1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

83 | 2017

Varia

Postface

Valérie Pozner

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/5714>

DOI : 10.4000/1895.5714

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2017

Pagination : 186-199

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Valérie Pozner, « Postface », *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/1895/5714> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.5714>

De droite à gauche : Marina Ladygina, Mikhaïl Kalatozov, Sergueï Guérassimov.

Postface

par Valérie Pozner

Le premier lecteur du rapport de Kalatozov au sein du Comité central en fit un résumé, en date du 30 novembre 1946, à l'attention de Guéorgui Alexandrov, responsable de l'Agitprop¹. Sans plus évoquer Cannes, il se concentrait sur la partie prospective : le système de distribution était dépassé ; il fallait recruter de bons professionnels, organiser la réclame, acheter ou louer des salles dans les capitales, disposer d'un studio de doublage pour les pays européens, répondre positivement aux professionnels français communistes et de gauche pour les aider à créer des films dirigés contre la réaction et la propagande anglo-américaine, leur vendre de la pellicule couleur pour plusieurs films, enfin, il convenait de développer la production en Allemagne et en Autriche en attirant des cinéastes de gauche. L'auteur du résumé concluait en émettant ses propres recommandations : pour ce qui était du recrutement, c'était au Ministère du cinéma de s'en occuper. Quant à aider les professionnels français, ce n'était peut-être pas aussi opportun que le disait Kalatozov, étant donné les problèmes que rencontrait le ministère lui-même dans la production (l'auteur ne précise pas si c'est à la campagne d'interdictions lancée à la rentrée ou aux soucis de financement et aux scandales liés aux gaspillages qu'il faisait référence²). Pour le reste, l'auteur suggérait que le Ministère soumette un projet au Comité central et demandait l'autorisation d'en discuter plus avant avec Kalatozov, tandis que son rapport serait envoyé aux archives. À en juger par les documents retrouvés tant dans les archives du Parti que dans le fonds du Ministère du cinéma, c'est très probablement ce qui fut décidé. Mais en attendant qu'un projet concret soit soumis, les différentes pièces du plan d'ensemble redéfinissant la politique extérieure du cinéma soviétique imaginé par le vice-ministre connaissaient une évolution peu propice à « donner à l'URSS les clefs de la propagande en Europe ».

Tout d'abord, Kalatozov avait reçu un courrier émanant de Fernand Grenier, le vice-président de France-URSS, demandant s'il était possible d'organiser la venue d'une délégation de cinéastes et acteurs français, Louis Daquin, Marcel Carné, Jean Grémillon, Pierre Blanchar, Jean Delannoy, Madeleine Sologne, et de quelques scénaristes³. Le 7 décembre, Kalatozov transmet à Jdanov la demande en expliquant que tous, sauf Delannoy, étaient membres du PCF⁴ et que le Ministère soutenait la demande. Mais un peu plus tard, Kalatozov et Ivan Bolchakov firent savoir que, tout compte fait, le moment n'était pas opportun, en raison du « surcroît de travail occasionné par les

1. RGASPI, f. 17, op. 125, d. 469, l. 74.

2. Ces scandales conduiront à des opérations de vérification, à des arrestations, et à un décret fameux du 16 décembre 1946. Voir Natacha Laurent, *l'Œil du Kremlin*, op. cit., pp. 191-197.

3. RGALI, f. 2456, op. 4, d. 107, l. 176. Le courrier date du 5 novembre.

4. Cette information n'a pas été vérifiée. Ces professionnels étaient en tout cas à l'époque des sympathisants.

mesures à prendre pour appliquer les décisions du Comité central et du gouvernement »⁵ : le Ministère traversait alors une période de forte turbulence qui mettait en péril le siège de Bolchakov.

Pour ce qui était du personnel chargé de la distribution, les rapports sur la représentation berlinoise de Sovexportfilm parvenus durant le séjour de Kalatozov en France n'avaient pas été suivis d'effet, ce dont s'inquiéta le 27 novembre le secrétaire de la cellule du Parti au sein du Ministère qui proposait d'envoyer une commission d'inspection. Kalatozov réagit immédiatement, et dès le lendemain mandata deux revizors du Ministère pour une mission de deux mois. Ils avaient charge de contrôler Sovexportfilm, la représentation du Ministère du cinéma à Berlin, et les équipes de démantèlement des usines, studios et laboratoires allemands. Il faut dire que les signaux s'étaient multipliés : un des employés soviétiques venait d'être arrêté à son retour de Berlin ; le maréchal Sokolovski, à la tête de la SVAG (l'administration de la zone d'occupation militaire soviétique) lançait à son tour des messages d'alerte⁶. D'autres missions de contrôles furent mandatées dans la foulée à Vienne et Varsovie, ainsi qu'à Prague.

Pour ce qui était des studios de Barrandov, en l'absence de Kalatozov, Bolchakov avait suspendu les tournages, au prétexte que les tarifs s'étaient envolés. Une des pièces maîtresses du plan du vice-ministre risquait de faire défaut. C'est alors qu'un autre acteur prit fait et cause pour les tournages des cinéastes soviétiques à l'étranger : il s'agit du Ministère des Affaires étrangères. Dans un courrier du 11 novembre adressé à Bolchakov, le chef du bureau Europe du Ministère des affaires étrangères soulignait les inconvénients qu'il y aurait à suspendre les accords conclus en 1945. Si c'était le cas, les Tchèques se tourneraient vers les Américains, les Anglais ou les Français. Il faisait valoir la qualité de l'équipement et le niveau technique des employés tchèques qui avaient permis la réalisation de *la Fleur de pierre* en 5 mois, film qui avait « obtenu le prix de la couleur à Cannes ». En un an, cette coopération avait permis, outre la production de ce film, le tournage d'une partie du *Serment* et de *Vesna* (*Printemps*, Grigori Alexandrov, 1947), et la production entière du film en couleur *Starinnyj vodevil'* (*le Vieux vaudeville*, Igor Savchenko, 1946), pour un coût total de 6,5 millions de roubles, alors que *la Fleur de pierre* aurait à lui seul coûté autant s'il avait été tourné à Moscou. De plus, une partie de ce financement venait directement des recettes de l'exploitation des films soviétiques en Tchécoslovaquie, sommes qui étaient donc utilement réinvesties. L'auteur affirmait que Valerian Zorine (l'ambassadeur de l'URSS à Prague), comme Vladimir Dekanozov (le vice-ministre des Affaires étrangères) considéraient que la suspension de ce contrat était une très mauvaise idée, aussi bien

5. RGASPI, f. 17, op. 125, d. 469, l. 127. La formulation fait clairement référence au décret du 16 décembre 1946 consécutif aux scandales financiers.

6. RGALI, f. 2456, op. 4, d. 108, l. 84-85, 163, 202. D'après ces divers documents il apparaît que le « plénipotentiaire » du ministère du cinéma à Berlin vivait sur un grand pied : il avait accumulé dans son appartement berlinois des meubles et des objets de prix dont une partie avait déjà été envoyée à Moscou, possédait quatre automobiles, dont deux étaient au nom de son épouse. Quant à l'employé arrêté, il avait expédié plus de 800 colis à son adresse personnelle en Union soviétique, et avait quitté Berlin à bord d'une voiture chargée de caméras, de films, et de marchandises issues de commerce illicite. Un différend l'avait opposé à son chef à propos d'un trafic de cartes de rationnement, il était question de marché noir d'huile et d'une bague en diamants donnée en échange de la nomination de sa sœur à Berlin.

Le Printemps (Grigori Alexandrov, 1947), tourné pour l'essentiel aux studios de Barrandov (Prague).

pour des raisons politiques qu'économiques. Kalatozov répondit aussitôt par un double courrier à Jdanov et au ministère que cette suspension temporaire, due à l'absence de normes claires et à une hausse des coûts, n'avait plus de raison d'être : les malentendus avaient été aplanis et le contrat pouvait être reconduit⁷.

Derrière ces changements de décision, on sent clairement des dissensions renvoyant à des différences d'approche entre un Bolchakov aux réflexes isolationnistes (il n'était jamais sorti d'URSS), et un Kalatozov décidément favorable aux coopérations, ce qui n'empêchait chez lui ni une prise en compte lucide des rapports de force sur la scène internationale, ni une analyse critique des défauts du système soviétique et de la situation actuelle. Ainsi, le 18 février 1947, lors d'une réunion de la direction du Ministère du cinéma, il prononça un véritable réquisitoire sur Sovexportfilm, dont les représentants, particulièrement en Europe, se montraient incapables de faire face aux enjeux⁸. Alors que les succès

7. RGALI, f. 2456, op. 4, d. 108, l. 173-174 et pour le courrier de Kalatozov à Jdanov : RGASPI, f. 17, op. 125, d. 469, ll. 94-95. Il avait par ailleurs envoyé un télégramme à l'ambassadeur Zorine.

8. RGALI, f. 2456, op. 4, d. 111, ll. 104-145.

militaires de l'Armée rouge en 1945 auraient dû assurer celui du cinéma soviétique, en élargissant le nombre de pays de diffusion et l'audience, la distribution était partout en déclin : « Nous sommes face à la perspective d'une marginalisation complète. Si la représentation française avait été renforcée, nous ne serions pas dans une situation où nos films ne sont pratiquement plus distribués. Le problème est que la direction n'est pas correctement assurée. Quand on demande aux responsables s'ils connaissent les pays où nos films sont envoyés – non, ils ne les connaissent pas. S'ils connaissent les publics auxquels ils sont montrés ? S'ils sont au courant de la situation politique ? Non. Ils savent tout juste qu'il y a des éléments démocratiques, et d'autres réactionnaires. C'est tout. » Les représentants de Sovexportfilm dans les différents pays n'envoyant pas de rapports réguliers au Centre sur les réactions de la presse aux films présentés, sur l'évolution de la situation politique locale, il en concluait à l'impossibilité depuis Moscou de travailler autrement qu'à l'aveuglette. En deux ans, la direction moscovite n'avait reçu, à l'en croire, qu'un seul rapport – en provenance du Mexique. Selon Kalatozov, 10 représentants sur 23 devaient d'urgence être relevés de leurs fonctions. Un plan de formation du personnel avait été lancé afin d'envoyer à l'étranger de véritables professionnels qui seraient d'authentiques représentants de la culture soviétique. Le vice-ministre insistait : même les Anglais et les Américains avaient compris qu'il fallait évoluer dans le travail auprès du public, les méthodes anciennes pour gagner les pensées du peuple ne fonctionnaient plus, il fallait cibler des couches sociales et des publics précis. Voilà pourquoi il fallait passer au 16 mm, qui présentait en outre l'avantage de ne pas nécessiter l'aval de la censure, ni le paiement de droit de douane. Londres, affirmait-il, s'apprêtait à mettre sur le marché 100 000 appareils. Lui-même avait soulevé cette question auprès des plus hautes instances, mais elle semblait n'intéresser personne⁹. Routine, inertie, manque de perspective, incapacité à prendre la mesure des enjeux politiques internationaux : Kalatozov faisait là un tableau très sombre et accusait en premier lieu le chef de Sovexportfilm, Piotr Brigadnov, qui devait d'ailleurs être démis de ses fonctions très peu de temps après. Sovexportfilm était à réformer de fond en comble¹⁰. Cette mise en

Tournant décisif (Friedrich Ermler, 1945).

9. Cette réflexion sur la place du 16 mm avait débuté en URSS au milieu des années 1930. Ses principaux thuriféraires se trouvaient parmi les économistes du NIKFI (l'Institut de recherches scientifiques sur le cinéma et la photographie), mais le 16 mm ne bénéficia pas d'un réel soutien avant les années 1960-1970.

10. RGALI, f. 2456, op. 4, d. 111, ll. 104-145.

accusation suivait la présentation d'un rapport par ledit Brigadnov sur le travail effectué au cours de l'année précédente. L'un des responsables berlinois, lui aussi mis en accusation après l'affaire du doublage du *Serment*, expliqua lors de la même réunion houleuse les difficiles conditions de travail pour doubler et sous-titrer plus de 80 titres en un an, dont certains, à son avis, n'auraient pas dû sortir, car ils étaient incompréhensibles pour le public allemand. Une lecture attentive du document montre que les accusations de Kalatozov doivent être contrebalancées. D'une manière générale, le ton extrêmement violent de son discours (transcrit intégralement) donne à voir un personnage autoritaire, aux manières cassantes, qui ne souffre pas la contradiction, bien loin de l'homme du monde onctueux des photographies hollywoodiennes ou cannoises. Son action était néanmoins d'une efficacité indéniable. Ainsi il édicta, dans la foulée de sa diatribe, une nouvelle réglementation à l'attention des studios et des laboratoires concernant les délais et les éléments à fournir à Sovexportfilm, censée garantir la qualité (bande son, lavande, copie positive, etc.) et instituant une antenne de vérification à Moscou et à Leningrad¹¹.

Pour ce qui était de la France, la représentation de Sovexportfilm comptait alors deux employés permanents. Loin d'être les « gredins et abrutis » que décrivait Ermler, le problème était plutôt que leurs activités ne se bornaient pas à la distribution des films soviétiques laquelle leur servait en réalité de couverture. L'un d'eux, Semion Semionov (alias Aba Taubman), avait été exfiltré par les Soviétiques des États-Unis en 1944, et était chargé en France de collecter des informations scientifiques et techniques, tâche dont il s'acquittait apparemment très bien¹².

C'est peut-être la raison pour laquelle, plutôt que d'étoffer la représentation parisienne de Sovexportfilm, une autre option retint bientôt l'attention qui reprenait certains éléments du rapport de Kalatozov. Elle émanait à nouveau du ministère des Affaires étrangères, sur une proposition des « cercles pro-soviétiques » de France et avait reçu le soutien de l'ambassadeur Bogomolov¹³. Elle consistait à fonder une société à responsabilité limitée qui aurait en charge : la distribution des films soviétiques ; la vente de pellicule couleur (soit contre des films, soit contre des devises) ; la production mensuelle d'un journal d'actualités en couleur (« du type de l'américain *March of Time* ») afin de pénétrer dans toutes les salles de cinéma ; le lancement de coproductions à majorité française, afin de bénéficier du régime des 4 semaines par trimestre réservées aux films français ; l'exploitation d'une salle où ne seraient montrés que des films soviétiques. La société serait créée uniquement par des Français (sympathisants du régime soviétique, comme le précisait le mémorandum), mais 50 % des actions pourraient appartenir à la Banque commerciale d'Europe du Nord. Un crédit de cent millions de francs serait nécessaire pour développer ces diverses activités. L'administration serait confiée à Roger Mercanton, directeur de France-Actualités, tandis que la direction serait assurée par Vladimir Pozner, « qui travaille actuellement à la Metro Goldwyn Meyer

11. CGAR RK, f. 1708, op. 1, d. 197, ll. 20-21 (il s'agit de l'exemplaire conservé dans les archives du studio d'Alma-Ata).

12. Voir l'article qui lui a été consacré en 2001 par *Novaja gazeta* disponible en ligne : <http://2001.novayagazeta.ru/nomer/2001/02n/n02n-s21.shtml>

13. RGALI, f. 2456, op. 4, d. 113, l. 1 et ob. Le courrier date du 7 avril 1947.

La délégation soviétique à Cannes : Kalatozov signe un autographe. À sa gauche – Marina Ladygina, à sa droite – Sergueï Guérassimov.

à New York »¹⁴. Le courrier étant signé du procureur et désormais vice-ministre des Affaires étrangères Andreï Vychinski, Bolchakov n'avait guère la possibilité de refuser.

Celui-ci soumit donc la proposition à Anastase Mikoyan, en charge du commerce extérieur. Sans réponse quelques mois plus tard, le 24 juillet, Bolchakov se permit de relancer le vice-président du Conseil des ministres, Kliment Vorochilov, suggérant l'envoi d'un émissaire à Paris, ou la venue d'un Français à Moscou. L'été se passa à affiner le projet, à préciser le

budget nécessaire (capital de cinq millions de francs, crédit de quatre-vingts millions) et à obtenir les autorisations des autres ministères impliqués, en premier lieu celui des finances. Un memorandum secret, sans doute destiné aux plus hautes instances du Parti et de l'État, fut rédigé en septembre 1947¹⁵. Il reprenait l'argumentaire développé initialement dans le rapport de Kalatozov, en ajoutant des précisions : suite aux accords Blum-Byrnes, une portion congrue était réservée désormais en France aux films étrangers, dont les films soviétiques. Les Américains avaient « déversé » sur les écrans de France 337 films durant le seul premier trimestre, contre 3 films soviétiques. Ce maigre résultat s'expliquait par l'absence de salles, d'une société de distribution solide, et par l'obstruction des autorités françaises¹⁶. Le cinéma américain avait le soutien des milieux réactionnaires et catholiques qui appelaient à faire contrepoids à l'influence communiste. « En fournissant une aide technique, des appareils, de l'équipement, de la pellicule et des capitaux, les Américains sont parvenus à pénétrer les plus importants studios français où ils coproduisent actuellement des films de fiction pour la France et

14. Les deux hommes étaient beaux-frères : Roger Spiri (dit Mercanton) était marié à la sœur de Vladimir Pozner, Victoria (monteuse). Vladimir Alexandrovitch Pozner (1908-1975), ingénieur du son, employé de la MGM pendant la guerre, dirigea à partir de 1943 la section russe du service cinéma du US War Department et espionnait au profit de l'Union soviétique. Il n'est pas impossible qu'il ait fréquenté Kalatozov durant le séjour de ce dernier aux États-Unis. On trouve en ligne quelques documents déclassifiés des services spéciaux américains donnant des précisions sur son parcours (la fiche contient des erreurs et le confond avec son cousin, Vladimir Solomonovitch Pozner [1905-1992], l'écrivain et scénariste qui était alors à Hollywood). Pour son parcours ultérieur, voir Irina Tcherneva, « Imiter le marché, une recette pour le cinéma soviétique ? L'histoire du studio expérimental (1965-1976) », *Cahiers du monde russe*, n° 54/3-4, 2013, pp. 589-621.

15. RGALI, f. 2456, op. 4, d. 113, ll. 13-15.

16. Pourtant, selon Pauline Gallinari, la censure française ne s'exerçait pas encore spécifiquement contre les films soviétiques à cette période. Voir « Cinéma et communisme en France de la Libération aux années 1960 », thèse de doctorat, Paris 1, 2009, tome 1, pp. 190-192.

l'Europe. Ces films ne se distinguent en rien, du point de vue de leur contenu idéologique, de la production hollywoodienne. Parallèlement, les Américains ont ouvert à Paris 12 antennes de distribution afin d'assurer la promotion du cinéma américain, et ont acquis en propriété ou louent de nombreuses salles, ce qui leur garantit la diffusion d'une quantité de films américains ».

Glinka (Leo Arnstam, 1946).

Matricule n° 217 (Mikhail Romm, 1945).

Cette fois, le projet était présenté comme porté par Jacques Duclos. La société, dont la participation soviétique serait cachée derrière la Banque commerciale d'Europe du Nord (laquelle appartenait à Gosbank, était-il précisé dans le mémorandum), s'occuperait de la distribution et du doublage de films soviétiques pour la France, ses colonies et les pays francophones, et produirait des films qui seraient français et donc entreraient dans les quotas réservés aux films français. Cette activité permettrait d'attirer les professionnels du cinéma français progressistes. La société louerait un studio pour ces tournages et des salles pour diffuser cette production, ainsi que les films soviétiques. « Limiter cette société à la distribution de films soviétiques attirerait immédiatement l'attention sur son aspect pro-soviétique, ce qui compliquera son fonctionnement dans la situation

actuelle. La production de films sur des sujets actuels pour de larges franges de la population française ne sera pas seulement une couverture de la société franco-soviétique, mais un moyen de contrecarrer activement les cercles réactionnaires français qui utilisent le cinéma dans leurs propres buts ».

Le décret créant cette société fut signé par Staline le 20 octobre 1947. Exactement calquée pour ses objectifs sur le dernier mémorandum, la société par actions à responsabilité limitée devait avoir un capital de dix millions de francs, 51 % des actions appartiendraient à la Banque commerciale d'Europe du Nord. Le ministère du cinéma était prié de fournir 5,1 millions ; tandis que la Gosbank mettrait à disposition les crédits au fur et à mesure des besoins¹⁷. Les documents qui permettraient de préciser la suite qui fut donnée à ce décret manquent pour le moment. On peut juste mettre en relation ce décret et la création, en juin 1948, de Procinex, qui faisait suite à la Marseillaise et absorba dans la foulée Ciné-France, chargée après la guerre de la production des films du PCF. Procinex, « société d'exploit-

17. RGALI, f. 2456, op. 4, d. 113, l. 10. Le décret est classé « ultra confidentiel ».

tation et de production cinématographiques» reprit le flambeau de la production communiste, et devint bientôt distributrice des films soviétiques, concession qu'elle détenait en exclusivité¹⁸. Le capital fut fortement augmenté pour passer à deux, puis 4,4 millions de francs. Pour toutes ses opérations, la Procinex passait par la Banque commerciale d'Europe du Nord, comme le révèle une note des Renseignements généraux¹⁹. Certains éléments concordent donc, sans pour autant permettre de conclure à une identification du projet soviétique initial à la Procinex. Des recherches ultérieures (notamment dans les archives du ministère des Finances de l'URSS) permettront peut-être d'en savoir davantage. Quoi qu'il en soit, Roger Mercanton, pressenti au départ, ne fut pas associé à l'entreprise. Quant à Vladimir Pozner, il n'obtint pas son visa pour la France et fut finalement nommé en 1948 à la représentation berlinoise de Sovexportfilm, en remplacement des employés démis²⁰.

Pour ce qui est de la Procinex, Pauline Gallinari a retracé précisément ses activités et ses modestes succès tant en matière de production que de distribution des films soviétiques. Ceux-ci, comme on le sait, après la brève période soviétophile de 1944-1945, furent principalement diffusés, surtout à partir de 1947, via le réseau France-URSS²¹. Pour ce qui est des tentatives de Kalatozov de développer les échanges en Europe, il reste à mentionner les plans grandioses développés encore à la fin de l'année 1947 et début 1948. Ceux-ci furent imaginés en réponse à une demande de Jdanov de réaliser davantage de films consacrés aux « nouvelles démocraties », à l'Europe de l'Ouest et aux États-Unis. Dans un courrier daté du 24 décembre, Bolchakov expliquait que les possibilités de production étant pour le moment limitées en URSS, il convenait de s'appuyer sur les trois studios de Prague, Vienne et Berlin. Dans les pages suivantes était développée une proposition qui devait être affinée à l'issue d'un voyage de Kalatozov²². Ce projet consistait à créer à l'intérieur de l'appareil du Ministère du cinéma un secteur dédié à la production de films de fiction à l'étranger (désigné comme « Département étranger »), avec des directeurs de production chargés de mener les pourparlers avec les partenaires étrangers, d'établir des contacts avec des sociétés et des cinéastes progressistes et de contrôler la qualité artistico-idéologique des films qui seraient réalisés dans ce cadre. Le département disposerait de conseillers et de « rédacteurs » afin d'orienter les projets soumis dans une direction idéologique correcte. Les finances seraient confiées à la direction de Sovexportfilm qui établirait les budgets. Il convenait pour cela de renforcer le personnel à Prague, Berlin et Vienne en économistes et secrétaires-traducteurs. Le choix des équipes serait effectué en accord avec les partis communistes locaux. Des acteurs et des profes-

18. Pour des détails concernant les débuts de Procinex, voir Pauline Gallinari, « Cinéma et communisme... », thèse de doctorat, *op. cit.*, pp. 268-270.

19. Dossier Procinex GA 201-72640. Le capital, modeste, est comparable à celui de Ciné-France (5 millions), et même plus faible, compte tenu de l'inflation galopante entre 1946 et 1948. Néanmoins le capital était moins important que les crédits susceptibles d'être avancés.

20. Entretien avec Vladimir Vladimirovitch Pozner, fin septembre-début octobre 2017.

21. Pauline Gallinari, *les Communistes et le cinéma. France, de la Libération aux années 60*, Rennes, PUR, coll. Histoire, 2015, pp. 188-190. Voir également du même auteur « Une offensive cinématographique soviétique en France ? Les enjeux du retour du cinéma soviétique sur les écrans français dans l'après-guerre », *Relations internationales*, 2011/3, n° 147, pp. 49-58.

22. RGASPI, f. 17, op. 125, d. 576, ll. 98-110.

Croc-blanc (Alexandre Zgouridi, 1946).

sionnels soviétiques seraient associés à ces productions. Le travail des écrivains étrangers serait supervisé par les « rédacteurs » du département qui auraient peut-être à se rendre sur place. La validation finale reviendrait au Conseil artistique du Ministère du cinéma et au ministre en personne. Pour cela, vingt millions de roubles devraient être rapidement mis à disposition de Sovexportfilm, mais ces sommes seraient remboursées rapidement grâce à l'exploitation de ces films en 1948-1949. Suivaient, sur plusieurs pages, des propositions de sujets, de romans susceptibles d'être adaptés, d'auteurs et de réalisateurs dont il fallait s'associer les talents. Parmi ceux-ci, le projet mentionnait qu'Elsa Triolet pourrait adapter son roman *les Amants d'Avignon* (1943) consacré à la résistance, tandis qu'Aragon pourrait écrire un scénario sur la vie et le destin de Gabriel Péri, enfin, Leonid Trauberg pourrait co-réaliser un film d'après *l'Argent* de Zola. Le film, « qui pourrait être produit par une société française progressiste », serait tourné à Prague²³.

Ce projet ne reçut jamais l'aval des autorités. Il faut dire que le tournant vers une fermeture presque complète du pays était déjà largement amorcé. Même si des pourparlers pour l'achat de films américains se poursuivirent jusqu'en 1950 (sans aboutir), pour ce qui est de l'Europe, les projets d'échanges et de coopération, en cette fin 1947, étaient déjà voués à l'échec. Les professionnels soviétiques se virent interdire de participer à une conférence panslave des cinéastes à Prague²⁴. Or cette conférence, qui devait avoir lieu en février 1948, visait justement à élaborer les bases de futures coproductions, comme l'expliquait une nouvelle fois Kalatozov au mois de janvier²⁵. Suggérant que le Comité central statue sur son projet de décembre sans attendre la rencontre de Prague, il en réexposait les arguments, en développant la situation en Tchécoslovaquie : en vertu d'un accord conclu en 1945, 60 % des séances devaient être réservées aux films soviétiques. Mais depuis, d'autres sociétés avaient fait leur entrée sur le marché, et le reflux était net : pas plus de 20 000 spectateurs en 1947 pour une trentaine de titres sortis. Les Américains avaient distribué en Tchécoslovaquie la même année 116 films, les Anglais, 94, et les Français, 56²⁶. Mais selon lui, le problème venait en premier lieu du manque de

23. *Ibid.*, ll. 100-104.

24. RGASPI, f. 17, op. 125, d. 340, l. 51.

25. RGALI, f. 2456, op. 4, d. 154, ll. 263-266. Courrier de Kalatozov à A. M. Egolin et L. S. Baranov de l'Agitprop du Comité central daté du 19 janvier 1948.

26. Dans un autre courrier, daté du 23 janvier, Kalatozov compare le nombre total de films soviétiques sortis en en 1947 en Tchécoslovaquie, Pologne, Bulgarie, Yougoslavie et Roumanie – 181, y compris des titres anciens –, aux 468 films anglo-américains sortis dans les mêmes pays. *Ibid.*, ll. 267-270.

nouveaux titres soviétiques²⁷. À la fin de l'année, les autorités russes avaient ordonné au ministre de l'Information tchécoslovaque Václav Kopecký de réserver une salle aux films soviétiques, et avaient forcé à casser les accords avec les Français et les Américains. Mais ces derniers proposaient de développer les coproductions. Selon Kalatozov, cette politique développée par Hollywood en Europe devait être contrée du côté soviétique. Les coproductions à Prague, Berlin et Vienne, et pourquoi pas en URSS, constituaient le seul moyen d'augmenter le volume global de production du cinéma soviétique. L'objectif à court terme était de viser 10 à 15 longs métrages de fiction en 1948-1949, et de passer à 20-25 dans les années suivantes. Ces coproductions exigeant de faire appel à de grandes équipes de réalisateurs, écrivains, acteurs et techniciens, c'était là aussi un moyen d'élargir l'influence idéologique de l'URSS en Europe. Les films qui résulteraient de cette coopération diffuseraient son message au niveau mondial et amélioreraient les résultats de la distribution de Sovexportfilm. On entrerait ainsi dans un cercle vertueux. La conférence de Prague de février 1948 devait permettre de préciser les conditions de cette coopération future et de fédérer les « forces démocratiques » du cinéma pour combattre l'expansion anglo-américaine.

Dans une ultime tentative de défendre sa proposition, Kalatozov, tenant compte de l'évolution du climat politique, écrivit le 3 février 1948 un dernier courrier demandant la participation d'une délégation à la Conférence de Prague. Cette fois, le projet de coproductions n'occupait plus que le 6^e point (renvoyant aux mémorandums antérieurs), tandis que Kalatozov mettait en avant une série de mesures principalement répressives : suspension de la distribution de films « anti-démocratiques », constitution d'un fonds de titres principalement composé de films soviétiques, mise en place de quotas et d'organes de contrôle, introduction de « plans thématiques » dans tous les pays de « nouvelle démocratie », coordonnés à un niveau central, etc.²⁸ Un mois plus tard, Kalatozov était démis de ses fonctions. L'année suivante, dans le contexte de la campagne anticosmopolite, il donnait dans *Visage de Hollywood*, une vision de son séjour états-unien uniformément négative, bien éloignée de ce qui transparaît à la lecture de sa correspondance. Il est vrai que d'autres représentants du cinéma ayant séjourné à l'étranger avaient été arrêtés, et certains allaient être fusillés²⁹.

27. En effet, à partir des décisions du Comité central d'août-septembre 1946, le choix de produire « moins, mais mieux » entraîne une grave chute de la production qui s'accroîtra jusqu'à atteindre 9 longs métrages en 1951. En 1946, l'URSS n'en avait déjà produit que 23.

28. *Ibid.*, I, 271-272.

29. Grigori Irski, notamment, qui avait été missionné pour acquérir du matériel dans le cadre du Lend Lease. Il n'existe toujours pas d'étude approfondie des conséquences de cette campagne dans le cinéma soviétique qui cible principalement les Juifs, et se solda, dans le pire des cas par des arrestations et des assassinats, dans le meilleur, par de violentes accusations à l'encontre de réalisateurs tels que Dziga Vertov, Leonid Trauberg, Alexandre Matcheret, Youli Raïzman, de scénaristes tels que Mikhaïl Bleiman, qui furent écartés, licenciés, envoyés œuvrer dans des studios périphériques ou dans les archives, et qui toucha encore plus des responsables de la production, employés des studios, et techniciens, y compris dans des studios périphériques. Quelques documents et souvenirs ont fait l'objet de publication en Russie dans les années 1990. Plus récemment, on renverra à l'ensemble présenté par Vanessa Voisin sur le studio de Minsk dans V. Pozner, V. Voisin, I. Tcherneva, *Perezhit' vojnu. Sovetskaja kinoindustrija v SSSR. 1939-1949*, Moscou, Rossipen, 2017. Pour une étude générale de la campagne, voir Gennadij Kostyrchenko, *Stalin protiv « kosmopolitov »*, Moscou, Rossipen, 2009.

Le Complot des condamnés (Mikhail Kalatozov, 1949).

Kalatozov, pour sa part, revint derrière la caméra et se joignit aux auteurs qui illustrèrent fidèlement les grands thèmes de la « guerre froide ». Le sujet de son *Zagovor obrechennykh* (*Complot des condamnés*, 1950) portait justement sur une tentative américaine de prendre le contrôle d'un pays d'Europe de l'Est.

Conclusion

L'expérience internationale de Kalatozov joua sans doute un rôle décisif dans le choix de ce réalisateur pour aller filmer à Cuba un peu plus de dix ans plus tard³⁰. Certes, le film qu'il en tira (*Soy Cuba*, 1963-64)³¹ ne répondit pas aux attentes officielles, du côté soviétique comme du côté cubain. Par ailleurs les idées formulées par le réalisateur-vice-ministre pour réformer la production soviétique, comme son soutien aux coproductions attendirent également le début des années 1960 pour connaître un regain d'intérêt.

En passant du niveau personnel au niveau international, les documents présentés ou évoqués ici ajoutent des précisions à l'histoire des relations franco-soviétiques, et plus encore à celle de la « guerre froide », en avançant la date traditionnellement retenue par l'historiographie (la théorie « des deux camps », présentée par Jdanov à la réunion du Kominform en septembre 1947) et en affinant la chronologie de la politique cinématographique menée à l'égard des pays d'Europe centrale et orientale. En ce sens, l'étude des festivals est essentielle pour approcher la perception du début de la « guerre froide » elle-même³².

Ces documents donnent également du cinéma soviétique une image plus complexe, montrant à la fois les dissensions internes et la force de proposition des acteurs qui sollicitent les instances supérieures et prennent des initiatives. Loin d'être dirigé par des fonctionnaires sans âme, on voit ici que même dans les années sombres de l'après-guerre, le cinéma soviétique avait des capacités de réforme qui

30. Cette remarque, comme d'autres relatives à la situation internationale, m'a été suggérée par Stefano Pisu lors d'échanges autour de ce travail.

31. Sur ce film voir la correspondance de Sergueï Ouroussevski à son épouse dans Alexei Konovalov, « Sur le tournage de *Soy Cuba* », 1895 *revue d'histoire du cinéma*, n° 77, 2015.

32. Voir Stefano Pisu, *Il XX secolo sul red carpet. Politica, economica e cultura nei festival internazionali del cinema (1932-1976)*, Milan, FrancoAngeli, 2016.

tenaient largement à l'implication de personnalités de talent comme Kalatozov. Homme de connexion entre l'Est et l'Ouest, il revendiquait une action politique ambitieuse, bien différente de la vision soviéto-centrée de la majorité des responsables.

Enfin, cette page constitue un pan d'une histoire cinématographique de l'Europe des années d'après-guerre, une histoire, comme

Chez Matisse à Vence, avec Youtkevitch (à droite), pendant le festival de Cannes 1946. Rgali.

on le voit, résolument transnationale dans laquelle distribution et production, économie et politique étaient indissolublement liées, et qui ne peut s'écrire sans prendre véritablement la mesure de ces échanges et circulations, même s'ils ne furent que très partiellement réalisés.

NB. Ce travail a été réalisé dans le cadre de l'ANR Cinesov (le Cinéma en Union soviétique – 1939-1949) puis du labex TransferS. Il a bénéficié des apports de Maria Golik (pour le rapport d'Ermler), d'Ekaterina Mityurova (pour certaines photographies et détails sur Sovexportfilm), enfin des conseils et suggestions de Guillaume Vernet, Pauline Gallinari, Stefano Pisu, Irina Tcherneva et Jean-Jacques Meusy que je remercie vivement.