Maria Belodubrovskaya, *Not according to Plan*

Filmmaking under Stalin

Irina Tcherneva

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/monderusse/10761>

DOI : 10.4000/monderusse.10761

ISSN : 1777-5388

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2018

Pagination : 660-665

ISBN : 978-2-7132-2747-9

ISSN : 1252-6576

Référence électronique

Irina Tcherneva, « Maria Belodubrovskaya, *Not according to Plan* », *Cahiers du monde russe* [En ligne], 59/4 | 2018, mis en ligne le 01 octobre 2018, consulté le 08 janvier 2022. URL : <http://journals.openedition.org/monderusse/10761> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/monderusse.10761>

Maria BELODUBROVSKAYA

Not according to Plan

Filmmaking under Stalin

Ithaca – London : Cornell University Press, 2017, 251 p.

Cet ouvrage explore l'application de la planification stalinienne à la création des films. Dans le sillage de l'histoire institutionnelle et économique du cinéma soviétique qui s'écrit depuis une quinzaine d'années, Maria Belodubrovskaya étudie les réformes introduites entre 1929 et 1953. Celles-ci sont engagées d'abord par

la Direction pansoviétique de l'industrie du cinéma et de la photo fondée en 1930 pour piloter 14 studios, dont certains se trouvent dans les républiques soviétiques d'Ukraine, de Géorgie et d'Arménie. En 1933, l'Administration principale pour l'industrie du cinéma et de la photo (GUKF), puis Administration principale du cinéma (GUK) reprend ses fonctions. En 1938, son successeur, le Comité du Cinéma, étend ses pouvoirs sur la production et la distribution dans l'ensemble des républiques. Il est requalifié en ministère en 1946.

Selon l'auteur, le cinéma soviétique n'est jamais devenu une industrie à part entière ni un outil de propagande de masse. Ses volumes de production n'atteignent pas ceux des régimes autoritaires d'Allemagne, d'Italie ou du Japon et restent loin derrière les 500 films fabriqués annuellement par Hollywood. L'Union soviétique accuse une chute du nombre de longs-métrages de fiction finalisés par la production, passant de 108 en 1930 à 7 en 1951. En 1930, onze films sont interdits, aucun en 1951. L'« anémie filmique » (*malokartin'e*), qui marque la fin du stalinisme, est interprétée par Belodubrovskaya comme une conséquence de la planification des films par thème dont le principe remonte à 1925. L'ouvrage apporte ainsi un nouveau regard dans l'historiographie qui soutient que le freinage de la production filmique en 1948 est délibéré, car le stock de films dits « de trophée » et de films américains sans licence est une manne financière pour la distribution¹. Pour toute la période stalinienne, ce livre retrace en quoi le plan thématique, appréhendé comme principal levier d'anticipation des risques, se révèle économiquement et politiquement inefficace.

Une injonction antinomique à la qualité et à la quantité préside à cet échec. Les cinq chapitres de l'ouvrage sont organisés autour des instruments et des acteurs de cette politique. Le premier s'ouvre par la crise du cinéma en 1931, lorsque la production baisse de moitié et que plusieurs studios se trouvent au bord de la faillite. Les incitations à fabriquer des films massivement en 1934 et 1946 laissent la place en 1936 et en 1948 à une exhortation à créer uniquement des « chefs-d'œuvre politiquement utilisables ». Le deuxième chapitre prouve que le plan thématique n'est pas façonné par le pouvoir politique sans concertation avec les cinéastes. Au contraire, ces derniers sont à l'origine des projets qui le composent. Le troisième explique en quoi la position dominante des réalisateurs dans les studios empêche l'industrialisation du cinéma et enraye sa fonction propagandiste. Des études de cas, regroupées dans les deux derniers chapitres, permettent de mesurer la faiblesse des scénaristes, des managers et des censeurs face aux cinéastes et à l'incertitude extrême dans laquelle ils évoluent.

La documentation pour cette étude se compose de dossiers de films conservés à la Cinémathèque de Russie (Gosfilmofond), d'archives de l'administration fédérale du cinéma, du cercle moscovite des cinéastes, des studios Mosfil'm et Lenfil'm et de plusieurs personnalités du monde des arts (Archives de l'Art et de la Littérature).

Les travaux de Maria Belodubrovskaya articulent l'analyse narratologique des films avec l'histoire institutionnelle. Le présent ouvrage n'incorpore pas l'étude de la distribution et de la diffusion², des mécanismes financiers ou de l'usage des techniques. En revanche, le scénario devient ici le nerf de la guerre. La première

moitié des années 1930 regroupe des tentatives de recentrer le cinéma soviétique sur le contenu, dont la qualité doit être assurée par des thèmes jugés pertinents. Le plus souvent, ils sont génériques (vie internationale, films sur la jeunesse, film historique). S'y ajoute une planification par genre (comédie, par ex.) et par histoire (*sjužet*). Le 1^{er} quinquennat dans le cinéma révèle que ces catégories sont trop abstraites pour le protéger des risques liés aux investissements dans la production. Le premier dirigeant du cinéma Boris Čumjatskij (1930-1937) inclut dans le plan uniquement les projets proposés ou acceptés par des cinéastes. À partir de 1932, ces derniers deviennent de vraies « unités de planification ». En empruntant la notion de « contre-plan » (*vstrečnyj plan*) au champ industriel, Čumjatskij prend en compte les projets personnels des réalisateurs. À cette période, le plan apparaît comme une technique de management et doit être ajusté *via* les dispositifs de consultation des professionnels. Bien que ses successeurs Semen Dudel'skij (1938-1939) et Ivan Bol'čakov (1939-1953) reviennent vers la planification centralisée de thèmes globaux, les studios ne retiennent que les scénarios convoités par des réalisateurs concrets. Cette analyse de la planification bottom-up gagnerait à se pencher sur la période de la Seconde Guerre mondiale. Suite à l'évacuation des principaux studios à l'Est puis à l'extension du cinéma soviétique sur les territoires annexés, l'Armée et les organisations locales du parti interviennent dans la commande des films.

L'ouvrage offre un deuxième renversement de perspective prometteur. Ce ne sont pas les répressions politiques, mais le statut central de l'art pour les élites politiques et cinématographiques qui explique l'échec du cinéma soviétique sur le plan financier et celui de la propagande. Deux conceptions sont en concurrence durable : une filière qui produit en masse des films formatés *versus* une création non industrialisée de « chefs-d'œuvre socialistes ». Après la chute du nombre de films créés à 50 (dont 16 sont bannis), l'année 1935-1936 ouvre les perspectives d'une modernisation de la filière. Čumjatskij engage la construction d'un « Hollywood soviétique » : une ciné-ville regroupant 12 studios au sud du pays appelée à produire 600 à 800 longs-métrages par an. Ce résultat serait obtenu grâce à une division tayloriste du travail, une standardisation des tâches et une mécanisation des laboratoires. Les historiens du cinéma se sont penchés sur l'histoire de ce projet³ et le présent ouvrage explore les raisons pour lesquelles Stalin retire son soutien à la réforme dès 1936. Lors d'un tournant vers l'isolationnisme et la campagne contre le formalisme, il opte pour la valeur de l'excellence artistique quitte à se satisfaire de conditions artisanales. Trois ans plus tôt, l'argument de qualité artistique a servi une mise à l'écart du cinéma d'avant-garde, mais aussi de l'agit-prop. À leur tour, les cinéastes soviétiques considèrent les pratiques hollywoodiennes, mais aussi la propagande filmique nazie comme anti-artistiques.

Un autre mérite de l'ouvrage est d'avoir démontré que, pendant la période stalinienne, la montée en puissance des réalisateurs dans les studios et dans l'administration de la filière résulte d'une politique délibérée. Par suite du recrutement de jeunes d'origine ouvrière en 1928-1931, la tendance s'inverse au profit de la sélection et de l'expertise lors du 2^e quinquennat (1933-1937). Au sein des studios, les

réalisateurs maîtrisent toutes les phases de la création des films. En histoire industrielle du cinéma, ce modèle s'oppose à celui où le producteur tient les rênes du pouvoir, à la manière d'Hollywood. La notoriété des cinéastes soviétiques puise ses sources dans leur renommée à l'international, la détention du savoir-faire unique et les relations de patronage (qui unissaient par exemple Tčiaureli et Béria, Dovženko et Stalin). Le chef du parti conforte leur statut d'élite. Plus encore, il délègue à l'industrie et aux cinéastes les tâches de contrôle et de censure, comptant sur l'adhésion volontaire de ces derniers à l'agenda de l'État en matière du cinéma. Les Conseils artistiques (*hudožestvennye sovet*y) à l'échelle des studios, le Conseil scénaristique créé en 1939 et le Conseil artistique central mis en place en 1944 sont des espaces où se concrétise ce que Belodubrovskaya appelle « l'auto-gouvernance » des réalisateurs. Par ailleurs, certains d'entre eux sont désignés à des postes administratifs sous Bol'čakov. La thèse du « lobbying des maîtres » dialogue avec les travaux récents sur le cinéma soviétique. Notons cependant quelques limites que posent les archives consultées pour cet ouvrage. Émanant de la filière et des studios, elles n'autorisent pas à analyser les intentions de Stalin. Majoritairement de nature administrative, elles ne peuvent pas éclairer la réception des réformes par les cinéastes. Enfin, cette documentation traite de deux studios singulièrement prestigieux et d'un petit groupe de réalisateurs proches des autorités. À partir de ce terrain resserré, il est délicat de juger des caractéristiques de toute la communauté des réalisateurs soviétiques, dont une majeure partie travaille en périphérie.

L'ouvrage fait découvrir certains mécanismes introduits par Čumjatskij afin de contrebalancer le pouvoir des réalisateurs et de réduire les impondérables de la production. Bien que le mot « producteur » soit employé ponctuellement en URSS, les majeurs studios soviétiques expérimentent entre 1931 et 1938 un modèle équivalent, celui des unités d'art et de production (*hudožestvenno-proizvodstvennye ob'edinenja*). En outre, Mosfil'm met à l'épreuve un travail collectif et rationalisé sur les scénarios. Des spécialistes sont appelés à les transformer en scripts, en façonnant séparément les dialogues, les trames narratives, les descriptions de protagonistes. Toutefois, le manque de légitimité de ce personnel et des managers intermédiaires face aux réalisateurs débouche sur l'abolition de ces structures. L'auteur soutient que le modèle centré sur le réalisateur empêche le travail en série spécialisé. Fort pertinente, cette observation repose toutefois sur les critères d'évaluation qui relèvent de l'organisation industrielle hollywoodienne. En l'absence de construction des objets de comparaison, l'ouvrage mériterait d'explicitier davantage le statut et la valeur heuristique du modèle états-unien. L'échec soviétique apparaît ici comme la résultante de son application faussée. Or, les cinémas européens connaissent une diversité de modèles organisationnels⁴. Dans les années 1920 et à la fin de la Seconde Guerre mondiale, le modèle allemand est aussi présent en URSS. Du reste, l'histoire soviétique s'est récemment enrichie d'études de l'appropriation de systèmes techniques et économiques étrangers, systématiquement redéfinis sur le terrain soviétique⁵. Le modèle hollywoodien est certes dominant dans le monde du cinéma, mais il ne peut pas servir au chercheur de prototype incontestable.

L'auteur atteste dans quelle mesure la faiblesse de la censure, et non sa force, caractérise le cinéma soviétique. Le pourcentage de films produits, distribués et interdits, établi à la fin de l'ouvrage, est très instructif. À partir de 1936, peu de films achevés sont censurés : 5 sur 36 créés en 1937, 1 sur 37 en 1938. Cependant, rien que les cinq films interdits en 1943 représentent 25 % de la production annuelle. En amont, le problème réside dans le manque de dispositifs institutionnels pour commander le contenu. L'auteur met en lumière la fluctuation des réponses politiques : travail collectif sur des scénarios à l'ère de Čumjatskij, « scénario de fer » vérifié à la virgule près et scellé comme un contrat sous Dudel'skij ou encore la tentative entreprise par Bol'čakov de rehausser auprès des écrivains renommés l'importance du travail pour le cinéma. L'ouvrage décèle aussi la fragilité de la censure en aval, dans la multitude de niveaux auxquels agissent les éditeurs censeurs (plus de 20 au début des années 1940). Aucune instance ne peut garantir la pureté politique du film. Ainsi, *Zakon žizni* (*La loi de la vie*, Boris Ivanov et Aleksandr Stolper, 1940) est brusquement interdit, tandis que son scénario avait été avalisé par Andrej Vyčinskij en personne. *A contrario*, *Smelye ljudi* (*Les Audacieux*, Konstantin Judin, 1950), dont les censeurs corrigent les atours de film d'aventure et redressent le propos politique, voit sa dimension western renforcée par les interventions de personnalités politiques. Le film obtient le prix Stalin en 1951, devient un des favoris des spectateurs avec ses 41 millions d'entrées et est projeté à l'étranger où il est perçu comme foncièrement a-idéologique. La ligne politique à suivre en matière de censure n'est jamais clairement établie. De surcroît, les censeurs voient leurs compétences professionnelles contestées par les réalisateurs. Ainsi, « la non-adhésion complète au scénario, l'improvisation et la liberté sur le plateau constituent le quotidien des cinéastes sous Stalin au même titre que les multiples strates de la censure » (p. 163).

Grâce à la restitution des chaînes de décision, l'ouvrage opère un déplacement bénéfique de regard sur les dirigeants du cinéma, voire sur les censeurs. Ils jouent souvent le rôle de producteurs centraux, voire de coauteurs des films. De la sorte, Maria Belodubrovskaya met au jour une diversité d'acteurs et de stratégies, une multitude de façons de construire le film et de le promouvoir, faisant voler en éclats l'homogénéité apparente des étiquettes « réalisme socialiste » ou « cinéma stalinien ».

1 – Natacha Laurent, *L'œil du Kremlin : cinéma et censure en URSS sous Staline (1928-1953)*, Toulouse : Privat, 2000 ; Valérie Pozner, « Le sort des films trophées saisis par les Soviétiques au cours de la Seconde Guerre mondiale » in Alexandre Sumpf et Vincent Laniol, eds., *Saisies, spoliations et restitutions : Archives et bibliothèques au xx^e siècle*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2012, p. 147-163 ; Claire Knight, « Enemy Films on Soviet Screens : Trophy Films during the Early Cold War, 1947-1952 », *Kritika*, 18, 1 (2017), p. 125-149.

2 – L'offre cinématographique à laquelle accèdent les spectateurs diffère à plus d'un titre du paysage que l'on aperçoit dans la production. Outre la disponibilité de films étrangers au début des années 1930 puis à partir de la Seconde Guerre mondiale, spécifions le remontage sauvage de films, la distribution de titres retirés, de vieux films soviétiques réédités ou encore les variations des bandes-son en fonction des républiques.

3 – Notamment, Arkadi Bernstein, Richard Taylor et Valérie Pozner. Maria Belodubrovskaya y consacre aussi son article « Soviet Hollywood : The Culture Industry That Wasn't », *Cinema Journal*, 53, 3 (2014), p. 100-122.

4 – Christophe Gauthier, Anne Kerlan et Dimitri Vezyroglou, dir., *Loin d'Hollywood ? Cinématographies nationales et modèle hollywoodien : France, Allemagne, URSS, Chine, 1925-1935*, Toulouse–Paris : Cinémathèque de Toulouse, Nouveau Monde, 2013.

5 – Par exemple l'ouvrage dirigé par Liliane Pérez, Larissa Zakharova et Patrick Fridenson, *Les techniques et la globalisation au xx^e siècle*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2016.

Irina Tcherneva
CERCEC, EHESS, PSL