Natacha Laurent, L'œil du Kremlin

Kristian Feigelson

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/monderusse/4032>

DOI : 10.4000/monderusse.4032

ISSN : 1777-5388

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 30 décembre 2002

Pagination : 729-732

ISBN : 2-7132-1796-2

ISSN : 1252-6576

Référence électronique

Kristian Feigelson, « Natacha Laurent, L'œil du Kremlin », *Cahiers du monde russe* [En ligne], 43/4 | 2002, mis en ligne le 17 juin 2009, consulté le 03 septembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/monderusse/4032> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/monderusse.4032>

Ce document a été généré automatiquement le 3 septembre 2022.

Tous droits réservés

Natacha Laurent, L'œil du Kremlin

Kristian Feigelson

RÉFÉRENCE

Natacha LAURENT, **L'œil du Kremlin. Cinéma et censure en URSS sous Staline**. Toulouse, Privat, 2000, 286 p.

- 1 Dans cet ouvrage, Natacha Laurent, chercheur à l'université de Toulouse, décrit le rôle et les fonctions des institutions cinématographiques soviétiques à l'époque stalinienne. L'image nuancée qu'elle donne de l'évolution du cinéma entre 1928 et 1953 suppose une analyse patiente des multiples circuits « kafkaïens » du système de censure en URSS. Sous cet angle, l'étude du cinéma remet l'accent sur la nécessité de bien comprendre l'expérience stalinienne dans ce domaine. Les étapes chronologiques et la fonction stratégique de ces institutions sont successivement abordées, montrant comment le cinéma devient un enjeu essentiel pour l'administration soviétique. L'historienne, dans une perspective plutôt soviétologique, identifie les principaux circuits de la censure exerçant en amont un contrôle sur la production cinématographique, pour s'efforcer ensuite d'analyser leurs modes de fonctionnement en aval et d'évaluer la nature de l'ensemble de leurs relations entre, successivement, le Comité central du parti, la Direction de l'Agitprop, le ministère du Cinéma, les principaux studios, etc. L'auteur, reprenant des travaux anglo-saxons pionniers (Ian Christie, Peter Kenez, John Rimberg, Richard Taylor...), décrit le cadre organisationnel, tel qu'il put se développer dès 1917, ses fonctions de contrôle montrant les distorsions entre les objectifs d'une politique du cinéma unique en son genre et les effets du système de censure après 1922.
- 2 Les années 1930 marquent un tournant dans l'instrumentalisation politique du cinéma par le régime stalinien. Au travers de *Čapaev*, film emblématique de cette période réalisé par les frères Vasil'ev, le réalisme socialiste scelle à partir de 1934 un pacte entre l'art et l'État-parti, interprétant désormais toute esthétique en fonction de critères idéologiques. Le cinéma se doit de fournir des modèles de conduite et de participer à la construction de l'Homme Nouveau. Mais l'État-parti ne définit pas toujours des critères

uniformes. Ses décisions sont loin d'être appliquées dans les faits et s'accommodent aussi d'arrangements à tous les niveaux du système. Les résolutions sont l'enjeu d'institutions rivales. Peu instruits, les nouveaux cadres staliniens, soucieux de conserver leurs prérogatives et leurs postes, sont plus enclins à agir ponctuellement que dans une perspective de long terme. Pour la censure, le cinéma est à la fois un objet de contrôle et un sujet de préoccupations. Comment appréhender l'ensemble de la filière ? À lire ces chapitres, on ne peut que s'interroger sur le degré de consensus prévalant, dans le système stalinien, au sein de l'ensemble de la filière cinématographique, dont les intérêts restaient divergents, du scénario à la post-production. En cas de désaccords, l'autorité politique apparaît comme un intermédiaire, parfois bienveillant, entre l'administration du cinéma et les représentants des cinéastes. Les campagnes idéologiques fondées sur des proclamations et des interdictions s'accompagnèrent aussi de non-dits.

- 3 En interrogeant une fonction plus politique du cinéma en URSS, l'ouvrage n'éluide pas l'ensemble de ces non-dits propres au totalitarisme, ni les stratégies de compromission de la profession. Quelle fut l'attitude réelle des professionnels, apparemment favorables (p. 55) à l'arrestation de Šumjackij, directeur du cinéma, au moment des grandes purges de 1937 qui finiront par toucher un certain nombre d'autres cadres du régime ? Quelles étaient les réelles marges d'autonomie de certains cinéastes dans leurs projets et réalisations ? De ce point de vue, le chapitre 9 (1946-1948), rapporté à la période relativement courte de l'après-guerre sur la « disparition progressive des espaces d'autonomie », semble moins convaincant. Comme le rappellera ultérieurement le cinéaste Chris Marker : « La vie elle-même était devenue un film de fiction »¹. La complexité des comportements n'est guère explorée sinon au travers de quelques rares personnalités (Romm, Pyr'ev...), ou abordée uniquement du point de vue de la position idéologique des principaux acteurs. Comment enfin discerner les pratiques de double langage ? Pouvait-il en être autrement à moins de croiser a posteriori sources orales (à partir d'acteurs survivants de la période) et sources écrites pour mieux décrypter ces différents régimes de censure ? Qu'en est-il aussi des controverses politiques sur le statut commercial à donner au cinéma après 1928 où les critères de bonne gestion doivent primer avant tout ? On peut se demander si l'élimination progressive de *Mežrab-pom* et d'un pan du cinéma privé a permis de construire une industrie nouvelle du cinéma, engluée dans les problèmes de planification soviétique et ses échecs. Dès les années 1930, la notion d'« *entertainment* » n'est-elle pas devenue sous sa forme soviétisée, à l'instar de son concurrent hollywoodien, un nouveau mode de régulation sociale ? Récemment promu, Šumjackij se rendra ainsi en délégation à Hollywood pour évaluer ces enjeux et projeter un « *Kinogorod* », une ville utopique dédiée au cinéma à l'instar de son modèle américain. Ces évolutions significatives, contemporaines de l'émergence graduelle d'une société des loisirs, deviennent repérables grâce au cinéma en URSS.
- 4 Mais le prisme d'une lecture par le biais des institutions rend souvent l'historienne prisonnière d'une lecture par le haut (Comité central, parti...). Ces directives ne rendent pas compte de l'accueil, populaire ou non, fait à ces films par le public. Pourtant « la frontière entre censeurs et censurés était assez floue », conclut Natacha Laurent plus loin (p. 253), mais alors, que dire de la réelle porosité de ces institutions ?² Ou des goûts d'un public plébéianisé, tourné vers une culture cinématographique à la fois plus populaire et plus authentique ?³ Certains autres points de l'ouvrage mériteraient une réflexion plus approfondie ; sur le rôle par exemple du cinéma dans les autres républiques où différents thèmes nationaux (comme *Elisso dešengelaja* dès 1928 en Géorgie) peuvent être selon le contexte traités plus librement⁴ ; ou sur les

clivages générationnels au sein de la profession. Spécialiste de la *ždanovščina* dans le cinéma⁵, Natacha Laurent explicite cette période de 1946-1948 qui exacerbera les rivalités au sein du parti pour durcir le système stalinien. Sa contribution nous permet de distinguer, dans la sphère culturelle, le stalinisme fondateur des années 1930 de celui de l'après-guerre, qui retrouvera un nouveau souffle. Insidieux, figé dans ces institutions qui le façonnèrent dès 1928, ce « stalinisme culturel » perdurera encore longtemps en dépit des évolutions sociales. Ces transformations, auxquelles le cinéma participe grandement, ont fini peu à peu par ouvrir l'espace public et dérouter les principales instances de contrôle dominées par Bol'šakov. Professionnalisées, celles-ci ont autorisé, selon les périodes de son histoire, le cinéma soviétique à participer à une forme de renaissance sociale. Les cinéastes ont su s'accommoder de ces lieux de censure pour les contourner⁶.

- 5 Une lecture plus filmique de la période, ce qui n'était pas le propos initial de l'auteur, l'aurait aidée à dynamiser certaines de ses thèses sur le bilan de l'ère stalinienne et ses perspectives durables⁷. Dans un contexte de guerre froide et de désinformation, la diffusion de films d'un genre nouveau sous un habillage hollywoodien, comme *Quand passent les cigognes* de Mihail Kalatozov, primé à Cannes en 1957, a servi de vitrine pour le pouvoir soviétique. Pointant les nouveaux traîtres dans la société, ces œuvres de l'après-guerre incarnent à leur manière un stalinisme de type différent et cimentent d'autres valeurs de cohésion sociale. En tant que contre-société, le cinéma contribue aussi à amorcer peu à peu un effondrement graduel du système stalinien si l'on pense à une comédie musicale prémonitoire d'El'dar Rjazanov de 1956, *La nuit du carnaval*, satire de la bureaucratie. Après la disparition du dictateur, le cinéma se fait davantage l'expression de la société que du régime. L'Union des cinéastes, créée après le XX^e Congrès de 1956, pourra servir ultérieurement de contre-pouvoir, mais les cinéastes, majoritairement, ne rentreront pas en dissidence comme certains écrivains de cette époque. Rétrospectivement, le récent film de Aleksej German *Khroustaliev ma voiture !* réexamine cette période de 1953 sous l'angle d'un chaos fondateur. On connaîtra aussi le destin ultérieur de films plus introspectifs écartés par la censure comme ceux de Iosseliani, Tarkovskij, Paradžanov, Kobahidze et d'autres⁸.
- 6 Bien documenté, à partir d'une lecture nouvelle et précise d'archives restées jusqu'ici inaccessibles, l'ouvrage de Natacha Laurent, en continuité avec une réflexion déjà engagée par d'autres historiens sur les institutions soviétiques, élargit nos connaissances d'un pan de cette histoire culturelle restée encore obscure où « l'ordre rigoureux, bureaucratique et implacable de la censure était en réalité le résultat d'un processus dans lequel l'improvisation et l'irrationalité n'avaient pas complètement disparu » (p. 256). Mais, clair/obscur, le cinéma a aussi contribué, dans une représentation critique, à montrer l'envers du décor.

NOTES

1. Kristian Feigelson, « L'histoire revisitée au cinéma, à propos d'Alexandre Medvedkine », in *Recherches sur Chris Marker*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2002, p. 119-131 (*Théorème*, 6).

2. Cf. Marc Ferro, « Y a-t-il “trop de démocratie” en URSS ? », *Annales E.S.C.*, 4, juillet-août 1985, p. 811-827.
3. Cf. Richard Stites, *Russian popular culture. Entertainment and society since 1900*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
4. Kristian Feigelson, « Le cinéma géorgien à la croisée des générations », *Les Cahiers de la Cinémathèque*, 67-68, décembre 1997, p. 57-65.
5. Natacha Laurent, « La jdanovtchina dans le cinéma », *Les Cahiers de l'IHTP*, 35, décembre 1996, pp. 73-82 (dans un numéro intitulé : « Pour une nouvelle historiographie de l'URSS », sous la direction de Nicolas Werth).
6. Bernard Eisenschitz, ed., *Gels et dégels. Une autre histoire du cinéma soviétique, 1926-1968*, Paris, Éditions du Centre Pompidou/Mazzotta, 2002, 216 p.
7. À cet égard, les travaux d'Éric Schmulevitch, ignorés ou jamais cités ici, permettent d'élargir cette réflexion initiale sur les institutions, cf. *Réalisme socialiste et cinéma. Le cinéma stalinien (1928-1941)*, Paris, L'Harmattan, 1996, 283 p.
8. Cf. sur cette période post-stalinienne, différents articles dont ceux de Mihail Kobahidze, « Blanc et noir », *Cahiers d'Europe*, 2, décembre 1997, et Martine Godet, « Censure et scénario dans le cinéma soviétique. 1955-1985 », in *Les institutions de l'image*, sous la direction de Jean-Pierre Bertin-Maghit et Béatrice Fleury-Vilatte, Paris, EHESS, 2001, p. 147-159.