur culture, ont exhibé leur aviation, organisé des fêtes populaires, des excursions ; le gouvernement s'est financièrement beaucoup engagé afin d'améliorer le prestige de la culture française aux yeux des étrangers.

Ce sont environ 1 500 hôtes – diplomates, écrivains, comédiens, peintres, réalisateurs –, et plus de 300 journalistes de la presse mondiale qui ont été accueillis à Cannes. Chaque délégation des pays participants était choyée par une quantité de diplomates qui influaient sur l'état d'esprit et les opinions du festival. Ce travail a coûté énormément d'efforts et d'argent. Ainsi, le 19 septembre, Dave Cooper, ambassadeur de Grande-Bretagne, est arrivé à Cannes avec deux compagnies de tireurs écossais de la garde. Dave Cooper a offert des réceptions, organisé des parades avec ses tireurs écossais, déposé des gerbes sur les tombes des soldats inconnus, donné du tambour, et fait tout ce qui était possible pour frapper les esprits des festivaliers. La délégation comprenait deux membres de la Chambre des lords, des vedettes du cinéma anglais, des écrivains, etc. La délégation autrichienne était conduite par le Premier ministre, celle de Suède, par le ministre des Affaires étrangères. Tous les pays ont consenti un maximum d'efforts pour faire pression sur les participants et les persuader de la supériorité de leur

production. Les journaux ont affirmé que « Cannes est devenu, durant 14 jours, la capitale mondiale du cinéma ».

20 pays ont participé au festival : la France, l'URSS, les États-Unis, l'Angleterre, l'Italie, le Mexique, le Danemark, l'Égypte, l'Inde, le Portugal, la Suède, la Suisse, la Tchécoslovaquie, la Belgique, le Canada, la Pologne, la Roumanie, la Hollande, l'Argentine. Selon le règlement, chaque pays ayant une production importante a pu présenter 7 longs métrages. L'URSS, les États-Unis, la France et l'Angleterre en ont présenté un nombre identique – soit 7 longs métrages. En tout, ce sont 52 longs métrages et plus de 70 courts métrages qui ont été montrés. Chaque pays avait droit à un représentant officiel et un membre du jury, à quoi s'ajoutaient des invités, des représentants de la presse, etc.

La délégation soviétique était représentée par les réalisateurs Ermler, Ioutkevitch, Ptouchko³, les acteurs Tchirkov, Ladykina

De gauche à droite : Sergueï Youtkevitch, Mikhaïl Kalatozov, Galina Vodianitskaïa, Friedrich Ermler. Rgali.

3. Friedrich Ermler (1898-1967) s'était fait connaître dans les années 1920 comme chroniqueur attentif des mutations de la société (*Katka - Bumazhny ranet* [*Katka, pomme reinette*], 1926), et connu un vrai succès avec *Oblomok imperii* (*Débris de l'empire*, 1929). Il poursuivit dans une veine plus politique dans les années 1930 avec *Krest'jane* (*les Paysans*, 1935), puis le diptyque *Velikij grazhdanin* (*Un grand citoyen*, 1938-1939), inspiré par le procès des trotskystes. *Ona zashchishchaet rodinu* (*Camarade P.*, 1943) connut un certain succès aux États-Unis sous le titre *No Greater Love* (dans une version préparée par Kalatozov sur place). *Velikij perelom* (*le Tournant décisif*) présenté à Cannes, film sur la défense de Stalingrad, fut tourné en 1945 ; Sergueï Ioutkevitch (1904-1985) avait commencé au sein de l'avant-garde théâtrale avec les FEKS, et réalisé son premier long métrage, *Kruzheva* (*Dentelles*), en 1928. *Vstrechnyj* (*Contre-plan*, co-Ermler, 1932) signa son ralliement au réalisme socialiste, mais après *Chelovek s ruzh'em* (*L'Homme au fusil*, 1938), il renoua pendant la guerre avec le burlesque (*Novye pokhobzhenija Shvejka* [*les Nouvelles Aventures du brave soldat Schweik*]). Dans la sélection cannoise il présenta un documentaire, *la Jeunesse de notre pays*, et une fiction, *Salut, Moscou!* ; Alexandre Ptouchko (1900-1973) débuta sa carrière dans le film d'animation, devint célèbre avec *Novyj Gulliver* (*le Nouveau Gulliver*, 1935), primé à Venise, succès confirmé avec *Zolotoj kljuchik* (*la Clef d'or*, 1939), variante soviétique de *Pinocchio*, où il combinait acteurs et marionnettes animées. Devenu spécialiste des trucages, il dirigea ce département durant la guerre en évacuation, à Alma-Ata. Ptouchko fut ensuite nommé à la tête de Soyuzmultfilm, et réalisa un des premiers films soviétiques en couleur de l'après-guerre, *Kamennyj cvetok* (*Fleur de pierre*, 1946), présenté à Cannes, tourné à Prague, conte fantastique où il utilisait le procédé Agfacolor récupéré par les Soviétiques à Berlin.

et Vodianitskaïa⁴. Le réalisateur Guérassimov⁵ était membre du jury et la délégation était dirigée par le vice-ministre du Cinéma de l'URSS Kalatozov⁶.

Les préparatifs de la délégation soviétique à Paris et à Cannes

Notre délégation est arrivée à Cannes le 17 septembre⁷. Un rapide examen de la situation a montré qu'il ne fallait pas compter sur le soutien de communistes au sein du comité d'organisation du festival ou du jury, car il ne s'en trouvait aucun au sein de l'une comme de l'autre instance. En outre, les hôtes du festival venus du monde entier, parmi lesquels se trouvaient de nombreux diplomates, journalistes, vedettes, hommes d'affaires, rentiers, vestiges de l'aristocratie française, etc. – ne laissaient guère supposer que nous trouverions beaucoup d'admirateurs de la culture soviétique.

À Paris déjà, nous avions élaboré des supports écrits en nombre suffisant : brochures, affiches, prospectus ; nous avions édité deux revues bien illustrées, ainsi que deux ouvrages sur le cinéma soviétique. Tout ce matériel imprimé en français était nécessaire à la promotion du cinéma soviétique.

Néanmoins, à notre arrivée à Cannes, nous nous sommes aperçus que tous les stands, vitrines et kiosques que nous pensions utiliser pour la diffusion de cette réclame, avaient déjà été réservés par les Américains qui avaient payé des sommes folles⁸. Une petite partie seulement restait entre les mains des Français, si bien qu'un unique stand a été mis à notre disposition.

4. Boris Tchirkov (1901-1982) s'était fait connaître au cinéma dans la *Trilogie de Maxime* de Kozintsev et Trauberg (1934-38) où il interprétait le rôle principal. Il venait d'achever le tournage de *Glinka* (Leo Arnshtam) dont il était également le héros ; la carrière de l'actrice Marina Ladynina (1908-2003) connut une accélération à partir du moment où elle épousa le réalisateur Ivan Pyriev (1936), et s'acheva avec leur séparation en 1954 ; Galina Vodianitskaïa (1918-2007) venait de terminer ses études au VGIK lorsqu'elle interpréta le rôle principal dans *Zoïa* qui lui valut un prix Staline.

5. Sergueï Guérassimov (1906-1985) avait commencé au sein de la FEKS comme acteur (on le voit dans tous les films de Kozintsev et Trauberg), et passa à la réalisation au début des années 1930, tout en enseignant l'art dramatique. Sa notoriété datait de *Komsomol'sk* (1938), exaltation de l'homme héroïque participant à la construction de la nouvelle société. Il avait co-signé avec Kalatozov *Nepobedimye* (*les Invincibles*, 1943) à Alma-Ata.

6. *In extremis*, le 6 septembre, Ivan Bolchakov demanda que fût également inclus dans la délégation le critique, journaliste et scénariste Alexandre Novogrudski. Né en 1911, celui-ci avait étudié au VGIK, travaillé pour des journaux et à la radio, était alors représentant de Tass à Vienne, et surtout parlait anglais, français et allemand. Dans la délégation, seul Ioutkevitch était plus ou moins francophone, raison probable de cette demande. Mais aucun autre document n'atteste la présence à Cannes de ce journaliste.

7. Ermler affirme que ce fut le 18. Mais une partie de la délégation soviétique pourrait être arrivée bien plutôt, le 10 septembre. En atteste un courrier du 11 septembre du délégué général du festival adressé à Michel Fourré-Cormeray, directeur général du CNC, et évoquant « l'espèce de scandale provoqué par l'arrivée de la délégation soviétique pour laquelle aucun logement n'avait été réservé et dont, au prix de mille peines, nous avons dû assurer le gîte au dernier moment, dans des conditions telles que deux de ses membres ont dû dormir dans le même lit ». Cet incident – dont les répercussions, selon l'auteur, pourraient être graves au point de menacer « le succès et l'existence même du festival » – était à imputer au Commissariat général du tourisme.

8. Les Anglais, pour leur part, avaient par avance demandé (et obtenu) une « aide maximum pour l'organisation de la publicité » (télégramme du 23 août de Robert Favre le Bret à Marco de Gastyne, chargé de l'organisation technique à Cannes, et courrier du 26 rapportant sur l'aide effectivement apportée, CF, FIFA 23, b. 4).

Couvertures des brochures et ouvrages publiés pour le festival de Cannes.

Les Américains faisaient tout pour ne laisser aucune place à la publicité des autres films. Cette publicité leur rapportait des sommes colossales, dans la mesure où toute la réclame américaine est payante, ce qui leur assure des bénéfices importants.

Pour la promotion de nos films, nous avons fait le choix suivant : à côté de la grande salle où se déroulait le festival, nous avons érigé un énorme stand, de 6 m sur 8, sur lequel a été dessiné le drapeau rouge avec les lettres URSS. Cette tache vive a aussitôt attiré l'attention par ses dimensions, et la publicité américaine disposée dans les rues alentours s'en est trouvée réduite et peu visible. Le bas du stand était occupé par des photographies qui ont attiré des foules curieuses durant toute la durée du festival⁹.

Chaque projection de nos films a été accompagnée de la diffusion gratuite de revues, ouvrages et prospectus sur le cinéma soviétique.

Au bout du compte, la publicité des films soviétiques a été considérée par la presse comme la meilleure¹⁰.

Le Film français du 4 octobre écrit : « À l'occasion du festival de Cannes la représentation soviétique en France a édité des brochures et revues¹¹ de grande qualité où l'on peut admirer de luxueuses photographies et une présentation impeccable de la documentation concernant tous les films présentés à Cannes ».

La Cinématographie française du 28 septembre écrit : « L'URSS a édité de fort jolies brochures sur ses réalisateurs, acteurs, ainsi qu'un catalogue sur ses principales productions présentées au festival... », etc.

Toute cette publicité avait préalablement été élaborée à Moscou, avant d'être imprimée à Paris durant les dix jours de notre séjour.

9. Ermler était ici à la manœuvre. Il le relate ainsi : « Lorsque je me suis rendu compte à quel point tout brillait et étincelait, j'ai compris qu'il était impossible de rivaliser et j'ai pris un parti plus modeste, mais expressif. J'ai demandé à Guérassimov de me dessiner un drapeau rouge stylisé, puis j'ai loué les services d'un peintre à qui j'ai demandé de le reproduire en grand et d'y inscrire les lettres "URSS". Et le lendemain nous avions un énorme stand, orné d'un énorme drapeau rouge, avec en grand les lettres "URSS", tandis que le bas était illustré de petites photos extraites de nos films. La foule se pressait autour de ce stand. On ne peut imaginer le succès et la popularité de l'Union soviétique. Voyant le résultat de nos efforts, les Américains, craignant ce succès, ont compris qu'ils avaient commis une erreur et ont acheté en une soirée tous les poteaux le long du front de mer et les ont ornés de deux petits drapeaux. De notre côté, nous n'avons pu nous offrir que cinq stands pour y accrocher nos affiches. Mais nous avons fait appel à de nouveaux citoyens soviétiques qui viennent de recevoir leurs passeports – des ex-émigrés qui, pour prouver leur loyauté, ont fait tout ce qui était possible... et impossible. Je leur ai dit : "Collez 250 affiches à travers toute la ville" ! Et voilà : le lendemain, la ville était couverte, et ce n'était pas moins bien que ce qu'avaient fait les Américains et les Anglais ! »

10. *Tous les extraits cités ci-dessous sont tirés de journaux d'orientation non communiste, car la presse communiste, naturellement, était très positive* [Note de Kalatozov]. En réalité, Kalatozov cite un certain nombre de journaux communistes comme *l'Aurore du Sud-Est*, *le Patriote de Nice*, ou *l'Étoile du soir*.

11. En russe, Kalatozov transforme « une revue » en « des brochures et revues », ce qui correspond à la réalité.

ZOIA

Production du Studio « SOYUZDETFILM »

Scénario L. ARNSTAM et B. TCHIRSKOV
Mise en scène L. ARNSTAM
Prises de vues A. CHELENKOV
Truquages A. PTOUCHKO
Musique D. GHOSTAKOVITCH
Décor K. OUBETIS et A. DIKHITAR
Directeur de Production B. KRAKOVSKY

Distribution

Zoia G. VODIANITZKAIA
Zoia, enfant K. SKVORTZOVA
Sa mère I. TARASSOVA
Son père N. RYJON
Boris A. KOLZNEV
Hélène B. POSLAVSKY
Anna Sergeevna T. ALIZEVA
L'officier allemand B. POLJORNOKOV
Le soldat allemand R. PLJATT

Le réalisateur du film : ARNSTAM

Leo Arnstam, scénariste et metteur en scène de grande valeur, est un exemple frappant de l'artiste qui cherche toujours sa véritable voie pour aboutir enfin à la réalisation de grandes œuvres cinématographiques.

A l'époque où s'écrivait que nous ne le cinéma parlant, le jeune Arnstam achevait ses études de pianiste au Conservatoire de Leningrad, sous la direction du professeur Shaliov.

Après une série de concerts concourant aux grands virtuoses, tels que Liszt et Chopin, il fut engagé dans un théâtre, comme musicien. Mais les concerts ne purent retenu Arnstam lorsque au cinéma vint s'ajouter à l'usage le domaine découvert le son.

Et les premiers films soviétiques soviétiques portèrent le nom d'Arnstam, comme inspirée de son.

La suite, sa carrière fut courte, il se suit bien-

tit à écrire des scénarii. Il figure en tant que co-auteur au générique de *La Rencontre*.

Puis tard, Arnstam réalise son premier film : *Les Amies*, dédié à trois jeunes filles, pleines d'optimisme, qui font le sacrifice de leur jeunesse et de leur vie pour la liberté et la fin des souffrances. Les hautes études un très gros succès, et fut ainsi consacré le talent de metteur en scène d'Arnstam.

Puis, il tourne *Amie*, qui relate la vie du grand poète Sergé Kirov. Enfin, Zoia, où il se, par la facilité historique et la simplicité du style, touche le cœur des spectateurs. Il montre la vie la plus poétique de sa personnalité.

Arnstam veut de tourner la réalisation de *Gluska*, biographie du grand compositeur russe. Dans ce film, il donne toute la mesure de son talent incontestable.

GALINA VODIANITZKAIA

Quand on lui propose de jouer le rôle de Zoia, Galina Vodianitzkaia était étudiante à la faculté Cinématographique d'Etat.

Charmé par sa ressemblance avec l'héroïne de cette histoire vraie, le metteur en scène Leo Arnstam décide de lui confier ce rôle important. De plus, les pédagogues de l'Institut considéraient Galina comme l'élève de la promotion qui offrait le plus de talent.

Galina Vodianitzkaia est née à Khar'kov dans une famille d'ouvriers. Son père et sa mère, biélorusses, souhaitaient que leur fille suive la même carrière. Avant achevé ses études secondaires, en 1935, et cédant à leur influence, elle entra à l'Université des Sciences mais, après deux ans d'études, décida de s'orienter vers la carrière artistique. En 1939, elle prit sa candidature à la Faculté des Acteurs (G. I. K.) où elle fut admise comme élève. Durant la guerre, le B. S. I. le fut devant à Alma-Ata. L'été 1943 et Boris Tchirskov qui dirigeait des scénarii, y apparaissant également. Dès qu'il vint Galina, lui fit proposition de faire un essai pour le rôle de Zoia. Galina prépara quelques

scènes, sans sans cesse qu'elle aurait le bonheur d'interpréter ainsi son premier rôle au cinéma.

Les prises de vues commencent à Moscou, à l'automne 1943. Au début, furent filmés les premiers épisodes romantiques avec Boris, à travers la capitale. Les scènes principales furent tournées durant l'hiver et le printemps, dans les pavillons des studios Mosfilm.

Galina Vodianitzkaia essaya de créer un personnage gai, bon, vital, tout en restant soignée. Elle voulait que les spectateurs, en voyant Zoia à l'écran, la trouvent semblable aux jeunes filles de leur connaissance mais devaient en même temps qu'elle leur fait leur supérieurs. Elle voulait représenter Zoia telle que la dépeignaient sa mère, sa professeure, ses camarades, ses parents, et telle qu'elle apparaissait dans son journal personnel.

Elle voulait que le spectateur comprenne ce travail intense de l'artiste qui consistait la jeune femme, cette force morale qui lui permit de supporter la souffrance physique.

En créant ce personnage humain, d'une haute valeur spirituelle Galina a pleinement atteint son but.

7

Publicité pour *Zoia* (Leo Arnstam, 1944).

Le 18 septembre au soir s'est tenue à Cannes une fête grandiose baptisée « Bataille de fleurs ». Chaque État, compagnie, firme, société participant au festival a pris part à une compétition de chars ornés de fleurs et de symboles du pays, du patron de la société ou de la compagnie.

Notre délégation a confectionné un char (en décorant un grand camion) représentant la muraille du Kremlin avec la tour du Saint-Sauveur en fleurs, surmontée d'une étoile lumineuse rouge. La tour atteignait 8 mètres de haut. En passant devant la tribune diplomatique, 16 colombes blanches, symbolisant la paix, se sont envolées de la tour¹². Notre char a été ovationné, et le lendemain, les journaux de toute orientation écrivaient :

Cavalcade du 26 septembre : « Les Soviétiques se sont très bien préparés aux festivités cannoises. Leur char fut des plus admirés : fleurs les plus chères, les plus odorantes, les plus majestueuses. Un motif de fleurs éclatantes figurait en avant le mot "Paix" ».

12. Là encore, Ermler avait fait appel aux ex-émigrés et désormais citoyens soviétiques pour réaliser le projet qu'il avait, selon ses dires, conçu de A à Z.

L'Avenir du 20 septembre :
 « Le char de l'URSS provoque une mention toute particulière, car nous eûmes la surprise à son passage devant la tribune officielle, de voir s'échapper de la tour du Kremlin seize colombes blanches représentant les seize républiques soviétiques et symbolisant dans leur gracieux essaim, la Paix, cette paix qui devrait donner aux peuples tant de belles soirées comparables à celles-ci. Peut-être, parties de Cannes, voleront-elles jusqu'à Paris pour se poser dans les jardins du Luxembourg, *sur les bureaux de la conférence de la Paix...* »¹³

Toutes les interventions de nos délégués ont mis en avant la lutte pour la paix¹⁴.

Le 19 septembre s'est tenue la première réunion officielle du jury du festival qui devait élire le présidium. L'atmosphère était extrêmement tendue. Avant la réunion, à notre initiative, s'étaient réunis les délégués tchécoslovaques, polonais et roumains, et nous avons décidé d'un front commun.

Les cinéastes soviétiques au travail : montage tiré de la brochure *le Cinéma soviétique*.

13. Kalatozov rajoute ces derniers mots (ici en italiques) qui ne figurent pas dans l'article, nécessaires à la compréhension des destinataires de son rapport.

14. Il s'agit des interventions lors de la cérémonie d'ouverture, soirée que relate ainsi Ermler : « Pour que vous ayez une idée de ce que nous avons ressenti, je dois préciser que tout le monde était en smoking, en frac, et les femmes, en robes de bal. Il y avait là des comtes, des barons, des princes, des millionnaires, des milliardaires, bref, c'était une soirée festive de niveau international. »

Au début de la réunion, nous avons proposé la candidature du représentant français Huisman¹⁵ à la présidence du jury, ce qui a été soutenu à l'unanimité par l'ensemble des membres. Après quoi, le représentant égyptien, clairement inspiré par les Britanniques, a proposé d'élire trois vice-présidents, un Américain, un Soviétique et un Anglais. La proposition a été acceptée et deux vice-présidents ont été élus, un Soviétique et un Américain. Lorsqu'est venu le tour d'élire le troisième vice-président qui devait être un représentant de l'Angleterre, nous avons suggéré au représentant de la Tchécoslovaquie de s'opposer au choix d'un troisième vice-président issu d'un grand pays, car de cette manière aucun petit pays n'aurait été représenté à la vice-présidence. Cette intervention du délégué tchécoslovaque a été soutenue par la plupart des représentants des petits pays, mettant en échec la proposition de l'Égypte. Et c'est un Danois qui a été élu. Le jour suivant, le délégué égyptien a été rappelé et remplacé par un autre. C'était une victoire contre le bloc anglo-américain en voie de constitution.

Carte mondiale du cinéma paru dans *L'Écran français*, n° 64, 18 septembre 1946.

15. Georges Huisman (1889-1957), diplômé de l'École des Chartes, était un haut fonctionnaire français. Révoqué par Pierre Laval, il fut réintégré dans ses fonctions dès la Libération et nommé conseiller d'État. Il présida la commission de censure à partir de son rétablissement en juillet 1945. Sympathisant communiste et militant des ligues antiracistes, il œuvra au rapprochement entre la France et l'URSS. Il fut trois fois de suite président du jury du festival de Cannes (1946, 1947 et 1949).

Publicité pour *Berlin* (Iouli Raïzman, 1945) dans la brochure *le Film soviétique*. CF.

Outre les 300 journalistes du monde entier, un grand nombre d'écrivains de France et d'ailleurs étaient présents. Parmi les écrivains français se trouvaient Georges Duhamel, Paul Éluard, Sadoul, Moussinac, Cain¹⁶, Marion¹⁷ et d'autres. Ils représentaient l'Union nationale des intellectuels français¹⁸. Nous leur avons proposé de créer le « Prix de la paix », indépendamment des autres prix que devait décerner le jury officiel du festival. Ce prix devait revenir au film qui promouvrait le mieux l'idée de paix. Notre proposition a été acceptée et ce prix a été créé. Ultérieurement il a été décerné à *Molodost' nashej strany* (*la Jeunesse de notre pays*, Sergueï Ioutkevitch, 1946), en plus de celui que ce film a reçu comme meilleur documentaire¹⁹.

Le 20 septembre s'est déroulée la cérémonie d'ouverture du festival, qui a débuté par la projection du documentaire soviétique *Berlin* [Iouli Raïzman, 1945]²⁰. Le film a remporté un franc succès, largement dû aux conditions particulières de présentation, différentes de celles des autres films. En effet, en vertu du règlement du festival, les films présentés

16. Kalatozov n'étant pas francophone, une part des noms propres et titres de périodiques sont très mal retranscrits, notés peut-être rapidement sur le moment, et non vérifiés après coup. Toutefois il s'agit ici très probablement de Julien Cain (1887-1974), fils d'un imprimeur juif, agrégé d'histoire, administrateur de la Bibliothèque nationale de France à partir de 1930, proche de Jean Zay, qui avait été déporté à Buchenwald. Il retrouva ses fonctions à la Libération, participa à la création de l'UNESCO dont il fut nommé vice-président. Il venait d'être nommé Directeur des bibliothèques de France et de la Lecture publique, et participa au jury du prix de la Paix au Festival de Cannes.

17. Il s'agit du journaliste belge Denis Marion, critique de cinéma et co-scénariste et assistant de Malraux sur *Sierra de Teruel*, correspondant à Paris du *Soir* de Bruxelles.

18. L'Union nationale des intellectuels, créée en mai 1945, fédérait les associations professionnelles clandestines nées durant l'Occupation. Elle était alors dirigée par Georges Duhamel et avait pour organe *Étoiles*, dont le rédacteur en chef était Pierre Emmanuel. Voir pour la genèse de ce mouvement : Daniel Virieux, « la Direction des intellectuels communistes dans la Résistance française », *Sociétés et représentations*, n° 15, 2003/1, pp. 133-153 ; et pour son histoire ultérieure : Gisèle Sapiro, « Formes et structures de l'engagement communiste des écrivains. De la "drôle de guerre" à la guerre froide », *ibidem*, pp. 154-176.

19. Le film en couleur (coréalisé par les documentaristes Iakov Poselski et Irina Venjer) avait été tourné lors d'une parade sportive au stade Dynamo de Moscou en juillet 1946.

20. Le choix de *Berlin*, projeté en ouverture du festival, n'était pas anodin. Comme le remarque justement Pisu, le film marquait le rôle fondamental de l'URSS dans la prise de Berlin, et évoquait l'arrivée des Américains dans la capitale allemande en « hôtes » (des « maîtres » qu'étaient les Soviétiques).

doivent l'être en version originale, autrement dit dans la langue du pays producteur. Les membres du jury reçoivent des brochures spécialement éditées qui délivrent l'essentiel du contenu. Naturellement, le film aurait beaucoup perdu s'il avait été présenté ainsi. C'est plus généralement le cas des films soviétiques qui se distinguent de tous les autres par l'intensité du message idéologique et nécessitant que le sens et le texte soient précisément transmis.

Le comité d'organisation du festival était catégoriquement opposé à notre souhait – de traduire le film pendant la projection à l'aide d'un micro et d'un haut-parleur. Une partie des membres du jury (anglais, égyptien, suédois et américain) se sont prononcés contre la projection des films soviétiques avec traduction simultanée, au motif que les autres pays allaient se retrouver dans des conditions inégales, faute de s'être préparés à ce genre de présentation. Après 6 heures de discussion et grâce à notre insistance, le jury nous a accordé cette autorisation pour la seule projection du film *Berlin*, à titre d'essai.

À Paris, nous avons à l'avance choisi (sur recommandation du Comité central du Parti communiste français) un traducteur de haut niveau à qui nous avons montré les films et que nous avons préparé à cette tâche. La projection de *Berlin* avec traduction s'est trouvée parfaitement justifiée. Le film a touché les spectateurs non seulement par les images, mais aussi par le sens profond que porte le commentaire. Et les paroles du camarade Staline traduites en français ont suscité des ovations.

Voici ce qu'en dit *l'Aurore du Sud-Est* du 20 septembre : « Il n'y a rien de plus exténuant que d'assister plusieurs heures de suite à des séances où on ne comprend pas un traître mot. Les Russes l'ont parfaitement compris dès le premier jour, et ont été les seuls à faire appel à un présentateur pour traduire les films. Il ne pouvaient pas mieux faire »²¹.

*Le Patriote [de Nice et du Sud-Est]*²² du 21 septembre : « Fait symbolique : les festivités internationales s'ouvrent par un film représentant la victoire, sans laquelle ces festivités n'auraient pu avoir lieu. Le réalisme de la prise de Berlin frôle l'hallucination. Les plans filmés en direct sont montés avec une incroyable simplicité. Les tirs des 22 000 canons illuminent l'écran avec une force indescriptible. Le franchissement de l'Oder sous les bombes des avions allemands... un avion qui explose en plein vol... les combats dans les ruines de la ville... les balles tirées depuis les fenêtres – donnent une impression de réalité que seul le cinéma soviétique sait atteindre. Mais ce qui donne une signification particulière au film documentaire russe, c'est le rôle de l'individu. À l'opposé des films américains où les soldats sont souvent au même niveau que la technique, dans *la Prise de Berlin*, la victoire s'obtient grâce au patriotisme, à la vaillance et à la résistance des hommes ».

Presque toute la presse mondiale a exprimé son enthousiasme après la projection de ce film.

Le succès de cette présentation avec traduction était si évident que le jury s'est vu contraint d'autoriser cette traduction pour tous les autres films que nous présentions, ainsi qu'aux autres pays. Ce que ceux-ci ne purent faire, dans la mesure où ils ne s'y étaient pas préparés à l'avance.

21. Dans le message adressé par le jury au comité d'organisation du festival à l'issue des délibérations figure le souhait que dorénavant tous les films soient sous-titrés ou commentés au micro (CF, FIFA 23, b. 4).

22. Le titre est retranscrit de manière fautive. On a mis entre crochets le titre probable, sans certitude qu'il s'agisse bien de cet organe édité par le Parti communiste. D'une manière plus générale, seule une partie des citations de Kalatozov ont pu être retrouvées dans l'original et comparées (soit par manques dans les collections parisiennes, soit en raison d'erreurs d'attribution de l'auteur). On a dans ce cas retraduit du russe.

6 photogrammes tirés de *Berlin* (Iouli Raïzman, 1945).

Le second film soviétique présenté au festival était *Velikij perelom* [*le Tournant décisif*, Friedrich Ermler, 1945]. Ce film a eu du succès, mais la plupart des comptes rendus font état de critiques, particulièrement à l'endroit de sa lenteur et de son côté exagérément bavard²³. Au sein du jury, le film a plu au président Huisman.

Le troisième film soviétique projeté était *Kamennyj cvetok* [*Fleur de pierre*, Alexandre Ptouchko, 1946]. En dehors des nôtres, 6 films en couleur étaient présentés au festival : 4 américains et 2 anglais. Tous ces films étaient réalisés selon la méthode américaine Technicolor. Nous attendions anxieusement quels films allaient être présentés, mais quand nous avons su que les Américains considéraient que leur meilleur film en couleur était *Caesar and Cleopatra* [*César et Cléopâtre*, Gabriel Pascal, 1945]²⁴, nous avons proposé au comité d'organisation du festival de créer un nouveau prix pour le meilleur film en couleur. La proposition a été soutenue par les Américains et les Anglais qui n'avaient encore jamais vu de film en couleur soviétique et, persuadés de leur monopole

Publicité pour *Fleur de pierre* (Alexandre Ptouchko, 1946).

23. La grande majorité des critiques est en effet peu élogieuse : « *Tournant décisif* est l'une des plus mauvaises bandes projetées à Cannes (technique surannée, acteurs rocambolesques, le reste à l'avenant), mais en dehors de cela, le film retrace l'épopée de Stalingrad. En somme, on ne l'a pas décoré à titre cinématographique, mais à titre militaire. Le tout est de s'entendre ». (*L'Étoile du soir*, 8 octobre 1946). Georges Sadoul est l'un des rares à en faire un compte rendu positif (« Trois semaines de cinéma », *L'Écran français*, n° 68, 16 octobre 1946).

24. Il s'agit en réalité d'un film britannique. Les films américains en couleur présentés à Cannes cette année-là étaient *Make mine Music* (compilation de courts métrages musicaux d'animation des studios Disney) et *Wonder Man* (H. Bruce Humberstone, 1945).

en la matière, ont réagi positivement à l'idée qu'un prix soit décerné au meilleur film en couleur. Ils ont aussitôt fait venir tout spécialement la fameuse Natalie Kalmus, principale directrice des prises de vues en couleur aux États-Unis et en Angleterre, patronne de la firme Technicolor²⁵ qui détient le monopole en ce domaine.

Le succès du film *Fleur de pierre* auprès des étrangers fut complètement inattendu. Voici quelques extraits des très nombreuses critiques :

L'Aurore du Sud-Est du 25 septembre : « *Fleur de pierre* – a été un authentique triomphe. Il s'agit d'un film en couleur et sans l'avoir vu, il est impossible de s'imaginer toute cette féerie de nuances qui s'enchaînent à l'écran en accord avec les scènes et les émotions exprimées par les personnages. C'est une fantasmagorie picturale. La gamme de tons en fait un chef-d'œuvre <...>²⁶. *Fleur de pierre* fait à l'heure actuelle un triomphe au festival ».

La Nouvelle République du 26 septembre : « Tout comme il y a des symphonies musicales, c'est une symphonie de couleurs. <...> Dans *Fleur de pierre* il s'agit d'une musique chromatique à côté de laquelle le Technicolor trop violent d'Alexandre Korda ou de Cecil B. DeMille est du grossier et vulgaire bariolage. (Korda est un très grand réalisateur anglais, auteur des meilleurs films en couleur de Grande-Bretagne ; Cecil B. de Mille est le fondateur du cinéma en couleur américain) »... Après *la Jeunesse de notre pays*, le cinéma soviétique nous a étonnés par sa capacité à résoudre de manière originale la question de la couleur et à ouvrir de nouvelles voies en ce domaine »²⁷.

Le succès de *Fleur de pierre* a dépassé toutes les attentes des Américains et des Anglais. Natalie Kalmus – monopoliste en matière de cinéma en couleur anglo-américain – a quitté Cannes après deux jours passés au festival. Le prix international du meilleur film en couleur a été décerné au film *Fleur de pierre*²⁸.

Le documentaire en couleur *la Jeunesse de notre pays* a également connu un énorme succès. Chaque apparition à l'écran du camarade Staline a suscité des applaudissements tant des membres du jury que de la salle.

25. Natalie Kalmus n'était pas patronne de Technicolor, mais sa directrice artistique : elle supervisait toutes les prises de vues en couleur.

26. La coupe est de Kalatozov.

27. Cet avis fut loin d'être partagé : « Certes il y a eu la guerre. Les Soviets avaient d'autres soucis que de produire des films pour le Festival de Cannes. Nous voyons donc des œuvres de série, des œuvres impersonnelles, des œuvres très médiocres. Exemple : *la Fleur de pierre*, féerie en agfa-color qui nous rappelle que les Allemands ont trouvé là un ingénieux procédé dont ils savaient mieux tirer parti dans leurs œuvres, parfois indigestes, mais pourtant plus soignées. » (*l'Avenir de Cannes et du Sud-est*, 5 octobre 1946).

28. Ermler évoque lui aussi le succès inconditionnel de *Fleur de pierre*, mais rapporte des réactions remettant en cause la nationalité du film, puisque le procédé était allemand. Kalatozov aurait apporté un démenti. Toujours selon Ermler, le film étant faible en tant qu'œuvre cinématographique, Guérassimov, en imposant un prix spécial pour la couleur, lui aurait permis d'être récompensé.

Publicité pour *Jeunesse de notre pays* (Sergueï Youtkevitch, 1946).

Le Figaro du 6 octobre écrit : « C'est le meilleur film de tous ceux montrés jusqu'à présent. Dans un énorme stade moscovite, les peuples de l'Union soviétique fêtent la victoire... Une manifestation grandiose, sportive et chorégraphique »²⁹.

29. En réalité l'article dit : « C'est certainement ce qu'ils [les Russes] ont présenté de meilleur jusqu'ici. Dans le vaste stade de Moscou, les peuples de l'Union soviétique fêtent la victoire en une énorme manifestation sportive, gymnique, folklorique, chorégraphique. On ne peut oublier la massive beauté de certaines évolutions accomplies par des milliers d'hommes et de femmes de toutes les races d'Europe et d'Asie. Les groupes évoluant ressemblent à de gigantesques fleurs dont les corolles sont composées de centaines d'humains ». Mais ces quelques lignes sont reléguées en fin de journal. Dans son principal article Pierre Scize, dans ce même numéro, écrit : « Nous avons pu nous convaincre à loisir, en regardant les bandes russes, qu'un cinéma livré à la propagande, opprimé par les consignes politiques, étouffé sous l'appareil d'une censure impitoyable, trahit tous les buts qu'il veut servir et tourne ingénument le dos à ses objectifs. [...] On a beaucoup répété que c'est un puissant auxiliaire de la réconciliation des peuples. Je n'en crois malheureusement rien. Nous avons vu les particularismes s'exaspérer, les souverainetés nationales s'affirmer, une susceptibilité infinie et qui, volontiers, tapait sur la table et menaçait de tout casser, régner au sein du jury. Nous avons vu s'émouvoir des conflits et des querelles quotidiennes entre Américains et Russes, Italiens et Tchèques. Les petites nations criaient qu'on les sacrifiait, cependant que les grandes hurlaient qu'on ne leur faisait pas la part assez belle ».

Le Front national écrit : « Un extraordinaire document en couleurs. Ce film montre la remarquable condition physique et morale de la nouvelle génération soviétique. Dans un stade moscovite, 36 caméramen ont braqué leurs objectifs sur ces gens heureux et en pleine santé qui sont le visage de la Russie d'aujourd'hui »³⁰.

Le Patriote du 5 octobre écrit : « l'harmonie virile des poses, la richesse de contrastes entre le ciel, le tapis du stade et les vêtements des gymnastes éclipsent les couleurs artificielles des films musicaux les plus prétentieux. <...> c'est l'expression naturelle et authentique des qualités morales et physiques de la jeunesse soviétique. Pas un seul réalisateur occidental n'aurait pu immortaliser un tel enthousiasme et une telle joie de vivre ».

Le film *Zoïa* [Leo Arnstam, 1944] a été bien accueilli. La presse a prêté une grande attention à l'interprète du rôle principal, Vodianitskaïa. Les étrangers ont vu en elle la première « star » soviétique vivante, ce qui a été le sujet de vifs débats et a fait sensation.

Zdravstvuj, Moskva! [Bonjour, Moscou!, Sergueï Ioutkevitch, 1945] s'est attiré une bonne presse, mais un certain nombre de journaux ont mis en doute la participation d'amateurs. Les critiques n'arrivaient pas à croire qu'une telle qualité d'exécution était à la portée d'écoliers moscovites, et ont affirmé qu'il ne pouvait s'agir que d'artistes nains ou de surdoués.

Belyj klyk [Croc blanc, Alexandre Zgouridi, 1946] s'est attiré un grand succès. Certains membres du jury, particulièrement les Anglais, voulaient lui donner le prix du meilleur film soviétique, au lieu du

Bonjour, Moscou! (Sergueï Youtkevitch, 1945).

30. Dans ce journal, on trouve ces réflexions, dues à Georges Sadoul : « Ni les plus beaux ballets, ni les parades les plus grandioses, ni les plus riches défilés de beautés professionnelles ne peuvent approcher le luxe, la splendeur, le charme, le rythme de la jeunesse, le dynamisme de ce spectacle, l'un des plus étonnants du monde, que l'emploi de la couleur vient servir à merveille. *Jeunesse de notre pays* est le triomphe de la paix retrouvée, mais aussi celui de l'union des peuples aussi divers que les Mongols, les "sémites" caucasiens, les "aryens" de plaines d'Ukraine ou de Biélorussie. Cette glorification de la force et de la beauté s'accompagne d'une condamnation décisive du mythe de la race. »

Tournant décisif que nous suggérions³¹. Le film scientifique *Solnechnoe plemja* [*le Peuple du soleil*, Andreï Vinnitski, 1944] a suscité un vif intérêt de la part des festivaliers.

Au fur et à mesure, l'intérêt de la presse et du public pour les films soviétiques est allé croissant. Si, au début du festival, la presse ne parlait pas du cinéma soviétique, tentait de le boycotter, les critiques ont été contraints de reconnaître sa puissance.

La délégation soviétique s'est trouvée au centre de l'attention. Même la presse de droite, à l'exception de quelques journaux achetés par les Américains, a été obligée de parler en bien des films soviétiques. Les deux dernières semaines ont connu un nombre d'échos et de critiques que les films soviétiques n'avaient jamais connu : plus de 500.

Le succès des films soviétiques et la bataille pour leur reconnaissance au sein du comité d'organisation et du jury

Le cinéma soviétique était pour la première fois représenté aussi largement et dans une telle variété de genres. Le fait est qu'avant le festival, les films soviétiques, à quelques exceptions près, ne connaissaient pas une large distribution en France, en Angleterre, aux États-Unis et ailleurs. Dans le meilleur des cas, certains d'entre eux, comme *Raduga* [*l'Arc-en-ciel*, Mark Donskoï, 1943] arrivaient à décrocher une ou deux belles salles dans des capitales. Les films soviétiques dans ces pays sont vus généralement par la partie de la population qui est disposée favorablement à l'égard de l'URSS, par les sympathisants. La grande majorité n'en voit aucun en raison du monopole de distribution détenu par les sociétés nationales, et par le blocus antisoviétique freinant la distribution des films soviétiques.

Les meilleures salles de ces pays sont aux mains de quelques compagnies détenant un monopole et qui bloquent les films soviétiques. Ainsi, aux USA, la Paramount est détenue par des gangsters de Chicago, les frères Balaban, la Metro-Goldwin, la plus grande société de distribution au monde, est détenue par Louis Mayer, proche ami et compagnon de Hearst. En Angleterre, 70 % de la distribution est aux mains d'Arthur Rank, « roi » de la farine et ami personnel de Churchill.

En France, Pathé avant guerre possédait le plus grand nombre de salles. Aujourd'hui, les Américains n'ont pas lésiné sur les moyens, et cherchent par tous les voies possibles à dominer la distribution, ce qui leur permettra d'être les patrons en Belgique, au Danemark, en Hollande, Suède, Suisse, etc.

Au fond, avant le festival de Cannes, le cinéma soviétique ne s'était jamais retrouvé dans l'arène avec les USA, l'Angleterre et la France. Notre distribution revêtait un caractère amateuriste, nous ne nous occupions pas en professionnels des questions de distribution dans ces pays, voilà pourquoi nous

31. *Le Tournant décisif* obtint finalement le prix du meilleur film soviétique, mais après trois tours de vote et avec 6 voix, contre 4 à *Zoïa* (proposé par le délégué danois qui trouvait le film d'Ermiler « trop long et trop abondant en dialogues »), et 2 à *Glinka*. La déléguée des États-Unis proposait, elle, *Chelovek 217* (*Matricule 217*, Mikhaïl Romm). Voir le compte rendu des séances du jury du 6 octobre 1946, Cinémathèque française, FIFA 23, b. 4. Les raisons pour lesquelles Kalatozov n'évoque ni la projection de *Matricule 217* de Romm, pourtant très remarqué, ni le prix qui lui fut attribué restent mystérieuses.

n'étions pas en mesure de rivaliser pour ce qui est de l'influence auprès de larges couches de la population. Voilà pourquoi, pour la plupart des personnes présentes à Cannes – dont les plus grands représentants du cinéma mondial – le succès obtenu par le cinéma soviétique a été une énorme surprise. Voilà ce qu'en disent des journaux de droite :

L'Aurore du Sud-Est : « Avant cette terrible guerre, il n'y avait pratiquement pas d'industrie cinématographique en URSS, pour ainsi dire. Est-ce la faute à la révolution qui a dévasté le pays, à l'absence d'entrepreneurs, au manque de studios, de matériaux ou d'artistes – il est difficile de répondre de manière certaine à ces questions, mais ce que nous pouvons remarquer, c'est que la concurrence étrangère a joué son rôle. Les Soviétiques se lancent dans le combat de toutes leurs forces et triomphent. Aujourd'hui, la production soviétique est la plus émouvante : elle est née de la guerre. Nous y trouvons la passion, le feu, les films sont vivants et souvent d'une qualité artistique extraordinaire... À vrai dire nous devons saluer sans fausse pudeur la renaissance du cinéma soviétique ».

L'Étoile du soir du 11 octobre 1946 : « Il y a quelques jours j'affirmais très sérieusement dans ces colonnes que le Festival de Cannes marquait de façon probante la faillite du cinéma soviétique. Or si le jury de Cannes vient, comme chacun sait, d'attribuer à *la Bataille du rail* son prix international du film (non prévu par le règlement), l'URSS truste les lauriers sur toute la ligne (prix des auteurs et compositeurs dramatiques, prix du documentaire, prix de la paix, indépendamment du prix international attribué à chaque nation participant). Il est certain que j'ai plutôt bonne mine. Mais – et ceci compense cela – j'en connais qui ont meilleure mine que moi. Ce sont les Hollywoodiens. Car mis à part le petit prix accordé à Ray Milland, ils se retirent absolument bredouilles, les Hollywoodiens ».

« ... Stratégie ! Devant les déploiements stratégiques de l'URSS, les Américains semblent ne pas avoir pris suffisamment au sérieux le festival de Cannes : peu de représentants commerciaux, aggravés par une absence presque totale de diplomates, *et ces représentants officiels n'avaient que peu d'influence sur les décisions du jury*³². Ainsi lorsqu'à la suite des incidents techniques qui interrompirent la projection de *Berlin*³³, les délégués russes menacèrent de boucler leurs valises, il fallut au Comte d'Herbemont [président du festival] une belle éloquence, étayée de solides promesses, pour les faire renoncer à ce projet. »

32. Le texte original dit : « Or les représentants officiels eurent une influence considérable sur les décisions du jury ».

33. Selon Ermier, la projection de *Berlin* fut interrompue à six reprises. Cette interruption, qui fit couler beaucoup d'encre, était due à un incident technique (« un galet a sauté, incident imprévisible et d'ailleurs extrêmement rare »). Les représentants soviétiques crurent à un acte de sabotage, mais furent d'autant plus convaincus de la bonne foi des projectionnistes qu'une inversion de bobines interrompit un peu plus tard la projection de *Notorious* (*les Enchaînés*, Alfred Hitchcock, 1946). Les vérifications de copies étaient systématiques, et d'ailleurs, *Berlin* avait subi trois projections préalables en présence d'un représentant soviétique (voir CF FIFA 23, b. 4, rapport de la commission technique de novembre 1946). Le correspondant de *L'Étoile du soir*, qui parle à propos de ce film d'« affligeante monotonie » relève à propos de ces incidents : « Au moment de la dernière panne, qui d'ailleurs nous a préservés des derniers cent mètres du film, un tiers de la salle était déjà en promenade sur la Croisette et les deux autres tiers s'abandonnaient au plaisir, soit des conversations en petit comité, soit de l'assoupissement collectif. Lorsque les lustres se sont rallumés pour la sixième fois, le speaker annonça froidement qu'en raison des « incidents techniques » le film sera à nouveau projeté intégralement dans le courant de la semaine. Afin d'être à l'abri d'une attaque par surprise, les rescapés du premier round se sont empressés de demander pour quel jour était le coup de grâce. On comprend ça. » (22-23 septembre 1946).

Comme nous l'avons évoqué, la composition du jury était extrêmement hétérogène du point de vue politique. Cette situation offrait la possibilité d'influer sur l'opinion de ses membres. Les représentants de nombreux pays comptaient dessus et ont pris toute sorte de mesures pour convaincre de leur supériorité et faire pression sur les décisions du jury. Nous avons dû prendre en compte cette situation et, à notre tour, prendre des mesures susceptibles d'influer sur les décisions.

En coulisse, les membres du jury et autres personnes influentes étaient soumis à un traitement individuel énergique. Une des formes courantes pour convaincre « l'opinion publique » à Cannes consistait à organiser des réceptions officielles. Chaque pays cherchait à dépasser les autres en luxe et en originalité³⁴. Ces réceptions étaient décrites en détail par la presse, si bien qu'elles définissaient largement l'ascendant de ses organisateurs.

Notre réception a été organisée après celles des Anglais, des Américains et des Français. Elle avait été fixée le jour où devaient débiter les projections américaines, par les deux films qu'ils jugeaient les meilleurs. La réception soviétique a suscité un intérêt exceptionnel. Notre délégation, constituée de créateurs, a fait de son mieux pour organiser une réception qui se distingue de toutes les autres, et dans un style typiquement russe³⁵. L'intérêt qu'elle a suscité auprès des festivaliers a été jusqu'à éclipser totalement la première des films américains : aucun membre des délégations étrangères et même aucun membre du jury ne s'y est rendu³⁶.

Et voilà ce qu'en a dit *Paris Soir* : « À l'hôtel Martinez, la délégation russe accueillait les vedettes, délégués, diplomates et journalistes. Cette soirée restera sans conteste l'une des plus brillantes de tout le festival... »³⁷.

Notre réception s'est déroulée en présence de trois ministres français, des ministres des affaires étrangères de Suède et d'Autriche, des ambassadeurs, artistes et réalisateurs, etc. Le camarade Bogomolov³⁸ a fait tout exprès le déplacement en avion. À l'entrée de la salle, nos actrices remettaient à chaque invité un petit drapeau rouge sur lequel on pouvait lire en français : « L'art doit servir la cause de la paix ». Le lendemain, et les jours suivants, on pouvait voir de nombreux invités se promenant dans Cannes et arborant ces drapeaux, dans l'intention évidente de montrer qu'ils avaient eu l'honneur d'être nos hôtes. Le représentant américain Smith a déclaré à la presse qu'il protestait face à cette soi-disant volonté de compromettre la première des films américains. Celle-ci a bien eu lieu le lendemain, mais elle était condamnée à l'échec. Notre réception s'est révélée avoir un impact assez fort sur l'opinion du public du festival.

Après quoi, nous sommes passé à l'étape suivante, qui consistait à étudier l'état d'esprit des autres membres du jury, dans l'objectif de comprendre sur qui nous pourrions compter lors des votes. Nous

34. Ermiler se plaint de l'importance accordée à ces événements : chaleur effrayante, verres de vin qu'il faut boire debout en avalant de minuscules canapés, tout en échangeant des propos insignifiants avec d'autres invités.

35. Ermiler précise que la délégation avait apporté une cargaison de caviar et de vodka, fait rôtir un cochon et préparer des koulibiaks... « pour 500 personnes ».

36. Là, Kalatozov exagère, car des films américains avaient été présentés dès le premier jour, notamment *Notorious*.

37. Voir également l'article paru dans *le Patriote de Nice et du Sud-Est* du 26 septembre 1946, reproduit ci-contre.

38. Alexandre Efremovitch Bogomolov était alors ambassadeur soviétique en France (1944-1950).

les 7 JOURS DE CANNES

MARDI

L'U.R.S.S. SUR LA CROISSETTE

Le tout était de s'y habituer ! Maintenant, je suis dans le bain. Pas dans la mer... ah ! ça non ! Je n'ai même pas le temps de la contempler... mais je suis habitué à mon existence mi-mondaine, mi-cinématographique.

Les pharmaciens manqueront bientôt d'orthedrine, car nous en consommons tous à forte dose, mais, depuis que nous sommes à Cannes, nous avons appris à ne pas dormir.

André Dassary
embrasse Madeleine Sologne.

Au fond, c'est plus pratique. Le sommeil est une perte de temps.

De toutes les soirées auxquelles j'ai assisté, celle de l'U.R.S.S. a été la plus sensationnelle. J'avais opté pour le smoking, mais j'ai trouvé de l'habit, du smoking blanc, du veston, de la tenue de plage... enfin, une gamme très étendue, comme vous vous en rendez compte.

Dès l'entrée, on m'a remis un petit drapeau rouge où j'ai lu les mots : « L'art au service de la paix ». La boutonnière fleurie de cette oriflamme, j'ai été boire de la vodka et manger des zakouskis. C'est rudement bon !

Le ministre de l'U.R.S.S. a parlé en russe. Je n'ai rien compris et j'allais déjà m'écrier : « C'est tellement vrai », lorsque S.E. M. Kholozov a prononcé les noms de Diderot, Rousseau et Voltaire. Nous nous retrouvions entre illustres confrères. D'ailleurs, l'instant d'après un traducteur nous expliqua ce que le ministre avait dit : il avait exalté le cinéma international au service de la paix.

C'est quand même plus réconfortant que d'entendre évoquer les bienfaits de l'atome !

à la fois de d'Artagnan et de Rio Jim. C'est le Brummel 1946... et, avec un tact souriant, il sait placer tout son monde ; le protocole, ça le connaît !

Denise Vernac, Eric von Stroheim et Dario sont arrivés et le maire de Cannes aussi... et les journalistes, après le pastis de Saint-Honorat, vident les bouteilles de Sainte-Marguerite.

Vers 16 heures, tout le monde doit se retrouver au cinéma, mais il y a de nombreux manquants, des confrères s'excusent... ils vont dormir !

VENREDI

TOURISTES COOK, EN ROUTE POUR NICE !

Il y a eu la visite à Nice. On a embarqué toute la presse dans des cars et l'on nous a fait visiter un studio. Pour dire le vrai, on savait un peu de quoi il retournait — si j'ose dire — mais nous avons assisté à des prises de vues du *Mariage de Ramuntcho*... et en couleurs.

Ambiance sympathique et internationale. Madeleine Sologne bavarde avec la vedette soviétique Vodianitzkaia, puis l'héroïne de *L'Éternel Retour* embrasse Dassary... tandis que M. Bichet fait une tournée d'inspection. Notre ministre devait même présider le déjeuner auquel nous étions conviés, mais il quitta les lieux suivi de M. Fourré-Cormery. La politique, dit-on, se mêle parfois de la chose cinématographique !

Des fêtes. Des fleurs. Et le départ vers le Casino de Juan-les-Pins, où le « swing » est à l'honneur. Confrères et consœurs fraternisent en dansant ; c'est l'heure de la récréation, le soir on retournera au cinéma.

SAMEDI

PARFUMS ET ROBES DU SOIR

Il y a eu une « sortie » à Grasse avec la traditionnelle visite aux usines de parfumerie. Chants folkloriques. Discours d'un jour. naliste étranger. Déjeuner. Ambiance très sympathique.

Il y a eu aussi, le lendemain soir, une soirée d'élégance au Palm-Beach.

M. Marcel Paul, ministre, n'avait pu venir, mais le ministre était représenté... et ce gala a été, à coup sûr, le plus brillant de ceux qui furent organisés depuis la libération.

Des femmes ravissantes, les plus jolis modèles de la haute couture parisienne — trois mannequins par maison — et toute l'assistance se faisait remarquer par une élégance de bon ton. On avait oublié le Festival, les ennuis quotidiens et même la vie chère... surtout pour ceux qui n'avaient pas d'addition à régler !

On dansa... et on se coucha à l'aube.

Pour une fois que les organisateurs du Festival nous laissent un peu de répit, nous n'en fîmes pas plus sérieux pour cela !

M. Bichet, sous-secrétaire d'État à l'Information,
avec les studios de Nice en compagnie de M.

DIMANCHE

REPOS DOMINICAL

Dimanche. Le jour du

Soirée en U.R.S.S... sur la Croisette

C'est avec une grande cordialité que la délégation soviétique a reçu le Tout-Cannes au cours de cette soirée donnée en l'honneur du ministre des Affaires étrangères de l'U.R.S.S., M. Bogomolov.

Les Russes dînèrent fort tard, à peu près à l'heure où les Français — ceux qui souperont naturellement — ont l'habitude de souper. Aussi, ce n'est pas sans étonnement que les invités lurent sur le carton qui leur avait été adressé cette étrange formule : « Vous prie d'assister à l'apéritif - souper qui aura lieu à partir de 21 heures ».

De fait, c'est beaucoup plus un plantureux repas qui était mis à la disposition des hôtes qu'un apéritif. Toute la gamme des zakouski, ces délicieux hors-d'œuvre russes, s'étalait sur les tables du buffet. La vodka était abondamment versée et il fallait toute la raison des hôtes pour ne point en abuser.

Dès l'abord, la soirée fut très animée. Un jazz entraînait les danseurs qui se lançaient sur la piste moitié pour l'amour de la chorégraphie, moitié pour se taire enfin et ne plus aborder l'unique sujet de conversation à Cannes depuis le début du Festival : le cinéma.

Mêlés aux officiels et aux délégations, les artistes français et russes travaillent de l'autographe. Madeleine Sologne entre autres a bien dû user dans sa seule soirée le contenu de deux ou trois stylos.

★★

Mais tout à coup la musique se tait et l'on annonce au micro que M. Kolotozov, vice-ministre du Cinéma en U.R.S.S., va prendre la parole. Il le fait en russe et les Français tendent l'oreille, ne pou-

vant tout d'abord qu'applaudir les mots qu'ils saisissent au passage : « Diderot, Voltaire, Rousseau ».

Heureusement, un interprète traduit et l'on constate alors que, sur le ton badin, M. Kolotozov a dit à propos de la France en général et du cinéma en particulier des paroles fort sensées :

« Ce n'est pas par hasard, a-t-il déclaré, que l'idée du Festival est née en France : toutes les grandes idées sont nées en France... »

Puis, faisant allusion à la fameuse formule du rideau de fer, il ajouta : « C'est par le cinéma que les peuples peuvent le mieux connaître le visage des uns et des autres ». Et il signala que le cinéma constituait le meilleur instrument de compréhension, donc de rapprochement international. Et ce fut au bruit des applaudissements chaleureux que le traducteur s'écria : « Vive la Paix ! » au nom de son ministre.

M. Rigoire, secrétaire général de l'Association France - U.R.S.S. à Cannes, répondit. Il fut bref, il eut raison. Il se contenta d'appeler que si les ressortissants de 21 nations étaient réunis ce soir à Cannes, on le devait pour une grosse part aux 7 millions de soldats russes qui sont tombés pour la cause commune.

M. Fourré-Cormery, directeur général de la Cinématographie française, répondit au toast porté par M. Kolotozov et précisa que si le premier Festival international du Film était une réussite, on le devait à la qualité des délégués des 21 nations représentées, en particulier, de l'U.R.S.S.

La « Marseillaise », l'hymne soviétique... et la danse reprit.

L'Avenir de Nice et du Sud-est, 26 septembre 1946.

On dit... on chuchote... on raconte...

À la magnifique réception du Martinez, donnée par la délégation soviétique, de jolies mâtis épignolaient sur le smoking ou le veston des invités un petit drapeau rouge où le mot Paix et le mot Art voisinaient en lettres d'or.

On parle beaucoup de la paix depuis l'ouverture du Festival : les colombes du char soviétique, le cri « Vive la paix » lancé dans le micro par M. le Ministre du Cinéma de l'U.R.S.S., ont contri-

bué à créer une atmosphère bien agréable à respirer. Pourvu que ça dure, que cette bonne volonté ne demeure pas localisée à Cannes !

Au cours de cette même réception, un buffet pandaguetique a satisfait l'appétit des invités, fort nombreux. La direction de l'hôtel Martinez a droit à toutes les félicitations pour la préparation et la présentation des mets. Les louanges étaient générales, ce qui est rare en pareille circonstance.

Un extraordinaire danseur russe a présenté une danse cosaque merveilleusement rythmée. Ce grand gaillard à la mince silhouette fit preuve d'une extraordinaire souplesse, d'une impossibilité quasi-inhumaine. Un « numéro », en vérité...

Au cocktail si élégant donné par

DU FESTIVAL

incidents

sateurs ont droit
stances atténuantes

L'Avenir (Cannes) du 27 septembre 1946.

avons tour à tour invité chacun des membres du jury ainsi que d'autres personnalités officielles susceptibles d'influer sur leur opinion, afin de sonder leurs dispositions d'esprit, leurs sentiments sur les films, etc. À quatre jours du début des réunions du jury pour l'attribution des prix, nous avons invité dans un petit village non loin de Cannes le président Huisman, les membres du jury représentant l'Italie, le Danemark, la Belgique, l'Inde et les États-Unis à un déjeuner russo-géorgien organisé tout exprès. Nous avons convié uniquement les personnalités au sujet desquelles nous avons quelques raisons de croire pouvoir compter sur leur voix lors de l'attribution des prix. Le déjeuner s'est accompagné de conversations chaleureuses et amicales, confirmant la justesse de notre calcul.

Voici la lettre envoyée par le président du jury, G. Huisman :

« Cher monsieur le vice-ministre !

Je ne sais comment vous remercier de votre aimable attention qui m'a infiniment touché et ne puis vous dire combien j'ai été ému de votre lettre. Je ferai tout ce qui est en mon pouvoir pour montrer à nos amis soviétiques l'admiration que nous ressentons face à leurs efforts, combien nous avons apprécié leur initiative, et leur art. Je suis sûr que nous avons noué avec les membres de votre délégation des liens amicaux qui se raffermiront dans les années futures »...

Son Excellence en goguette (septembre-octobre 1946). Rgali.

La délégation soviétique à Cannes.

Il convient de s'arrêter particulièrement sur la représentante des USA, Iris Barry, membre du jury qui dirige le musée américain du cinéma et la bibliothèque³⁹. J'avais fait sa connaissance lors de mon séjour à Hollywood en 1943-44. C'était une personnalité progressiste dans le milieu américain du cinéma, disposée favorablement à l'égard de l'Union soviétique. Le gouvernement américain et les magnats du cinéma l'ont envoyée à Cannes en tant que personnalité en vue. Iris Barry, avant le vote du jury, nous a dit : « Je ne puis aller contre ma conscience et voter en faveur du cinéma américain et britannique qui prêchent la dégénérescence de l'humanité, et contre les films soviétiques dont les idées sont l'espoir de l'humanité progressiste ».

Deux jours avant la séance nous avons à nouveau organisé une rencontre avec les représentants de la Tchécoslovaquie, de la Pologne et de la Roumanie et avons décidé des films que nous allions soutenir ensemble.

Si bien qu'avant même le vote, nous disposions de la plus forte influence au sein du jury. Le président Huisman, voyant les forces en présence, et craignant apparemment qu'un scandale n'éclabousse la France à l'issue du vote, nous a proposé de constituer un bloc, et de nous mettre d'avance d'accord sur l'attribution des prix, et sur les films pour lesquels nous voterions – et de mettre en œuvre cette tactique lors des réunions du jury.

Lors de ces réunions, des dissensions ont éclaté au sujet des critères d'attribution des prix. Les Anglais et leurs satellites exigeaient que le principe de l'art pur soit au fondement des décisions et d'attribuer des prix aux films les plus distrayants. Le second principe, défendu par le délégué de l'URSS, Guérassimov, était de retenir comme critère le message du film et sa contribution à l'humanité démocratique.

Après 36 heures de débats, le jury a finalement décerné 8 prix à l'URSS (dont un national, 6 internationaux et le prix de la paix⁴⁰), 5 à la France, 3 aux USA et à la Tchécoslovaquie, les 10 autres pays recevant un prix national, c.-à-d. pour le meilleur film présenté. Autrement dit l'URSS est arrivée en tête⁴¹.

On remarquera que lors de la cérémonie de remise des prix, lorsque le représentant soviétique a dû, sous les ovations du public, monter sur la tribune le plus grand nombre de fois⁴², la délégation des USA, emmenée par Smith, a quitté démonstrativement la salle.

39. Iris Barry avait fondé le département cinéma du MoMA en 1932.

40. Les Soviétiques se virent décerner le prix du film scientifique (*la Cité des abeilles*), le prix du film d'actualités (*Jeunesse de notre pays*), le prix du documentaire de long métrage (*Berlin*), le Grand prix de la SACD (Boris Tchirkov pour *Zoïa* et *Tournant décisif*), le grand prix international de la réalisation (Mikhaïl Romm pour *Matricule 217*), le Grand prix international du film en couleur (*Fleur de pierre*), le Grand prix international de la paix (*Jeunesse de notre pays*), et le prix national alla à *Tournant décisif*.

41. Le prix de la paix fut également attribué au film suisse *Der Letzte Chance* (*la Dernière chance*, Leopold Lindtberg, 1945).

42. C'est à Ioutkevitch qu'incomba ce rôle, les autres membres de la délégation étant déjà repartis : « Mais la note la plus drôle de cette distribution des prix fut apportée par les allées et venues du délégué soviétique Ioutkevitch. Celui-ci monta à la tribune plus de dix fois pour recevoir toutes les récompenses glanées par l'URSS. Chaque fois il s'inclinait devant Mme Bidault et serrait la main de M. Colin. » (*Paris matin*, 8 octobre 1946).

La victoire des films soviétiques est avant tout une victoire idéologique.

En tirant les conclusions de Cannes, on peut dire que le festival a constitué un terrain particulier de la rivalité entre deux systèmes idéologiques opposés : l'idéologie progressiste démocratique et l'idéologie bourgeoise réactionnaire. Cette dernière cherche à entraîner l'humanité vers le mysticisme, l'analyse clinique du psychisme, la drogue et le sarcasme assaisonné de pornographie. C'est la tendance dite divertissante, mais qui au fond est profondément pessimiste dans son état d'esprit. Cette tendance est incarnée le plus clairement par le cinéma américain. Des films comme *The Lost Weekend* [le Poison, Billy Wilder] qui a reçu en 1945 à Hollywood 4 oscars (pour le scénario, la mise en scène, le jeu d'acteur et l'image) est, dans son contenu, la biographie d'un alcoolique. La question que pose le film est aujourd'hui à la mode dans l'art américain : est-il possible ou non de guérir de l'alcoolisme ? Les auteurs parviennent à une conclusion extrêmement pessimiste.

Le second film dont se targuaient les Américains était *Wonder Man* [Un homme libre, H. Bruce Humberstone, 1945], avec le très populaire Danny Kaye. L'humour de ce comédien lui a attiré une célébrité aux USA qui égale celle de Chaplin à l'époque, à cette différence qu'il s'agit d'un humour de la bêtise. Le personnage de Danny Kaye incarne les traits les plus caractéristiques du philistin américain d'aujourd'hui. Durant deux heures, l'acteur fait des grimaces, a le hoquet, laisse échapper des bruits inconvenants, fait toute sorte de calembours douteux. Les spectateurs du festival ont été consternés et certains ont quitté la salle avant la fin, incapables de supporter pareille injure à la dignité humaine.

L'atmosphère pessimiste et les sujets mystiques avec une fin tragique sont également caractéristiques de nombreux films anglais et français. Le cinéma anglo-américain est dominé par la désespérance. Jamais encore Hollywood n'avait présenté au monde pareille indigence créatrice. La majorité de la presse mondiale en a fait état. Ce fut le premier échec d'Hollywood dans un festival international.

Pour le monde cinématographique, la surprise est venue de l'Italie, du Mexique et de la Suisse qui ont présenté de bons films, clairement influencés par les maîtres soviétiques, ou comme pour *Rome, ville ouverte* – consacré au mouvement des partisans italiens –, et constituent un phénomène réellement intéressant.

Un autre phénomène est apparu lors du festival de Cannes. Parmi les hôtes d'honneur se trouvaient deux prêtres représentant le Vatican. Et c'est seulement en voyant les films que nous avons compris pourquoi le Vatican avait trouvé un intérêt à leur présence : environ 70 % des films projetés comportaient des personnages de prêtres, de tout poil et de tout rang. On en trouve dans tous les films, jusqu'à ceux consacrés à la résistance. La présence de personnages de catholiques est devenue obligatoire dans la production mondiale. Dans les films suisses et italiens on trouve aussi bien des prêtres que des communistes parmi les personnages combattant le fascisme. Jamais l'influence de l'église catholique dans le cinéma n'a été aussi forte qu'en 1946. De nombreux participants étrangers l'ont remarqué.

Après la victoire du cinéma soviétique au festival, de nombreux cinéastes, ainsi que des représentants de grosses sociétés cinématographiques se sont adressés à nous, pour nous proposer de mettre sur pied des coproductions franco-soviétiques afin de mieux combattre l'expansion américaine en Europe. Le 5 octobre une délégation de l'association française des producteurs comprenant un représentant du

S. E. KALATOZOV

VICE-MINISTRE DU CINÉMA EN U.R.S.S.

lève pour notre journal le rideau de celluloid

UNE EXCLUSIVITÉ
DU "FILM FRANÇAIS"

par Maurice BESSY

Le monde était alors en guerre. Un producteur américain ayant réalisé un film dont l'action se déroulait en Russie s'étonnait de ne pas voir les Soviétiques acquiescer son coûteux chef-d'œuvre. Il s'emporta. Le représentant de l'U.R.S.S. lui répondit calmement :

« Je reconnais, M. Goldwyn, que vous avez fait un effort. Mais je vous demande de ne pas oublier que les soldats russes, en se faisant tuer par centaines de milliers, ont permis à M. Goldwyn, producteur israéliite, de n'être pas envoyé dans un camp de concentration. »

L'homme de ce rude langage s'appelle Kalatozov, et il est aujourd'hui vice-ministre de la cinématographie en U.R.S.S. Je le rencontre dans le décor verni d'une chambre de palace. D'une sobre élégance, le regard aigu, brillant dans une orbite profonde, il respire la force tranquille, et aussi une subtile intelligence. On pense de lui qu'il est un de ces lutteurs puissants qui n'ont jamais l'occasion de se battre parce qu'on redoute leur esprit.

Pendant deux heures, nous allons jouer aux jongleurs. A chaque question de ma part, succédera une brève réponse, et tout aussitôt une question-riposte.

L'interprète, ami commun, ne nous apparaît plus que sous la forme d'un commun diviseur. Rien ne nous sépare qu'une bouteille de cognac russe qui servira aux toasts réciproques.

Immédiatement, le ministre entre dans le vif du sujet :

— En U.R.S.S. un film possède toujours une fonction, politique, sociale, humanitaire. Le cinéma est avant tout un moyen d'éducation populaire. Il doit servir à la formation des idées, diriger la pensée. Cette fonction dont je viens de parler est toujours plus importante que le divertissement à proprement parler. Aussi la vedette, au contraire des États-Unis, n'occupe-t-elle qu'un rôle très secondaire. Nous n'avons pas besoin de ces sortes d'idols ; nous n'avons pas besoin de jouir de la présence d'une vedette.

— Ecartant la valeur « divertissement », que devient alors la valeur « art » ?

— Je n'écarte pas le divertissement ; je dis seulement qu'il doit servir à faire admettre l'idée qu'on désire inculquer au spectateur. Personnellement, mieux que moi, ne croit à la valeur du cinéma en tant qu'art spécifique, mais cet art est un art de soutien, d'appui : il doit aider chaque homme à construire sa vie.

— Chaque citoyen soviétique s'entend. Mais,

alors, quel sera le sort de cette production à l'étranger ?

Le ministre examine un court instant les godrons du plafond, savoure un grain de raisin :

— Nos intentions sont limitées. Nous ne désirons conquérir aucun marché. Nos films sont produits pour les peuples de l'U.R.S.S. Nous ne désirons pas les imposer. S'ils intéressent le peuple français, ce sera avec plaisir que nous en exporterons davantage.

— Pouvons-nous nous attendre à une contrepartie ? La production française est très variée. Certains de nos films ont-ils quelques chances d'être projetés en U.R.S.S. ?

— Certainement ! Nous rechercherons les films qui s'attachent aux conditions de vie des Français, à l'atmosphère de votre pays, qui révèlent le véritable visage de votre nation et peuvent concourir à accroître l'amitié franco-soviétique.

— Des titres ?

— Un titre : « Bataille du Rail ».

— Des échanges d'artistes et de techniciens ne seraient-ils pas souhaitables ?

— Des échanges d'acteurs, peut-être, mais pas dans l'immédiat. Des échanges de techniciens, certainement. N'oubliez pas que nous allons présenter un film en relief : « Robinson Crusoe ». Nous nous appliquons à la couleur, au procédé agfa-color amélioré par nos soins, et à un procédé spécifiquement national.

Puis soudain, d'un ton ferme :

— Pourquoi ouvrir toute grande la porte aux films américains qui risquent de démoraleiser votre production nationale ? Vos techniciens n'ont-ils pas protesté ?

— Ils l'ont fait, mais deux facteurs importants étaient en cause : d'abord un accord financier entre les U.S.A. et la France. Et aussi un problème de liberté esthétique ; dans le domaine de la pensée et de l'intelligence, il ne peut exister de frontières. Il n'empêche que cette importation n'arrange en rien le sérieux déficit de la production française.

— C'est là une simple question d'ingérence de l'Etat. Chez nous, un film rapporte dix à quinze fois son prix de revient. Nous avions 22.000 salles avant la guerre ; il nous en reste

16.000 ; en 1949, nous en aurons 46.000. Chaque village, chaque kolchoze construit sa salle de cinéma en format standard. Il s'agit là d'un vaste mouvement populaire, en dehors de l'initiative gouvernementale, et qui permettra de décupler le nombre de salles de notre pays. Aussi tirons-nous 1.200 copies de chacun de nos films, contre une trentaine en France.

— Quelle critique essentielle faites-vous au cinéma soviétique ?

— Il est insuffisant. Un film doit avant tout être une œuvre d'art, sinon il est un mauvais film. La figure dominante d'une production est le réalisateur ; de son talent dépend la réussite.

— Eisenstein, Pudovkin, Dovjenko...

Michail Kalatozov ne me laisse pas finir :

— Vous vivez toujours avec le passé. Ces noms sont grands, certes, mais ils ne doivent pas laisser dans l'ombre les générations nouvelles qui constituent nos meilleurs espoirs. Vous ne connaissez pas nos metteurs en scène ; nous, nous connaissons fort bien les vôtres.

— Leur individualisme, leurs tendances à n'obéir qu'à leurs seuls goûts et tempéraments, ne vous choquent-ils pas ?

— Un grand metteur en scène est celui qui expose le mieux les désirs et les idées du peuple auquel il appartient. Qu'importe son individualisme. Voyez Balzac, on peut désapprouver l'homme, ne pas apprécier ses intentions, mais son génie le dépasse et l'écrase. L'œuvre demeure. Elle seule compte.

(Reproduction, même partielle, rigoureusement interdite jusqu'au 20 octobre.)

Le prochain film de Michèle Morgan sera "Marguerite de la Nuit"

Profitant de son voyage à Paris et à Cannes, la grande vedette française Michèle Morgan a eu des entretiens avec ses amis Denise et Roland Tual pour lesquels elle doit tourner au printemps prochain Marguerite de la Nuit, d'après le beau roman de Pierre Mac Orlan.

L'adaptation et les dialogues seront de Pierre Bost et Jean Aurenche. Qui mettra en scène l'aventure poétique et réaliste de Marguerite de la Nuit ? Jean Delannoy reconstituera-t-il pour ce film son équipe de La Symphonie Pastorale ?

FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM A CANNES

DU 20 SEPTEMBRE AU 5 OCTOBRE 1946

PAUL
COLIN

IMP. BEDOS & C^I PARIS

Affiche officielle du Festival de Cannes 1946.

Publicité pour le film *Zoia* (Leo Arnstam, 1944) dans la brochure en français *le Cinéma soviétique* éditée pour le festival.

Publicité pour *Parade des sports* ou *Jeunesse de notre pays* (Sergueï Youtkevitch, 1946) dans *le Cinéma soviétique*.

Couverture de *L'Écran français*, n° 65, 25 septembre 1946.

Fleur de pierre (Alexandre Ptouhko, 1946)

Affiche du *Tournant décisif* (Friedrich Ermiler, 1945).

Affiche de *Matricule 217* (Mikhail Romm, 1945).

Affiche de *Glinka* (Leo Arnstam, 1946).

Couverture du numéro 1 de la revue *Iskusstvo kino*, 1945 avec une image de *Bonjour, Moscou!* (Sergueï Youtkevitch, 1945).

ministère de l'Information (qui supervise l'industrie cinématographique) est venue me voir, avec la proposition de renforcer la coopération franco-soviétique dans la production et la distribution. Les délégués m'ont clairement affirmé qu'ils voyaient dans cette collaboration l'unique solution pour sauver le cinéma français face à l'expansion américaine. Mon interview dans la presse au sujet de la distribution des films soviétiques⁴³ a donné lieu à de larges discussions dans le milieu des professionnels français et a été interprétée par les Américains comme dirigée contre eux, et pour cette raison accueillie favorablement par les Français.

Le festival a également eu pour conséquence un regain d'intérêt pour les films soviétiques de la part de nombreux distributeurs de Belgique, Suède, Suisse, Norvège, etc. Les représentants de ces pays nous ont adressé des demandes pour distribuer des films soviétiques chez eux. On remarquera que le succès au festival a eu des répercussions immédiates aux USA où, comme on sait, la promotion de nos films rencontre d'extrêmes difficultés. La sortie à New York du *Tournant décisif*, qui a remporté le grand prix du festival⁴⁴, a connu un succès qui a dépassé au box-office tous les films soviétiques jamais sortis, y compris *L'Arc-en-ciel*.

UN PETARD SOVIETIQUE

POURQUOI ouvrir la porte toute grande aux films américains, qui risquent de démoraliser votre production nationale ? Vos techniciens n'ont-ils pas protesté ? ».

Nous avons eu la surprise de lire cette phrase dans une interview que Son Excellence M. Kalatozov qui, au Festival International du Film, représente le cinéma russe, a accordé à notre confrère Maurice Bessy, rédacteur en chef du « Film Français ». Notons en passant que « Le Film Français » publie à Cannes une feuille qui, tous les jours, est remise à ceux que leurs fonctions ou leur engouement a amenés au Festival.

Cette déclaration ne peut manquer d'avoir, par conséquent, un grand retentissement, et nous avons naturellement songé tout de suite à connaître les réactions de nos amis américains devant cette attaque directe de nos amis russes.

M. Harold Smith, représentant officiel de l'industrie cinématographique américaine nous a dit :

— Depuis l'ouverture du Festival, nous avons eu quelques occasions non pas de nous fâcher, mais de nous trouver un peu... je dirais... ennuyés. Déjà, une grande réception russe a coïncidé malheureusement avec la projection d'un film américain important (Wonderman). Nous avons eu la surprise de voir qu'un prix nouveau non prévu dans le règlement du Festival avait été créé pour le film en couleurs et les apparences sont telles que c'est évidemment en faveur de la production soviétique. Les films russes sont maintenant accompagnés d'un commentaire en français. Or, on nous a formellement refusé de doter nos productions de sous-titres en déclarant qu'elles devaient être projetées telles, quelles. Nous avouons que nous ne comprenons pas que dans une manifestation de l'importance du Festival de Cannes, on puisse ainsi modifier, si j'ose dire, « en cours de route », les conditions du concours. Nous sommes fatalement amenés à penser qu'il s'exerce ici un certain favoritisme... qui nous est défavorable.

M. Harold Smith est très calme, il s'exprime sans passion, et ajoute :

« Très sincèrement, je ne puis comprendre comment le représentant officiel d'un gouvernement ami qui est l'hôte de la France peut se livrer à une telle appréciation envers une autre nation amie. Et je me demande comment les Français, qui sont fiers et indépendants, pourront accepter qu'on leur donne de tels conseils, même s'ils sont formulés sous la forme interrogative.

« Le Festival, poursuit M. H. Smith, est fait pour allier l'art cinématographique à cet idéal de paix dont le maréchal Staline vient précisément de se faire l'apologiste. Il y a donc lieu de s'étonner que son représentant officiel se livre gratuitement à une attaque publique contre notre production. C'est d'autant plus surprenant que M. Kalatozov a été librement reçu en Amérique pendant plusieurs mois, qu'il y a été accueilli partout, qu'il y a pu visiter nos studios, nos installations, prendre contact avec nos metteurs en scène, nos artistes, nos producteurs, et avant de quitter l'Amérique il a déclaré : 'Après le film russe, seul compte le film américain' ».

J'ai demandé à M. H. Smith :

— Votre conclusion ?

— Eh bien ! j'ai l'impression que la « sortie » de M. Kalatozov ne cadre guère avec le climat du Festival. En demandant un soulèvement de vos techniciens contre notre production, il me semble qu'il enfreint les lois de l'hospitalité. Ai-je tort ?

— C'est tout ce que vous avez à dire ?

— C'est tout.

Et notre opinion à nous ? Car enfin, nos lecteurs sont en droit de nous la demander... Qu'ils nous permettent d'attendre la réponse que ne peut manquer de faire M. Kalatozov. J'ai eu l'occasion de m'entretenir avec lui : c'est un artiste, un homme qui m'a semblé maître de lui, fort pondéré. Nous lui donnerons bien volontiers la parole.

Gaston Thierry.

Réaction dans *l'Avenir*, le 5 octobre 1946.

43. L'interview, menée par Maurice Bessy, paraît dans *le Film français* du 4 octobre.

44. Le film d'Ermler a reçu le prix international de la SACD.

Le festival de Cannes s'est achevé le 7 octobre, et le 8, nous avons inauguré à Paris un festival de films soviétiques ayant remporté des prix internationaux. Il s'est ouvert par *Berlin*, projeté dans une des meilleures salles parisiennes, le Marigny. À la soirée d'ouverture ont été conviés le corps diplomatique, des personnalités culturelles françaises, des ministres, l'URSS était représentée par les cam. Vychinski, Manouïlski⁴⁵ et Bogomolov. La garde républicaine française a fait une haie d'honneur devant l'entrée de la salle.

Tournant décisif (Friedrich Ermler, 1945).

Cette soirée a donné le coup d'envoi d'une semaine de projections de films soviétiques dans les plus grandes salles de Paris : Pleyel et Gaumont⁴⁶ qui contiennent chacune 3 000 places. 60 grands stands recouverts d'affiches assuraient la publicité dans Paris. Le succès a été extraordinaire. Les films ont été accueillis par de nombreuses ovations⁴⁷.

45. Dmitri Zakharovitch Manouïlski (1883-1959), ancien dirigeant de l'Internationale communiste, vice président du Conseil des ministres, était alors délégué de l'URSS à la Conférence de la paix de Paris (conférence des 21 nations), à laquelle participa également Andreï Ianuaroïtch Vyshinski (1883-1954), ancien procureur des procès de Moscou de 1937 et représentant permanent de l'URSS au Conseil de sécurité de l'ONU depuis 1945.

46. Selon la presse française, certaines projections eurent plutôt lieu au Palais de la Mutualité.

47. Ermler quitte Cannes le 27 septembre, profitant du retour à Paris de l'ambassadeur Bogomolov. Il dit s'être ennuyé mortellement et avoir convaincu ses camarades de le laisser partir en promettant d'organiser la reprise parisienne. À Paris, constatant le manque d'efficacité des représentants de Sovexportfilm (« ce sont carrément des gredins et des abrutis qui gâchent une noble cause par incurie et désinvolture »), il se met en relation avec un intermédiaire originaire de Bessarabie qui lui trouve une salle (« où se produisent des célébrités » – il s'agit du Théâtre Marigny), puis identifie les représentants des 21 pays présents à la conférence de la paix, leur fait porter des invitations à domicile, afin d'ouvrir la rétrospective par une séance spéciale, le 8 octobre. Il convainc Vychinski de venir, obtient la présence de la garde républicaine, organise une réception pour 200 personnes, cette fois choisies parmi les écrivains et intellectuels français « progressistes » (il relève la présence de Jacques Feyder et de Marcel Carné), auxquels il offre le reste de caviar de la réception cannoise, et de la vodka française versée dans des bouteilles russes. Il relate comiquement les questions de code vestimentaire mentionné par erreur dans l'invitation (« smoking et robe de soirée exigés »), et termine son rapport par le triomphe fait aux films soviétiques dans les quartiers populaires quelques jours plus tard. « C'est seulement là que j'ai compris le bonheur qu'il y avait à créer pour le peuple ! » confesse-t-il non sans candeur (le passage a d'ailleurs été souligné par le lecteur du rapport). Des responsables du Parti communiste français lui auraient confié que les films soviétiques faisaient plus d'effet que leurs propres discours.

Durant les festivals de Cannes et de Paris, j'ai adressé au cam. Molotov trois rapports sur leur déroulement et leurs résultats⁴⁸.

Bilan du festival et organisation de la distribution soviétique en Europe

Ces deux manifestations – cannoise et parisienne – ont créé les prémisses d'un élargissement de la distribution des films soviétiques en Europe, là où celle-ci était auparavant difficile ou très réduite.

Aujourd'hui s'ouvre une seconde étape pour la promotion des films soviétiques : il s'agit de consolider les résultats obtenus. Le système et la méthode de distribution employés autrefois pour les films soviétiques à l'étranger sont aujourd'hui dépassés et doivent être modifiés. Aujourd'hui, il n'est plus possible de se satisfaire des méthodes artisanales employées en France, en Angleterre et ailleurs, sauf en Pologne et dans les Balkans qui connaissent des conditions particulièrement favorables à la distribution de nos films.

Un changement doit d'abord intervenir dans le recrutement des cadres de la représentation de Sovexportfilm. À quelques exceptions près, les employés de Sovexportfilm à l'étranger n'ont pas de connaissances suffisantes du système de distribution dans les pays capitalistes bourgeois. Dans ces pays, il s'agit d'un système complexe d'exploitation des films dans un contexte de rude concurrence, non seulement économique, mais également – pour les films soviétiques – politique.

Jusqu'à présent le recrutement des employés de Sovexportfilm se bornait aux données formelles des formulaires, sans exiger de la personne envoyée à l'étranger du flair politique et des qualités d'homme d'affaires.

Deuxièmement, il est impératif de passer du système de distribution passive – où la distribution des films soviétiques dépend de petits distributeurs et des exploitants de salles de qualité, qui déterminent, comme on sait, le succès des films – à un système de distribution active, autrement dit à l'organisation d'importantes sociétés mixtes, susceptibles d'acheter ou de louer, dans les capitales, des salles de qualité. Impossible en effet d'envisager une distribution d'envergure sans ce type de salles. Leur acquisition après la guerre n'est pas chose difficile. À l'heure actuelle, les Américains dépensent des sommes colossales pour racheter les meilleurs cinémas d'Europe. S'ils y parviennent, ils contrôleront complètement le marché européen (à l'exception des Balkans) et mettront un coup d'arrêt à la distribution du film soviétique. Les contradictions politiques à l'œuvre entre les Américains, les Français et les autres pays, nous permettent d'acheter ou de louer un certain nombre de salles de qualité. Ces questions pourraient être résolues grâce aux recettes engrangées par nos films.

La pratique en vigueur consistant à envoyer un représentant indépendant de Sovexportfilm dans chaque pays est, dans les conditions actuelles, dépassée, et doit être modifiée. Il faut concentrer tous les

48. Le fonds Molotov du RGASPI n'en a, semble-t-il, pas gardé trace.

efforts de promotion dans les pays décisifs. Ainsi, Paris, comme cela déjà été dit, définit la politique de distribution de pays comme la Belgique, la Norvège, la Suède, la Hollande, le Danemark, la Suisse, l'Algérie, le Maroc, l'Égypte et la zone occidentale de l'Allemagne. Voilà pourquoi il serait logique d'organiser notre base principale de distribution à Paris, avec un studio de doublage, chargé de l'adaptation des films dans les langues de ces pays.

Il convient de concentrer nos meilleurs représentants de la distribution à Paris, lieu à partir duquel ils contrôleront les autres pays. Nos représentants en Belgique, en Suède ou en Hollande n'ont pratiquement rien à faire. Il serait beaucoup plus facile de proposer nos films à ces pays par l'intermédiaire de notre canal de distribution parisien. Les objections concernant la soi-disant difficulté de circulation ou de communication entre ces pays sont contredites par la situation observable sur le terrain.

La consolidation et l'élargissement de notre propagande par les moyens du cinéma dans ces pays exigent des décisions urgentes et des changements radicaux.

L'urgence est dictée par l'offensive déployée par les Américains visant le marché cinématographique européen, et qui est loin de revêtir uniquement un caractère commercial. Voici un extrait de l'adresse à Mrs Roosevelt émanant de l'Association des producteurs et distributeurs américains et signée par son président Eric Johnston :

« L'expérience de la dernière guerre mondiale a confirmé l'idée selon laquelle le cinéma était le plus puissant moyen jamais inventé pour diffuser les idées nouvelles, informer et assurer une meilleure compréhension entre les peuples. Le cinéma ne doit plus être considéré uniquement comme un divertissement de masse. Sa capacité à informer, à éduquer et à instruire commence seulement à être prise en compte ».

Les efforts de Smith, l'adjoint de Johnston, pour édifier non loin de Paris un studio franco-américain qui sera le plus grand d'Europe, indiquent clairement les intentions américaines de s'emparer des positions stratégiques en matière de propagande.

Afin de contrer la propagande anglo-américaine en Europe, il serait à mon avis judicieux de donner satisfaction à certains cinéastes de gauche et communistes français, qui nous demandent de soutenir leurs efforts pour produire des films dont la charge politique serait dirigée contre la réaction et contre le bloc anglo-américain. Pour que ces films puissent être rentabilisés, il est indispensable qu'ils soient distribués non seulement en France (ce qui ne suffirait pas), mais également dans les pays où nous détenons le monopole de la distribution, notamment en Union soviétique. Nous aurions à acheter jusqu'à 10 de ces films par an.

Ils demandent également de les aider en leur vendant de la pellicule couleur pour quelques films, ce qui leur donnera un avantage face au monopole mondial du cinéma en couleur. Nous disposons actuellement de tels stocks de pellicule couleur que cette demande pourrait être satisfaite.

À l'issue de la guerre, nous disposons en Europe de trois studios : à Berlin, Vienne et Prague. Ce dernier est utilisé pour les prises de vues de films soviétiques qui, pour des questions de complication de décors et en raison de la couleur, ne peuvent pas être réalisés dans les studios soviétiques. À l'heure actuelle, à Berlin et à Vienne, se trouve une grande quantité de cinéastes allemands et autrichiens qui, si nous ne leur offrons pas de travail, se tourneront vers les Américains qui lancent actuellement la production de films en Bavière et dans la zone américaine de l'Autriche. La société Defa qui vient

d'être créée à Berlin et dont nous possédons 50 % des actions, tente de réaliser quelques films, mais ses moyens sont limités. Elle esquisse timidement ses premiers pas⁴⁹.

Afin d'élargir notre propagande en Allemagne et en Autriche, il serait peut-être opportun de développer plus énergiquement la production de films. Cette production sera contrôlée politiquement et économiquement par nous. Si nous étendons notre influence sur une partie du cinéma français et que nous organisons à une plus large échelle la production en Allemagne et en Autriche, dans notre zone d'occupation, alors nous détiendrons les positions clés de la propagande cinématographique en Europe.

Le chef de la délégation soviétique
M. Kalatozov

Le 14 novembre 1946

49. En réalité les tournages à Babelsberg ne purent reprendre avant décembre 1947, tant les studios avaient été dévastés, les installations pillées ou démolies. Leur remise en état s'étala sur quatre ans. Voir sur ce point Heinz-Otto Weichenhan, « Neuer Anfang unter sowjetischer Ägide » dans Wolfgang Jacobsen (dir.), *Babelsberg. Ein Filmstudio 1912-1992*, Berlin, Argon Verlag, 1992, pp. 271-272. Pour la présence des Soviétiques aux débuts de la DEFA voir Christiane Mückenherger, Günter Jordan, *Sie sehen selbst, Sie hören selbst...« Die DEFA von ihren Anfängen bis 1949*, Marburg, Hitzeroth, 1994, pp. 20-68.