

1895

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

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

93 | 2021

Le cinéma du diable : Méliès - L'Herbier - Epstein -  
Autant-Lara - Batcheff

---

Maria Belodubrovskaja, *Ne po planu. Kinematografija pri Staline* (traduit de l'anglais *Not according to Plan. Filmmaking under Stalin*, Cornell University Press, 2017)

Moscou, NLO, 2020, 264 p.

Andrey Teslya

---



### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/8539>

DOI : 10.4000/1895.8539

ISSN : 1960-6176

### Éditeur

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

### Édition imprimée

Date de publication : 1 mai 2021

Pagination : 273-275

ISBN : 978-2-37029-093-9

ISSN : 0769-0959

### Référence électronique

Andrey Teslya, « Maria Belodubrovskaja, *Ne po planu. Kinematografija pri Staline* (traduit de l'anglais *Not according to Plan. Filmmaking under Stalin*, Cornell University Press, 2017) », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 93 | 2021, mis en ligne le 02 décembre 2021, consulté le 29 octobre 2024. URL : <http://journals.openedition.org/1895/8539> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.8539>

---

Ce document a été généré automatiquement le 29 octobre 2024.



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-SA 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

---

Maria Belodubrovskaja, *Ne po planu. Kinematografija pri Staline* (traduit de l'anglais *Not according to Plan. Filmmaking under Stalin*, Cornell University Press, 2017)

Moscou, NLO, 2020, 264 p.

Andrey Teslya

---

## RÉFÉRENCE

Maria Belodubrovskaja, *Ne po planu. Kinematografija pri Staline* (traduit de l'anglais *Not according to Plan. Filmmaking under Stalin*, Cornell University Press, 2017), Moscou, NLO, 2020, 264 p.

- 1 Cette remarquable enquête s'enracine dans l'interrogation suivante : comment, en dépit de l'objectif clairement énoncé de faire du cinéma soviétique un outil de propagande de masse, susceptible de concurrencer Hollywood, le cinéma sous Staline a fini par évoluer dans la direction opposée, atteignant à l'orée des années 1950 un nombre insignifiant de titres produits annuellement dont la qualité suscitait régulièrement les critiques de la part du pouvoir ?
- 2 La réponse, qui croise idéologie et institutions, fait une large place aux « héros de second plan », grâce à un examen minutieux des politiques mises en œuvre afin de traduire les directives générales, et de l'action de leurs acteurs, depuis les chefs du cinéma, en passant par les directeurs de studios, les réalisateurs, les scénaristes et les censeurs. L'analyse de leurs stratégies et de leur espace de manœuvre permet de décrire et finalement de comprendre pourquoi le cinéma stalinien conduisit à un résultat à l'opposé du but affiché.

- 3 La contradiction principale résidait dans l'objectif de « qualité », exprimée par une direction politique qui se révéla finalement être l'instance principale chargée de la définir. Au milieu des années 1930, le jugement était encore hésitant et les séances du Politburo revêtaient un caractère encore largement récréatif, voire instructif, les appréciations émises étaient présentées comme celles du « public » profane. Mais assez rapidement ce jugement – non seulement politique, mais esthétique – acquit de l'assurance : ce n'était plus la voix du spectateur lambda, mais celle du spectateur par excellence, émettant une appréciation sur la façon dont tel ou tel film allait être compris et perçu en dernière instance. Cette exigence de « qualité » traduisait le désir de créer des « chefs-d'œuvre » associant de la manière la plus parfaite « justesse » idéologique et critères esthétiques : il fallait produire les grands films d'un grand pays.
- 4 C'est ainsi qu'après de brèves hésitations fut abandonnée la ligne, représentée à partir de 1930 notamment par Choumiatski, inspiré par l'exemple d'Hollywood, et qui visait à créer une authentique industrie du cinéma.
- 5 Il faut ici souligner la complexité de l'argument de la « qualité » dans la mesure où, pour Choumiatski, il s'agissait de lancer une production cinématographique fournissant de manière stable un résultat plus ou moins anticipable, et dont la logique impliquait que de temps en temps parussent des chefs d'œuvre, et de temps en temps des navets... les uns et les autres étant justement prévisibles, grâce au niveau moyen garanti par le système mis en place.
- 6 À l'inverse, pour la direction politique, la « qualité » revêtait un sens romantique : il s'agissait de créer des « chefs d'œuvre », des pièces uniques, en vertu d'une conception parfaitement auteuriste : celle du « créateur », à l'origine d'une œuvre d'art nécessairement exceptionnelle. Cette approche se reflétait tant dans la vision du film que dans la perception du scénario comme œuvre littéraire en soi, ayant son propre auteur, analogue au dramaturge pour le théâtre (et dans le cinéma stalinien tardif, cela se traduisit par leur ordre d'apparition au générique, le nom de l'auteur du scénario précédant celui du réalisateur). L'une des conséquences de cette approche fut le refus des modes d'élaboration collectifs du produit cinématographique ou de la division du travail en tâches : synopsis, découpage, dialogues, etc.
- 7 D'où cette question : dans quelle mesure le cinéma du stalinisme à sa phase mature, autrement dit de la fin des années 1930 jusqu'au début des années 1950, peut-il être considéré comme « le plus important des arts » ? Pour mettre sur pied un système de production et de contrôle efficace, les moyens manquaient, et les interactions restaient avant tout dans un fonctionnement « manuel », le cinéma restait « artisanal » (il le resta jusqu'à la fin de la période soviétique), à la différence de la gestion de la littérature. Toute une palette de raisons sont ici évoquées par l'auteur, qui ne sont pas contradictoires mais dont les accents diffèrent : cela va du manque de moyens accordés au cinéma au fait que la littérature restait vue comme un instrument d'influence prioritaire, ce qui explique à la fois la manière dont le système fut établi et le fait que la littérature absorbait l'essentiel des moyens, tandis que le cinéma fut pensé et mis en place en utilisant les ressources et les résultats hérités du fonctionnement de la littérature. Les écrivains étaient vus comme les fournisseurs parfaits de scénarios littéraires, les œuvres littéraires déjà sanctionnées, comme une matière première toute prête (d'autant qu'elles avaient déjà passé le purgatoire de la censure) : il était donc inutile de créer un autre système, il suffisait d'ajouter un étage à la machine littéraire déjà existante.

- 8 Le cinéma de ce fait resta un espace jamais tout à fait « domestiqué », non pas que se soit exprimée une quelconque opposition de principe, ou que quiconque ait cherché à affirmer quoi que ce soit de contraire à l'idéologie, à la politique, etc. Simplement, le cinéma entraînait mal dans le cadre, pour la bonne raison que ce cadre était mal défini : la contradiction entre les exigences de départ et le système de production ne pouvait pas se résoudre, dans la mesure où primait la visée du « chef d'œuvre », et qu'au niveau même des exigences idéologiques, prévalait la vision d'un auteur exprimant sa volonté, et de la « création » comme le résultat d'un processus par définition « incontrôlable ». Tant et si bien qu'entre le scénario de départ, approuvé par les instances, et le résultat final, se créait une distance énorme. Celle-ci était pourtant justement perçue comme normale, issue qu'elle était de la volonté de deux créateurs.
- 9 À cela s'ajoutait le fait que le contrôle de la production et de son résultat était confié à des Conseils artistiques constitués des mêmes réalisateurs attentifs à la dimension artistique, mais ayant tendance, en évaluant le travail de leurs collègues, à le percevoir comme une partie d'un processus professionnel au sein duquel eux-mêmes seraient évalués la fois suivante.
- 10 En fin de compte le pouvoir politique n'avait plus comme instrument d'action que l'interdiction, mais celui-ci était trop radical et trop grossier pour influencer sur les films créés. De plus, il ne donnait aucune indication concernant ses attentes : ce que le commanditaire ultime souhaitait n'était jamais défini, et la volonté d'y répondre se heurtait à des critères extrêmement flous, la seule véritable exigence étant de faire une « œuvre de création », afin que qualitativement le résultat diffère du précédent.
- 11 Dans ce contexte de flou complet et d'interdictions radicales, le résultat prévisible consistait à privilégier les stratégies permettant d'éviter tout danger. Cette conception auteuriste justifiait par ailleurs les « difficultés du processus créatif » et les « souffrances du créateur ». À ce propos, l'auteur rappelle l'histoire de la deuxième partie d'*Ivan le terrible* d'Eisenstein où le réalisateur censé retravailler le film après son interdiction, passa trois ans sans aboutir à rien. Mais la situation était plus ou moins tolérable, dans la mesure où Eisenstein était perçu comme un « auteur », dont on attendait un résultat... hors norme. Le cinéma d'auteur sur lequel misait le pouvoir conduisit à une situation originale : en dépit de toutes les critiques, ce furent justement ces auteurs qui furent les moins violemment réprimés, notamment parce que, dans l'optique du pouvoir suprême, ces auteurs étaient irremplaçables, dans la mesure où ils étaient perçus comme des créateurs uniques.