Du cinéma muet au cinéma parlant

La politique des langues dans les films soviétiques

From silent to talking film: Implementation of language policy in Soviet film

Gabrielle Chomentowski

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/monderusse/8008>

DOI : 10.4000/monderusse.8008

ISSN : 1777-5388

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 1 juillet 2014

Pagination : 295-320

ISBN : 978-2-7132-2441-6

ISSN : 1252-6576

Référence électronique

Gabrielle Chomentowski, « Du cinéma muet au cinéma parlant », *Cahiers du monde russe* [En ligne], 55/3-4 | 2014, mis en ligne le 01 juillet 2018, Consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/monderusse/8008> ; DOI : 10.4000/monderusse.8008

Ce document a été généré automatiquement le 30 avril 2019.

© École des hautes études en sciences sociales

Du cinéma muet au cinéma parlant

La politique des langues dans les films soviétiques

From silent to talking film: Implementation of language policy in Soviet film

Gabrielle Chomentowski

- 1 « De tous les arts, le cinéma est pour nous le plus important de tous »¹. Derrière cette maxime attribuée à Lenin, c'est le caractère utilitaire du cinéma qui est souligné bien plus que sa nature artistique : le film permet de reproduire le même message idéologique à travers l'immense territoire hérité de l'Empire russe, d'Ouest en Est et du Nord au Sud. Les responsables de l'éducation et de la propagande du nouveau pouvoir mis en place après 1917 estimaient que l'image, et plus encore l'image mobile, avait cette force incomparable, face aux mots, de toucher l'esprit et le cœur de populations majoritairement illettrées, arriérées et surtout fortement diversifiées sur le plan ethnique et linguistique². Cette dernière caractéristique constituait un enjeu majeur pour le pouvoir soviétique : il était urgent de rendre légitime le nouveau pouvoir aux yeux de toutes les nationalités et de trouver un même langage s'adressant à tous par-delà le clivage des langues. Or le cinématographe, ou cinéma « muet »³ comme on le qualifiera plus tard, se caractérisait selon certains responsables politiques et de nombreux artistes par son langage internationaliste : l'image, dénuée de texte, parlait à tous les spectateurs, quelle que soit leur langue. Le rédacteur en chef de la revue de cinéma *Sovetskoe kino*, organe officiel du Conseil artistique du parti communiste, déclarait ainsi que « seul le film nous donne la possibilité de renforcer efficacement le lien social dans notre pays multilingue »⁴.
- 2 Pourtant le cinéma, même muet, s'accompagnait de mots : les films étaient constitués d'images mobiles mais également de cartons précisant par du texte différents éléments du scénario. Devenu parlant, le cinéma, et à travers lui un réalisateur, faisait le choix d'une langue qui n'était pas forcément compréhensible par tous au-delà des frontières géographiques et ethniques. Très vite, les espoirs que les responsables politiques avaient fondés sur le cinéma comme langage internationaliste, se heurtèrent à des problèmes d'ordre à la fois organisationnel, politique, économique et technique. Comment, du cinéma muet au cinéma parlant, l'enjeu linguistique a-t-il conduit l'industrie du cinéma et les responsables politiques en URSS à s'adapter pour rendre les films accessibles au

plus grand nombre, tout en participant à la marche vers la modernité ? Porter une réflexion qui associe l'étude des processus de distribution, diffusion et réception des films dans les différentes républiques et régions nationales d'URSS à l'analyse de l'application de la politique des nationalités dans le cinéma éclaire d'un jour nouveau le fonctionnement de l'Union soviétique des années 1920 aux années 1930. Cette réflexion permet de mettre au jour les importantes difficultés financières de l'URSS, mais aussi les limites du pouvoir de la propagande et enfin les contradictions entre théorie et pratique de la question nationale.

La parole et le texte dans le cinéma muet

- 3 Lorsque le cinéma apparaît, il semble être un médium prometteur pour la diffusion d'un message à destination de tous les peuples, quelles que soient leurs langues : le langage qu'il utilise est fait de gestes, de mouvements, d'expressions du visage, de pantomimes, d'une narration simplifiée formant un langage qui semble compréhensible par tous. Pourtant ce langage nécessite souvent d'être précisé soit par le texte, soit par une personne accompagnant le film⁵. La diffusion des films ne se fait pas en silence : orchestre, bonimenteur, discussions entre spectateurs participent à la projection du film. Arrivés au pouvoir, les bolcheviks vont vouloir se saisir du texte et de la parole qui accompagnent le film pour en maîtriser le contenu idéologique et s'assurer de sa diffusion au public le plus large et le plus diversifié possible.

L'accompagnement oral des films

- 4 Le « cinématographe », comme on l'appelle tout simplement avant l'arrivée du cinéma sonore, se compose d'images mobiles et d'intertitres, plus communément désignés « cartons » par la suite⁶. Ces cartons servent soit de dialogues, soit d'explications ou encore permettent de spécifier le lieu, le temps de l'action et de qualifier les personnages du film. Bien que réduits à leur minimum, les cartons des films donnent une information supplémentaire aux spectateurs, du moins à ceux capables de lire. Lorsqu'une personne alphabétisée est présente dans le public, elle lit les cartons à voix haute. Souvent la maison de production ou les gérants de salles de cinéma assignent ce rôle à une personne rémunérée pour porter le film à la compréhension des spectateurs : il s'agit du *bonimenteur*⁷. Cette personne est essentielle dans le processus de diffusion du film.
- 5 En Russie, avant la révolution d'Octobre 1917, les films projetés étaient souvent accompagnés de « ciné-déclamations » (*kino-deklamacie*) : « Ce spectacle consistait à doubler en direct des films spécialement prévus à cet effet : l'acteur que l'on voyait jouer était généralement celui-là même dont on entendait la voix dans la salle »⁸. Certains de ces « ciné-déclamateurs » n'étaient pas les acteurs du film, mais cachés derrière l'écran au moment de la projection, ils prêtaient leur voix aux personnages. Ils pouvaient être très populaires, tel A.M. Smolenskij qui accompagnait les films en yiddish et pour lequel les juifs de la zone de résidence se déplaçaient tout spécialement⁹. Parallèlement à ces pratiques, ce sont souvent les projectionnistes, se déplaçant de ville en ville, qui usaient de leur propre voix pour donner du son et de la parole au film, et fournissaient, si nécessaire, des explications aux spectateurs. Souvent l'activité du bonimenteur en Russie, puis en URSS, ne se limitait pas à une lecture publique et à une mise en scène en parole du film, elle s'étendait également à la traduction des cartons d'une langue à une autre¹⁰.

Quand le bonimenteur était absent, il se trouvait parmi les spectateurs une personne capable de lire et de traduire pour les autres. Cette pratique informelle permettait aux spectateurs de surmonter la barrière des langues : dans la région du Donbass par exemple, les spectateurs ukrainiens traduisaient les cartons d'un film ukrainien à leurs voisins russes, leur expliquaient les références locales¹¹.

Le contrôle des mots et de la parole dans le cinéma muet soviétique

- 6 C'est à partir de 1926 que les responsables de l'éducation et de la propagande commencent à s'intéresser à la question du contenu linguistique des cartons des films et de leur uniformité sur le territoire soviétique, comme en témoignent différents articles consacrés à ces thématiques dans la presse¹². Dans un premier temps, l'intérêt des organisateurs du cinéma se porte essentiellement sur la forme des textes des cartons des films à destination des campagnes de la Russie. Le taux d'alphabétisation et d'éducation dans les campagnes étant inférieur à celui des villes, les autorités exigent que les cartons « soient écrits en gros caractères, qu'ils soient courts, bien faits, clairs et n'utilisent pas de patois ou de jargon »¹³. Par la suite, Sovkino, l'organisation gouvernementale du cinéma, propose en 1927 de simplifier au maximum les cartons des films destinés aux campagnes, les débarrassant de leur langue trop « académique »¹⁴. Surtout, le nouveau gouvernement s'engage à développer un réseau de conférenciers ou ciné-travailleurs¹⁵ et impose à ces conteurs une formation politique afin de maîtriser le contenu idéologique des films étrangers ou soviétiques projetés sur le territoire de l'URSS¹⁶. Dans le meilleur des cas, du point de vue du pouvoir soviétique, un lettré autochtone, qui en principe doit être agréé par les instances du parti, a lu le synopsis du film avant la projection et explique dans la langue locale le contenu du film. À la fin du film, il doit donner quelques précisions sur ce qui a pu paraître obscur aux spectateurs ; il souligne, quand le cas se présente, l'aspect négatif du bourgeois ou du contre-révolutionnaire et, au contraire, porte aux nues les actions du héros socialiste.
- 7 Dans un second temps, à partir de 1928, les responsables politiques s'intéressent au problème de la traduction des cartons d'une langue à l'autre. Auparavant des mesures avaient déjà été adoptées, mais de manière locale et désordonnée. Ainsi à l'automne 1918, le gouvernement non bolchevik de l'Ukraine avait ratifié un décret sur l'obligation de projeter les films sur le territoire ukrainien avec des cartons uniquement en ukrainien, que ce soit des films de production nationale ou bien des films importés¹⁷. Devenue soviétique, l'Ukraine, par l'intermédiaire de son organisation du cinéma gouvernementale, la VUFKU¹⁸, confirme cette décision en 1925. Un tel décret ne semble pas avoir été appliqué dans les autres républiques. De manière générale, aucune loi au niveau fédéral ne légifère sur l'uniformisation d'une politique sur les langues au cinéma avant 1928. Si tous les films importés en URSS et exportés d'URSS passent obligatoirement par le département de traduction de la VOKS¹⁹, il n'existe en revanche aucun organisme chargé de traduire les films produits en URSS et circulant d'une république à une autre. Cette responsabilité incombe aux studios nationaux qui ont en charge la traduction des cartons des films entrant et sortant de leur territoire²⁰.
- 8 Qu'en est-il en pratique de ces résolutions gouvernementales ? Les décisions prises sur le contrôle idéologique des conférenciers comme sur la traduction des cartons ne sont pas suivies de mises en application immédiates. Ainsi le contrôle du parti sur les bonimenteurs était très faible et souvent les films étaient projetés en URSS sans qu'aucun

de ces professionnels ne soit présent sur le lieu de la projection. Une enquête menée par l'Union des travailleurs des arts (*Vserabis'*) dans la région de Jaroslavl' en 1928 sur la situation réelle de la projection des films révèle l'absence de ciné-travailleurs ainsi que les conditions assez médiocres de projection : il n'y a pas d'argent pour payer l'orchestre chargé de l'illustration musicale des films, les salles de cinéma sont très bruyantes, chacun parlant avec son voisin, ou bien réagissant bruyamment à ce qu'il voit à l'écran²¹. Quant à la traduction des cartons en langue locale, étant donné la situation financière et les priorités politiques de certaines républiques, elle est souvent négligée et les films sont projetés sans aucune traduction.

La politique des nationalités appliquée dans le cinéma muet

- 9 Les responsables de la propagande, conscients de la perte d'efficacité des films qui n'ont pas été traduits, profitent de la première conférence sur le cinéma organisée par le parti en 1928 pour attirer l'attention sur cette question. Ils demandent que les intertitres soient réalisés en « langue maternelle » (*rodnoj jazyk*) dans les régions²². Cette exigence ne faisait que répondre aux directives du parti sur la politique des langues en URSS proclamée en 1921 et qui n'avaient pas encore été appliquées de manière homogène dans le cinéma.
- 10 Rappelons en effet que le nouveau pouvoir avait mis en place une politique des langues des plus originales qui avait pour but de se démarquer de celles menées à l'époque tsariste et ainsi de respecter l'égalité entre les nationalités. Lors du X^e Congrès du parti communiste qui se tint du 8 au 16 mars 1921, Stalin, en tant que commissaire du peuple aux nationalités, avait ainsi exposé ses intentions de voir chaque nationalité d'Union soviétique développer des institutions culturelles et éducatives dans sa langue²³ :
L'essence de la question nationale en RSFSR consiste à éradiquer l'arriération (économique, politique et culturelle) dont quelques nations ont hérité du passé, pour donner à leurs peuples la possibilité de rattraper la Russie tant sur le plan gouvernemental que culturel ou économique. [...] Notre tâche est de réunir toutes les forces pour aider ces nations, leur prolétariat et leurs travailleurs, à développer une structure étatique soviétique dans leur langue (*rodnoj jazyk*).²⁴
- 11 Ces langues doivent donc faire l'objet d'un développement rapide dans tous les domaines de la culture : pièces de théâtre, journaux, chorales en langues nationales se développent et les classiques de la littérature russe ou étrangère sont traduits, souvent pour la première fois, dans les langues des peuples d'Union soviétique.
- 12 L'industrie du cinéma est également concernée par ces directives politiques mais met plus de temps à les appliquer : d'abord le parti ne contrôle pas entièrement le réseau des salles de cinéma, ensuite les administrations centrales et locales, démunies financièrement, se renvoient l'une à l'autre la responsabilité de cette tâche. Ainsi, si le Comité central du PCUS approuve la suggestion faite lors de la conférence sur le cinéma de 1928, il n'y donnera suite que deux ans plus tard en publiant une résolution sur l'obligation de projeter les films en langue locale, mais qui concerne seulement les lieux culturels et les « isba-bibliothèques »²⁵. Par la suite les républiques fédérées relayent cette directive en exigeant que les organisations de cinéma locales « ne projettent plus de films sur les écrans sans que les cartons n'aient été traduits préalablement dans la langue des nationalités locales et des minorités nationales » et « qu'elles pratiquent de manière systématique une lecture à voix haute des cartons et de leur traduction en langue locale »²⁶. Répondant à cette requête, le département centrasiatique de l'Instruction fait circuler

une résolution parmi les organisations du cinéma, demandant à « ne pas oublier l'importance de traduire les cartons » et insiste sur le fait que les travailleurs de cinéma ambulant doivent absolument parler les langues locales pour pouvoir traduire les films²⁷. Un rapport réalisé par le Sovnarkom de la RSFSR note qu'au 1^{er} août 1930 Sovkino, qui était chargé de la traduction des cartons en langue nationale pour la RSFSR, a bâclé sa mission :

La traduction des cartons en langues locales (*mestnye jazyki*) est réalisée en quantité extrêmement limitée [...]. La traduction des cartons pêche souvent par de grossières fautes et ne prend pas en compte la diversité des langues turciques, par exemple, pour les Tatars de Crimée par rapport à ceux de la Volga.²⁸

- 13 En 1930, un seul film dans chacun des fonds cinématographiques de Crimée, du Tatarstan ou de Bachkirie a été pourvu de cartons à la fois en russe et en langue locale. Au Daghestan, seules des copies en russe circulent²⁹. Le 20 juin 1931, le Comité central adopte une nouvelle résolution dans laquelle, pour la RSFSR, il demande à Sojuzkino, qui a remplacé Sovkino, de fournir de manière systématique des films sous-titrés dans la langue nationale. Six mois plus tard, l'organisation du cinéma n'ayant pris aucune mesure pour appliquer cette résolution, le Conseil des nationalités du Comité central d'URSS réitère la demande à Sojuzkino. Ce n'est que quelques années plus tard que cette résolution sera en partie concrétisée à travers la structure de cinéma *Vostokkino* : en 1935, trois nouveaux films sont sous-titrés en vingt langues différentes chacun³⁰.
- 14 Le développement des langues nationales, dans le cadre de la politique des nationalités, s'accompagne de mesures visant d'une part, à élaborer le passage de langues orales à l'écrit et, de l'autre, à latiniser des langues utilisant les alphabets cyrillique et arabe, l'alphabet latin étant alors considéré comme le seul alphabet véritablement « révolutionnaire » et à même de représenter « la société communiste mondiale »³¹. Linguistes et ethnographes, au sein du Comité central pour le nouvel alphabet, sont chargés jusqu'en 1937 du développement de l'écriture des langues non russes et de la latinisation des langues des peuples d'Asie centrale, de Mongolie, de la Volga et du Caucase³². En tout, ce sont près de soixante-dix langues et plus de trente-six millions de personnes qui sont concernées par la latinisation. La politique concernant les alphabets s'applique aussi au cinéma : la résolution du Comité central de 1930 sur la diffusion des films en langue nationale s'accompagne d'un appendice sur l'obligation d'éditer les cartons des films en alphabet latin et non plus en alphabet cyrillique ou arabe pour les langues visées par la réforme de la latinisation. L'organisation du cinéma d'Azerbaïdjan, Azerkino, doit ainsi éditer les cartons des films dans le nouvel alphabet latin et supprimer des cartons l'alphabet traditionnel arabe. Près de cent films se trouvant dans le fonds de films d'Azerkino, avec des cartons imprimés en alphabet arabe, sont réédités dans le nouvel alphabet latin³³.

Le problème de la langue révélé par l'arrivée du cinéma parlant

- 15 La prise de conscience par les autorités soviétiques de l'importance de la langue dans le cinéma correspond plus largement aux premières recherches sur le cinéma sonore et parlant. Le gouvernement soviétique suit alors de très près les avancées des ingénieurs étrangers sur le cinéma sonore, et la sortie du *Chanteur de jazz* (1927), de *L'Ange bleu* (1929) ou des *Trois Masques* (1929)³⁴ poussent les autorités à entrer dans la compétition du

cinéma sonore et parlant même si elles sont conscientes des problèmes que cette innovation va impliquer sur le plan économique comme sur le plan du multilinguisme. En témoigne ce rapport d'août 1930 :

Aujourd'hui tout le réseau des cinémas d'Amérique du Nord est presque entièrement équipé pour les films sonores (au 1^{er} décembre à 75 %). L'Angleterre, en vue de la conquête de l'Europe par la cinématographie américaine, est passée très vite au cinéma sonore. 600 salles de cinéma ne passent plus que des films parlants. Dans les prochaines années tout le réseau des salles de cinéma sera adapté aux films parlants. La projection des films « muets » n'a plus aucun avenir. 95 % de tous les films parlants sont d'origine américaine. En Allemagne aussi on est passé aux films parlants et en 1930 tout le réseau de cinéma sera probablement sonorisé. Dans un ou deux ans, les films « muets » seront devenus des exceptions, ce qui nécessite que nous nous dépêchions pour la mise en place du cinéma sonore chez nous [...]. Les problèmes de langues seront traités de telle manière que les dialogues résonneront en différentes langues, en utilisant ici tout un inventaire de mise en scène pour des variantes parlantes différentes.³⁵

- 16 Les premiers essais de sonorisation des films débutent en URSS dès l'année 1927. Les deux premiers films soviétiques sonores sont des films documentaires : *Le Plan des grands travaux* [*Plan velikih rabot*] (1929) d'Abram Room célèbre les projets de construction du pouvoir soviétique et *Le procès des Promparti* (*Delo Prompartii*) (1930) montre sous forme d'actualités le procès des ennemis de la révolution. En même temps, des films muets de fiction sont sonorisés pour la première fois d'après le système de postsynchronisation : *La Terre a soif* (*Zemlja žaždet*) (1929) de Iulij Rajzman ainsi que *Seule* (*Odna*) (1931) de Grigorij Kozincev et Leonid Trauberg. En 1930, quatre « recueils de programmes sonores » sortent sur les écrans, parmi lesquels on peut entendre un discours d'Anatolij Lunačarskij sur le cinéma sonore. En 1931, soit quatre ans après la sortie du premier film parlant américain, le premier film de fiction soviétique parlant, *Le Chemin de la vie* (*Putěvka v žizn'*) de Nikolaj Ekk, produit par Mezrabpomfil'm, sort sur les écrans d'URSS, puis du monde entier, et connaît un immense succès. Sojuzkino demande aux studios nationaux de porter « une attention particulière au développement du parlant », de se procurer des tables de montage pour le son et que la priorité soit donnée à la production de films d'actualités « avec des discussions pour que l'on puisse entendre les voix »³⁶.

Les difficultés du cinéma sonore en URSS : problèmes économiques et organisationnels

- 17 Malgré ces succès très médiatisés dans la presse et la radio, l'Union soviétique va connaître un retard très important dans la mise en place des infrastructures nécessaires au développement du cinéma sonore et ce retard aura des conséquences sur l'accès pour toutes les nationalités au cinéma. Cette lenteur s'explique tout d'abord par l'absence de prise en compte de cette innovation technologique et de ses implications budgétaires dans le plan quinquennal décidé en 1928. L'arrivée du cinéma sonore exigeait en effet un changement radical dans la manière de faire des films : le tournage d'un film sonore oblige l'équipe à faire silence et empêche deux films d'être réalisés dans un même lieu comme cela pouvait être le cas au temps du muet ; il complique les tournages en extérieur ; il nécessite la mise en place d'équipements tels que des salles de cinéma sonorisées, des studios insonorisés, du matériel de prise de son, la formation d'ingénieurs et techniciens du son et, enfin, l'organisation de la traduction des films pour la communication et la compréhension entre tous (sous-titrage, versions multiples et

doublage). Or, en 1928, l'urgence pour le parti est avant tout de développer le réseau des lieux de projection dans tout le territoire³⁷, d'augmenter le nombre de caméras accessibles aux réalisateurs ou tout simplement de concevoir une usine de production de bobines de films.

- 18 La presse des années 1929-1931 foisonne d'articles sur l'arrivée du cinéma sonore, surtout pour déplorer le retard que l'URSS a pris dans ce domaine par rapport aux autres pays où l'on ne produit déjà plus de films muets³⁸. « Pour l'instant, le cinéma sonore n'a obtenu chez nous qu'une reconnaissance juridique et il doit lutter désespérément pour pouvoir exister [...] »³⁹ fait-on remarquer dans un article d'août 1930 du journal *Izvestija*. Face à ce retard, Sojuzkino établit un contrat avec l'entreprise new-yorkaise *Audio-Cinema* pour aider la Direction du cinéma soviétique à la planification et l'installation du matériel de sonorisation dans les studios et les salles de cinéma⁴⁰. Les films parlants vont donc se développer mais restent néanmoins minoritaires dans la production soviétique de la première moitié des années 1930 : 11 films sur 96 en 1931, 13 films sur 29 en 1933⁴¹. Ces chiffres correspondent aussi aux moyens mis à la disposition des cinéastes pour réaliser des films sonores : si les studios centraux comme Lenfil'm, Mosfil'm ou Ukrainfil'm bénéficient d'un approvisionnement privilégié en appareils de sonorisation, ceux des républiques d'Asie centrale sont totalement dépourvus de ce type d'appareil en 1935⁴², ce qui explique pourquoi, dans ces républiques, les premiers films parlants ne seront pas réalisés avant 1937-1938.

Le cinéma sonore sans salle de projection sonorisée

- 19 L'apparition des premiers films sonores dans l'industrie du cinéma soviétique ne signifie pas pour autant que la population soviétique a bénéficié immédiatement dans sa totalité de cette nouveauté technique. Pour voir un film sonore et/ou parlant, la salle de cinéma doit être équipée des infrastructures élémentaires de sonorisation. Or, sur ce plan également, l'URSS connaît un retard conséquent par rapport aux autres pays. Le premier cinéma sonorisé ouvre ses portes à Leningrad le 5 octobre 1929 ; il faut attendre 1931 pour qu'une salle sonorisée ouvre ses portes à Tbilissi, 1932 en Azerbaïdjan ou 1933 au Kazakhstan⁴³. À la fin du 1^{er} plan quinquennal, soit en 1933, seulement 0,8 % des installations cinématographiques soviétiques étaient pourvues de projecteurs sonores, soit 224 sur 27 578⁴⁴. Le développement des cinémas sonorisés se fait bien plus vite dans les villes qu'à la campagne : toujours en 1933, sur les 224 installations cinématographiques sonorisées, 200 se trouvent en ville et 4 dans les campagnes⁴⁵. En 1935, la Direction du cinéma aurait donné comme consigne d'installer le cinéma sonore uniquement dans les villes dont la population dépassait les 5 000 habitants⁴⁶. Les cinémas ambulants, qui représentent la moitié des infrastructures de projection les plus courantes sur le territoire soviétique, et plus particulièrement dans les campagnes (14 284 sur 27 578 en 1933), connaissent également un retard de sonorisation évident. La première démonstration publique d'un cinéma ambulant sonore date du 22 janvier 1935 à Leningrad. Il reste un objet de luxe en URSS : un cinéma ambulant sonore coûtait alors 22 000 roubles contre 700 pour un cinéma ambulant muet, soit trente fois plus⁴⁷. De fait, en janvier 1937, seuls 71 cinémas ambulants sur 160 auraient été sonorisés au Kazakhstan⁴⁸, république où ce type d'installation cinématographique est fort répandu.
- 20 Le processus de sonorisation des salles de cinéma est tributaire d'incohérences bureaucratiques tout autant que d'exigences économiques. À titre d'exemple, en 1935 le

secrétaire du Comité central du PCUS de la région de Karakalpak écrit au Conseil des nationalités d'URSS à Moscou pour se plaindre que la construction d'une salle de cinéma sonorisée a été interrompue dans la région sous prétexte qu'aucun film sonore n'y était diffusé⁴⁹. On peut se demander comment un film sonore aurait pu être diffusé sans salle sonorisée !

- 21 Face à la faible quantité des lieux de projection cinématographique sonorisés, tout autant qu'au peu d'appareils de sonorisation détenus par les studios, la production et la distribution de films muets sont privilégiées jusqu'à la fin des années 1930 en URSS : les Soviétiques continuent de produire des films muets jusqu'en 1936, alors qu'aux États-Unis le cinéma muet n'est plus ni produit ni diffusé depuis 1930⁵⁰. En 1934 en Russie, 1 202 films sonores sont diffusés contre 15 415 films muets. En Arménie, seuls 7 films parlants sont diffusés la même année. En 1936, le studio des films d'actualités *Sojuzkinoehronika* sort sur les écrans soviétiques 82 films d'actualités muets contre 44 parlants. Pour pallier cette transition difficile entre cinéma muet et cinéma parlant, les réalisateurs soviétiques adoptent alors deux pratiques : soit ils réalisent deux versions de leur film, l'une muette et l'autre parlante, soit ils créent des versions mixtes, c'est-à-dire associant à la fois la parole et des intertitres. C'est ainsi que le film *Les Chercheurs de Bonheur* de Vladimir Korš-Sablin, sort dans sa version sonore en 1936 puis, du fait de son succès, est retravaillé pour être diffusé dans une version muette en 1937 à un public plus large. De nombreux films, quant à eux, alternent dialogues et intertitres, permettant ainsi une diffusion dans des salles sonorisées ou non.

Le cinéma parlant a perdu de son internationalité

- 22 Le décalage entre l'introduction du film parlant dans la cinématographie soviétique et la lenteur avec laquelle les infrastructures des salles de projection sonorisées sont conçues provoquent la mise en place de deux politiques parallèles sur la traduction des films : c'est à la fois vers les films muets et les films parlants que les autorités se tournent pour tenter de résoudre le problème de la compréhension par tous les citoyens soviétiques du message socialiste. Au-delà du problème technique posé par le cinéma sonore, il s'agit de dépasser le problème communicationnel que l'introduction des langues parlées provoque dans le cinéma sonore. En même temps, les responsables politiques travaillant dans le cinéma se doivent d'adapter la politique des langues au cinéma. Ils sont confrontés à un obstacle de taille : si déjà ils éprouvent des difficultés financières et logistiques à promouvoir les langues nationales dans le cinéma muet, l'arrivée du cinéma parlant rend ces difficultés presque insurmontables.
- 23 Le 26 avril 1930 se tient à Moscou la première assemblée organisée par Sovkino réunissant des dramaturges, des compositeurs et des scénaristes pour parler du développement du cinéma sonore et évoquer plusieurs propositions pratiques. Des débats houleux animent la communauté des cinéastes soviétiques. Certains voient dans l'arrivée du parlant un pas extraordinaire vers la modernité et une avancée révolutionnaire vers la transmission du message socialiste. D'autres sont effrayés par le changement qu'implique le cinéma sonore : le cinéma ne serait plus international puisque sa compréhension ne serait possible que par les peuples connaissant la langue utilisée dans le film. Or il n'existe pas, à l'aube des années 1930, de langue de communication qui soit parlée par tous les citoyens soviétiques au-delà des frontières nationales. Le russe reste encore l'apanage des élites culturelles et politiques. Comment alors produire des films compréhensibles par

tous ? Faut-il que chaque république produise ses films dans sa langue nationale administrative, ou bien faut-il n'utiliser qu'une seule langue pour tout le cinéma soviétique ? Et dans ce cas, ne serait-ce pas aller à l'encontre de la politique de promotion des langues nationales ?

- 24 Dans un premier temps, les studios soviétiques s'inspirent des méthodes utilisées par les autres pays européens pour traduire leurs films : ils tentent de remplacer les dialogues parlés en langues étrangères par des cartons, mais de fait les films sont amputés d'une bonne partie de leurs images et ce système est très vite abandonné. Un des principaux obstacles auquel les entrepreneurs doivent faire face en URSS comme ailleurs est la répulsion des spectateurs (du moins au tout début) à entendre des personnages parler d'autres langues que la leur⁵¹. Pour contenter le spectateur, les maisons de production européennes réalisent alors des films en version bilingue, c'est-à-dire avec des acteurs de deux pays qui se parlent dans le film chacun dans sa langue⁵².
- 25 Sans que cette technique de films « bilingues » soit accréditée par les autorités soviétiques, plusieurs cinéastes l'appliquent. C'est le cas du film géorgien *Les Derniers Croisés* (*Poslednie Krestonoscy*, 1935) de Siko Dolidze (production Goskinprom de Géorgie) dans lequel les Tchétchènes acquis au communisme parlent russe quand les Géorgiens encore rétifs au nouveau régime s'expriment en géorgien. Le réalisateur ukrainien Ivan Kavaleridze emploie également cette technique dans *Koliivšina* (1933) et *Prométhée* (*Prometej*, 1935)⁵³, tous deux produits par Ukrainfil'm, dans lesquels les personnages y parlent chacun leur langue (russe, ukrainien, biélorusse, géorgien, yiddish, polonais). Ces exemples, qu'ils s'inspirent ou non des films européens, n'ont peut-être pas eu pour but de faire en sorte que deux publics de langues différentes comprennent le film mais plutôt de dépeindre la diversité ethnique du pays et le barrage linguistique qui existait en URSS⁵⁴. Quant au film d'Aleksandr DovĖenko *Ščors* (1938), dans lequel le héros parle russe dans ses conversations avec les envoyés du parti mais ukrainien dans la vie quotidienne, il s'agit d'évoquer les différentes fonctions des langues, voire la hiérarchie qui existait entre elles en URSS⁵⁵.
- 26 Un autre moyen de dépasser le clivage linguistique, selon les entrepreneurs de cinéma de l'époque en Europe et aux États-Unis, était celui des versions multiples : un film était tourné selon le même scénario et dans les mêmes décors, mais avec plusieurs équipes d'acteurs qui se succédaient sur le plateau de tournage (français, allemands, anglais)⁵⁶. Le seul cas de version multiple, telle que les Américains l'entendent, réalisé en URSS est celui proposé par Mežrabpomfil'm pour *La maison morte* (1932)⁵⁷. Mais il s'agit d'une version en allemand et en russe destinée à l'exportation, sachant qu'à l'origine, Mežrabpomfil'm a pour objectif de tisser des liens entre les deux pays. À notre connaissance, il n'existe aucun cas similaire d'une version multiple réalisée pour des républiques au sein de l'Union. Ceci s'explique facilement par le montant exorbitant que coûte une telle réalisation. Cette méthode est d'ailleurs bientôt abandonnée par les autres pays européens, également pour des raisons financières.
- 27 Pourtant, les cinéastes soviétiques recourent eux aussi au système de la « version multiple », mais pas comme en Europe. Il ne s'agit pas de faire jouer plusieurs équipes d'acteurs de langue et de pays différents, mais, au moment même du tournage, de réaliser un même film dans deux versions linguistiques distinctes, l'une en langue nationale, l'autre en russe. Ces versions se différencient, certes, par la langue utilisée, mais également par leur longueur. C'est ainsi qu'en 1937, lors d'une réunion organisée par le Conseil des nationalités, le représentant du cinéma pour la Géorgie attire l'attention sur

la fabrication des deux variantes qui, d'après lui, ne sont jamais égales, l'une étant toujours considérée comme principale et l'autre secondaire. D'ailleurs, affirme-t-il, les budgets alloués aux deux versions ne sont pas équivalents : la version nationale est toujours moins bien dotée que la version russe⁵⁸. Ce système de double version perdurera dans les années 1930 pour la majorité des films.

Sous-titrage et doublage dans la traduction des films soviétiques

- 28 Alors qu'en Europe l'arrivée du son conduit à adopter rapidement des solutions pour tenter de franchir la barrière des langues, en URSS la diversité des langues propre à cette entité multiethnique ainsi que des questions financières complexifient et retardent le processus de traduction des films. Le sous-titrage est privilégié en URSS jusqu'en 1938, à la fois pour des considérations financières, pratiques et idéologiques (le contenu des sous-titres semble aux autorités plus facile à contrôler que le doublage, dans lequel celui qui double peut user d'intonations plus ou moins expressives).
- 29 Cependant, la faible utilisation du doublage en URSS s'explique essentiellement par des raisons d'ordre économique. Si le doublage entre véritablement dans les mœurs à l'extérieur de l'URSS en 1932⁵⁹, les Soviétiques refusent d'acheter du matériel de doublage à l'étranger et attendent qu'un des leurs contribue à l'innovation technique. Ce sera chose faite en 1934 lorsqu'un ingénieur propose à la Direction du cinéma un appareil de doublage de bonne qualité et d'une rentabilité financière intéressante par rapport aux appareils étrangers que l'URSS ne pouvait pas s'offrir. Un appareil est alors installé à Mosfil'm, qui permet de doubler en 1935 le premier film étranger en russe, *L'homme invisible*⁶⁰. Quatre ans plus tard, Moscou possède deux appareils de doublage qui permettent à eux deux de réaliser douze versions en langues nationales d'un seul et même film en une année. Mais il ne suffit pas de procurer aux studios de cinéma un appareil de doublage pour mettre en place un système de traduction satisfaisant, il faut également des lieux de production pour le processus de doublage (atelier, salles de projection, salles de montages, salles de réalisation) et des professionnels sachant se servir du matériel.
- 30 Les avantages que le doublage revêt pour une population majoritairement analphabète poussent certains fonctionnaires locaux ainsi que des cinéastes à se lancer dans l'aventure malgré l'absence de financements alloués par la Direction du cinéma. Ainsi l'Azerbaïdjan a réalisé par ses propres moyens des variantes en azéri des films russes Čapaev (1934) de Sergej et Georgij Vasil'ev et *Nous sommes de Kronstadt* (*My iz Kronštadt*) (1936) d'Efim Dzigane. Ces versions doublées de films russes en langue nationale sont les premières du genre en URSS et circulent en Asie centrale, dans le Caucase turcophone, mais aussi en Turquie et dans le nord de la Perse. Fort de son succès, l'Azerbaïdjan déclare que Bakou deviendra la base de traduction des films pour les peuples turcophones, la langue azérie devant être la référence. Mais à Moscou cette proposition est refusée car perçue comme un renouveau du panturquisme : il est décidé que les films seront traduits dans différentes langues turciques⁶¹.
- 31 D'autres studios décident également de résoudre par eux-mêmes les problèmes liés au cinéma sonore et à la traduction. David Rondeli, cinéaste des studios de Géorgie, décrit comment il s'y est pris pour doubler en russe le film réalisé en géorgien, *Un paradis perdu* (*Poterjannyj raj*, 1937), alors que le studio ne disposait d'aucun appareil de doublage :

Pour doubler le film en russe, le studio n'avait aucune expérience ni aucune base technique. L'ancienne direction du Goskinprom [Industrie d'État du cinéma] de Géorgie avait proposé de mettre des sous-titres, malgré notre répulsion pour ce moyen primitif et déficient de traduction des films. Nous avons quand même réussi à obtenir l'autorisation de sonoriser le film. Nous avons commencé le doublage du film sans avoir ni appareil de doublage ni aucun autre appareil technique pour la sonorisation d'un film, en travaillant avec les moyens du bord. La principale difficulté était de conserver la même longueur pour une phrase et le même nombre de mots pour la traduction du texte géorgien en langue russe [...]. Nous avons mis 4 mois pour doubler le film, et cela nous a coûté plus de 150 000 roubles⁶².

- 32 Comme Rondeli l'évoque, la direction du cinéma rechigne à utiliser le doublage pour la traduction des films et privilégie le sous-titrage. Ce choix répondait à des enjeux précis, déjà décrits plus haut, mais aussi à l'absence de matériel de sonorisation dans les studios comme dans les installations cinématographiques. Il était plus facile de diffuser des films parlants pourvus de sous-titres dans des salles de cinéma non sonorisées que des films doublés qui auraient été projetés sans aucun son ni aucun texte⁶³.
- 33 Si le sous-titrage est officiellement privilégié par les autorités, il ne bénéficie pourtant pas de véritable soutien, que ce soit en moyens financiers ou en ressources humaines, et les studios sont amenés à s'organiser seuls. Plusieurs documents d'archives attestent de la précipitation avec laquelle les studios de cinéma se sont chargés de la traduction sans avoir le personnel qualifié. D'après un rapport de 1933, « l'anarchie » règne dans le studio du Tadjikistan où des films russes, biélorusses et ukrainiens ont été traduits deux fois en tadjik par suite d'un manque de coordination, entraînant une perte immense dans le budget de traduction des films. Cette erreur pourrait s'expliquer par l'absence « d'une véritable traductrice qui aurait pu répondre du contenu des enregistrements sonores en tadjik »⁶⁴. Mais aucun budget n'est alors prévu pour embaucher quelqu'un ayant les compétences requises. Au Turkménistan, toujours en 1933, faute de moyens aucune traduction de films russes sonores en turkmène n'est prévue⁶⁵. La même année, d'après une enquête envoyée à la fabrique de cinéma de Frunze, une partie des films qui sortent dans la république socialiste soviétique autonome du Kazakhstan⁶⁶ sont sans sous-titres, ou bien ceux-ci sont dans un état tellement déplorable qu'il est impossible de les lire, quand ils ne sont pas dans une langue autre que celle voulue⁶⁷. Le parti local rappelle l'obligation qui incombe aux responsables de la diffusion de projeter dans les républiques d'Asie centrale, particulièrement dans les *kišlak* et les *aul*⁶⁸, des films sous-titrés dans la langue locale.
- 34 L'absence de traducteurs sur place ainsi que le défaut total de matériel de doublage dans certains lieux de production rendent évidemment très compliqué le processus de sonorisation et de traduction des films. Ainsi, lors d'une réunion organisée le 5 février 1937 conjointement par le Conseil des nationalités et la Direction du cinéma à Moscou (GUK), le délégué tchéchéne explique que jusqu'à ce jour aucun Tchétchéne ou Ingouche n'a été formé au métier de projectionniste du cinéma sonore et qu'aucun cours n'est prévu à cet effet. Lors de cette même réunion, le délégué kirghiz demande que les studios puissent embaucher une personne dont le travail serait uniquement de traduire les films et que les républiques puissent réaliser directement des films dans leur langue nationale⁶⁹, ce qui signifie que ce n'était toujours pas le cas en 1937. Enfin, le délégué tatar réclame que le secteur des actualités du département cinématographique du Tatarstan reçoive le matériel nécessaire à la sonorisation. Parfois des studios ont bien été pourvus de matériel de sonorisation, mais le manque de formation et de savoir-faire dans l'utilisation des

tables de sonorisation conduit à des désastres et des équipements très onéreux disparaissent dans les flammes par suite d'une mauvaise manipulation. Des systèmes d'insonorisation des studios sont également installés, mais sans prendre en compte des considérations scientifiques concernant l'acoustique des lieux⁷⁰. Le 5 février 1937, des délégués nationaux soulignent pourtant les bonnes intentions qu'a pu avoir le pouvoir, mais regrettent que celles-ci ne soient pas appliquées avec sérieux. Ainsi, le délégué de la Région autonome juive informe que la république a effectivement reçu des films avec des sous-titres en yiddish, mais des caractères d'imprimerie ont été intervertis et par conséquent de nombreux sous-titres ne veulent rien dire⁷¹.

Des films en russe incompréhensibles pour les nationalités non russes

35 Le film avait donc été perçu par les autorités soviétiques comme le support idéal du nouveau pouvoir pour diffuser dans le territoire soviétique, à une population majoritairement analphabète et multilingue, le même message politique qui serait facilement assimilable. Or, jusqu'à la fin des années 1930, les films circulent à l'intérieur de l'URSS sans être accompagnés de traduction (sous-titres ou doublage), voire dans une traduction déficiente comme le montre le cas de la Région autonome juive, ou encore sont diffusés dans une langue inappropriée au public, ce qui remet en cause l'efficacité de la propagande.

36 Ainsi, le 9 juillet 1936, lors d'une réunion des représentants de toutes les républiques et régions autonomes d'URSS, le Conseil des nationalités fait remarquer « que certains départements locaux de "Rossnabfil'm"⁷² projettent des films avec des sous-titres en russe et en ukrainien dans des localités (villages et kolkhozes), où presque personne ne connaît ni la langue russe ni la langue ukrainienne ». Huit mois plus tard, lors de la réunion organisée par le Conseil des nationalités et la Direction du cinéma avec les représentants locaux de l'industrie du cinéma, déjà mentionnée plus haut, plusieurs délégués font également observer que les spectateurs ne comprennent pas les films qui leur sont proposés : « les programmes sonores en langue russe ne sont pas compris »⁷³, affirme le délégué de la Tchétchénie-Ingouchie ; « jusqu'à présent en Géorgie on ne montre que des films en langue russe, que la population géorgienne ne comprend pas »⁷⁴, s'énervent le délégué géorgien et en Mordovie « les films sont projetés [...] avec des cartons en russe, qui ne sont pas compris par la population mordve »⁷⁵. Le délégué arménien Daniel Dznuni ajoute :

Beaucoup de films ne parviennent pas jusqu'au spectateur dans une langue qui lui est compréhensible, c'est pourquoi je propose que les prochains films soient édités dans plusieurs langues, au moins dans les langues des principales nationalités.⁷⁶

37 Tous les délégués sont d'accord pour affirmer qu'il faut absolument remédier au problème de la projection des films en russe dans des régions où la majeure partie de la population ne parle pas cette langue. En 1938, le problème n'est pas résolu et un responsable du Comité pour les affaires cinématographiques (*Komitet po delam kinematografii*) fait constater que la population des républiques nationales a toujours des difficultés à comprendre les dialogues russes et n'est pas encore capable de lire les sous-titres dans quelque langue que ce soit :

Čapaev et *Nous sommes de Kronstadt* ont été projetés dans les villes et villages de toutes les républiques. Et au fond cela s'est passé de la manière suivante : les spectateurs des villages d'Ouzbékistan, Kazakhstan, Turkménie, Kirghizie, Arménie,

Azerbaïdjan, en regardant le film, ont vu sur l'écran des personnages mais avaient du mal à comprendre ce qu'ils disaient en russe. Les sous-titres ont peu aidé ces spectateurs. Les versions doublées de ces films ont été faites très tard, et seulement en azéri.⁷⁷

- 38 L'analyse des discussions entre délégués du pouvoir local et central en 1937 permet de mettre en lumière les différentes responsabilités de cet échec : au début des années 1930 Sojuzkino avait chargé les studios nationaux de la traduction des films, sans leur donner le minimum de moyens nécessaires à l'accomplissement de cette tâche. Avec la progressive centralisation de l'industrie du cinéma, il était revenu à la Direction du cinéma de s'occuper de la traduction des films, mais aucune mesure concrète n'avait réellement été appliquée. En 1938, les films étaient donc diffusés sans traduction et les populations non-russophones, à qui l'on projetait majoritairement des films en russe, étaient incapables de comprendre toute la subtilité du message politique.

La première conférence sur le doublage

- 39 En 1938, l'URSS connaît donc un retard considérable par rapport aux autres pays européens et aux États-Unis en ce qui concerne la mise en place des infrastructures du son dans l'industrie du cinéma et dans la traduction des films. Ce sont des facteurs à la fois économiques (manque d'argent) et humains (manque de personnel compétent), tout autant que géographiques (l'immensité du territoire à pourvoir) et ethniques (la diversité linguistique) qui peuvent l'expliquer. Pourtant, au moment de la Grande Terreur en 1937 et 1938, toute la faute est attribuée à un certain nombre de personnes. Boris Šumjackij et ses plus proches collaborateurs de la Direction du cinéma sont accusés d'avoir retardé le développement du cinéma sonore et de ne pas avoir répondu aux besoins des républiques nationales. Ces « saboteurs à l'esprit buté », ayant fait preuve de « fumisterie antigouvernementale »⁷⁸, auraient ainsi bloqué le développement du doublage en Union soviétique, favorisé le sous-titrage et, en conséquence, empêché les spectateurs de toutes nationalités d'avoir accès aux meilleurs films soviétiques⁷⁹. Preuve « tangible » de ce mépris pour le doublage, la Direction du cinéma aurait prélevé une taxe sur les studios qui produisaient deux versions d'un film, l'une en langue nationale et l'autre en russe, considérant qu'il s'agissait de deux films différents. Cette méthode décourageait les studios qui désiraient réaliser plusieurs variantes doublées d'un même film. L'ancienne Direction du cinéma est ainsi accusée de « chauvinisme impérialiste », qui s'exprimait par son « mépris à l'égard de l'auditoire national », entraînant « dans les républiques nationales [la projection] de films en russe non doublés mais également dépourvus de sous-titres dans la langue nationale »⁸⁰. Par conséquent, un bonimenteur ou toute autre personne présente dans la salle devait traduire les films, méthode considérée comme « primitive »⁸¹. Les membres de la Direction du cinéma, ainsi que ses délégués nationaux dans les républiques fédérées sont arrêtés, fusillés ou envoyés en camp.
- 40 En cette année 1938, responsables politiques et cinéastes militent pour le développement du doublage afin de mettre à disposition de toutes les nationalités d'URSS les meilleurs films soviétiques. La majorité des cinéastes considère le procédé de sous-titrage comme « divertissant le spectateur de l'image » et ne permettant pas « une pleine compréhension du film »⁸² : l'analphabétisme étant encore bien présent dans la société soviétique, le sous-titrage limitait la compréhension des films. Ils jugent plus intéressant de traduire une quantité limitée de films mais en utilisant le doublage qui est un symbole de modernité.

L'importance politique de diffuser les meilleures productions du cinéma soviétique est tellement grande que le doublage des films doit être réalisé sans conditions, même s'il n'est pas rentable financièrement. [...] Quel droit avons-nous de priver le spectateur – le kazakh, le turkmène, l'ouzbek – de la possibilité d'entendre le discours de Vladimir Il'itch dans le film *Lenin en Octobre*, de ne pas lui montrer un tel film et que l'idée des grands événements historiques ne parvienne pas jusqu'à lui. Quel droit avons-nous de leur montrer nos meilleurs films – *Čapaev*, *Nous sommes de Kronstadt*, *Le député de la Baltique*, *La jeunesse* et *Le retour de Maksim*, si le contenu même du film leur échappe ?⁸³

- 41 La première conférence sur le doublage a lieu à Moscou le 28 septembre 1938 et « une commission spéciale pour établir les normes et les standards pour le doublage des films »⁸⁴ est établie au sein du Comité pour les affaires cinématographiques. Durant cette conférence, il est communément admis par tous les participants qu'une version russe sera privilégiée lors de la réalisation d'un film d'une république nationale, afin d'aider à une meilleure circulation du film. De plus, les responsables politiques présents annoncent que le doublage devra être assuré par des acteurs russes et non par des acteurs nationaux qui auraient un accent en parlant russe⁸⁵. Le 17 octobre 1939, le Comité pour les affaires cinématographiques adopte une résolution pour qu'en 1940 tous les studios nationaux soient pourvus d'un atelier et d'une équipe de doublage des films, sans que pour autant le sous-titrage soit abandonné. Mais encore une fois, la situation économique ne permet pas que cette décision soit suivie d'actes concrets. Le doublage restera une pratique très marginale en Union soviétique et la traduction simultanée des films lui sera préférée⁸⁶.

Dans quelle langue réaliser des films ?

- 42 Dans un pays multilingue comme l'Union soviétique, le choix de la langue qu'un cinéaste fait pour son film ne va pas de soi, que cela concerne la langue des cartons ou la langue parlée. Ce choix peut en effet correspondre à une obligation politique, à des enjeux d'expression nationale ou à des enjeux stratégiques, surtout lorsque le cinéaste a conscience des difficultés des procédés de traduction des films en URSS.

Nationale dans la forme : la langue comme un remède

- 43 Au-delà de la question de la traduction des films, l'utilisation de la langue nationale permet, selon des responsables administratifs locaux comme des cinéastes nationaux, de résoudre un problème qui leur paraissait alors insoluble : la forme nationale d'un film. En effet, depuis que Staline a insisté dans son discours de 1930, lors du XVI^e Congrès du PCUS, sur l'importance d'une culture soviétique qui soit « nationale dans sa forme et socialiste dans son contenu », les artistes de tous les domaines confondus s'interrogent sur la véritable définition à donner à la culture nationale. Autant les critères d'un « contenu socialiste » sont clairement compréhensibles, à savoir conformes à l'idéologie en cours, autant les critères concernant l'aspect national restent très flous. Jusqu'à quel point peut-on utiliser des costumes nationaux, des décors propres à une culture nationale, des traditions nationales dans les films, sans que ces éléments puissent être suspectés par les autorités d'être l'expression du nationalisme ? On retrouve ces questions dans la presse du début des années 1930, alors que des films ukrainiens ou biélorusses sont accusés de « nationalisme » parce qu'ils ont montré un personnage en costume traditionnel, ou chantant un air du pays⁸⁷.

- 44 Ce questionnement s'inscrit plus largement dans la démarche que doivent adopter les citoyens soviétiques pour s'adapter aux revirements de la politique des nationalités depuis le début des années 1930. En effet, à partir de 1932, les autorités soviétiques engagent une limitation de l'enseignement des langues nationales pour certaines nationalités. Cette première étape est réalisée après que le Politburo du parti a, dans un décret du 14 décembre 1932, critiqué l'ukrainisation des Cosaques du Kouban, ordonné leur déportation et réclaté l'abolition de l'ukrainisation de tous les soviets nationaux ukrainiens se trouvant au Nord Caucase. Quelques jours plus tard, le décret est élargi à tous les soviets ukrainiens du territoire soviétique, ce qui implique la fin de l'ukrainisation et le début de la russification⁸⁸. Plus largement, ces restrictions correspondent à la politique d'intimidation perpétrée en Ukraine à l'encontre des intellectuels et des responsables politiques, et à leur arrestation sous l'accusation de « nationalisme bourgeois ». Ceux qui, hier, étaient chargés par les autorités de mettre en application la politique de promotion de l'ukrainien sont à présent critiqués et arrêtés. Progressivement, l'apprentissage du russe est réintroduit dans toutes les écoles, sur tout le territoire soviétique, et la langue russe devient la langue unificatrice des peuples soviétiques. Les autorités affirment que la promotion des langues nationales constituait un passage obligé pour, dans un premier temps, éduquer les masses, puis une fois ce processus bien avancé, revenir vers la culture supérieure, la culture russe⁸⁹.
- 45 Le cinéma ukrainien est directement touché par cette vague de répression et les studios locaux subissent un processus de russification : réalisateurs et scénaristes russes sont envoyés à Kiev et Odessa pour réaliser des films, alors que certains réalisateurs ukrainiens sont interdits de tournage, forcés à s'exiler dans d'autres républiques ou arrêtés et fusillés⁹⁰. L'ukrainien ne disparaît pourtant pas entièrement des films et reste utilisé aussi bien dans les cartons des films muets que dans les films parlants tout au long des années 1930. Mais la répression dans le cinéma ukrainien, qui touche moins fortement les autres cinématographies nationales, sert de coup de semonce. De fait l'utilisation de la langue nationale semble être un bon compromis pour l'expression d'une culture nationale comme l'explique l'écrivain et scénariste allemand réfugié en URSS Béla Balázs⁹¹, lors d'une assemblée de l'Union des écrivains, le 21 mai 1935 :
- [...] Je ne parle pas bien le russe, et mon géorgien est encore pire. Mais je suis très sensible à l'importance et à l'originalité de chaque langue et par exemple lorsque j'écoute du géorgien [...] j'ai l'impression que la langue géorgienne est une image en soi. [Au cinéma] il faut donc utiliser la langue nationale. [...] Si vous percevez la langue comme un ensemble d'images et comme une métaphore, comme un phénomène visuel, alors en surgira un style national magnifique [...]. Un peuple – c'est une langue, c'est une nationalité, ce sont des images et ces images, on peut soit les dessiner soit les filmer. Et je vous demande de m'écouter attentivement [...] parce que si ce que je dis est vrai, si l'on peut aller par un tel chemin, alors nous accédons à une réelle forme nationale et non à une forme nationaliste. La langue n'a aucun rapport avec les vieux costumes, les vieilles traditions, etc. La langue c'est simplement un miroir reflétant l'image du peuple [...]. Ici, il n'existe aucun danger idéologique.⁹²
- 46 Les cinéastes aspirent à réaliser leurs films dans leur propre langue. Néanmoins, si ce vœu peut être réalisé de façon pragmatique par les cinéastes russes, ukrainiens, géorgiens, azéris ou arméniens, ce n'est pas aussi évident pour les premiers cinéastes d'Asie centrale. Dans les années 1920 et au début des années 1930, la grande majorité des cartons des films sont écrits en russe pour les régions dites de l'« Orient soviétique », surtout en Asie centrale. Plus largement, les films produits en Asie centrale sont écrits et réalisés

majoritairement par des cinéastes russes qui ne connaissent pas les langues d'Asie centrale, ce qui explique l'absence de films en langue locale.

- 47 C'est le cas, par exemple, du premier film tadjik *L'Émigrant* [Émigrant] (1934) de Kamil' Jarmatov. Celui-ci raconte dans ses Mémoires comment, en arrivant à Moscou pour monter son film, on lui attribue pour écrire les cartons de son film un écrivain russe qui n'a jamais été en Asie centrale. Jarmatov est obligé d'accepter pour ne pas contrarier ses supérieurs, puis il réécrit lui-même les cartons en russe afin d'édulcorer le caractère ampoulé et exotique de la traduction commise par l'écrivain⁹³. Ce n'est qu'ensuite qu'une version tadjike des cartons sera réalisée. Pour remédier à ce manque, les responsables politiques d'Asie centrale rappellent la nécessité de former des cadres nationaux qui deviendront des scénaristes et des réalisateurs pouvant écrire dans des langues autres que le russe :

[...] Il faut conduire un important travail en Asie centrale pour accroître le nombre de cadres nationaux, parce qu'il sera difficile sans eux de travailler dans le domaine du cinéma parlant. Un réalisateur ne connaissant pas la langue nationale ne peut pas s'atteler à cette tâche.⁹⁴

Diffuser des films en langue nationale ou en russe ?

- 48 Que ce soit pour les films muets ou les films parlants, certains réalisateurs font le choix de réaliser directement leur film en russe et non dans la langue nationale pour des raisons essentiellement économiques : la traduction coûte cher et l'utilisation du russe assure une diffusion dans tout le territoire soviétique, ce que ne permet pas une version nationale. En effet, si un film est d'abord réalisé dans une version nationale, cela implique qu'un budget spécifique soit alloué au studio pour le doublage et que la diffusion du film soit considérablement retardée au niveau fédéral. De fait, à la fin des années 1930, presque tous les cinéastes nationaux réalisent majoritairement leurs films en russe. Le réalisateur géorgien Nikolaj Šengelaja critique cet état de fait lors d'une réunion du Comité central de 1940 en expliquant que « depuis cinq ou six ans, [les] écrivains géorgiens écrivent en russe et les acteurs géorgiens jouent en russe dans les films »⁹⁵. Andrej Ždanov, alors responsable de la propagande en URSS, fait le même constat dans son discours du 8 octobre 1940, à propos de l'amélioration des films :

Le cinéma soviétique est un des outils les plus performants du parti et du gouvernement soviétique pour ce qui est de l'éducation et de l'instruction des travailleurs et de l'organisation des masses dans la lutte pour le socialisme. La sortie de chaque film dans notre pays est un événement important à la fois sur le plan social et politique. [...] Il est intolérable que les studios de cinéma nationaux réalisent des films uniquement en langue russe. Il faut pratiquer de manière très large la création, par les studios de cinéma des républiques fédérées, de films dans les langues qui leur sont propres (*rodnoj jazyk*), en recrutant les meilleurs cadres nationaux, réalisateurs et acteurs. Il faut s'assurer que le Comité pour les affaires cinématographiques doublera les films les plus précieux dans les langues des peuples des républiques fédérées.⁹⁶

- 49 Cette intervention d'A. Ždanov, faite alors que deux ans plus tôt un décret officialisait l'obligation de l'enseignement en russe sur tout le territoire soviétique, illustre la complexité de la politique linguistique en URSS. La russification de l'enseignement répond à des enjeux de renforcement étatique : les autorités observent que la propagande diffusée majoritairement en russe n'atteint pas toutes les populations mais que le développement de la propagande dans toutes les langues, du moins à travers le cinéma,

est impossible d'un point de vue logistique et financier. Or à la veille de la Seconde Guerre mondiale et face au régime nazi, allié en 1940 mais néanmoins menaçant, il est urgent de communiquer rapidement avec toutes les populations d'URSS pour ainsi mieux les fédérer. Cependant, l'efficacité de l'enseignement en russe n'est pas immédiate et la diffusion des films en langue nationale est primordiale pour faire circuler auprès d'une population encore loin d'être russophone les messages du parti.

Conclusion

- 50 Le grand nombre de langues parlées au sein de l'Union soviétique et l'absence d'une langue commune à la fin des années 1930 rendent bien plus complexe que dans le reste du monde l'implantation du système de sonorisation et de traduction dans l'industrie du cinéma soviétique. Les questions de langue dans le cinéma muet et parlant en Union soviétique font tout de même apparaître sous un jour nouveau les incohérences du fonctionnement du système soviétique de la révolution de 1917 jusqu'à la Seconde Guerre mondiale. Les décisions prises au plus haut niveau au sein des différentes institutions gouvernementales du cinéma comme des institutions politiques, concernant le choix de la langue et de sa traduction dans les films, révèlent la difficulté qu'a eue le parti à faire correspondre des choix politiques avec des considérations d'ordre économique et organisationnel. Le développement des films en langue nationale nécessitait un investissement financier bien plus important que celui consenti pour les journaux en langues locales, les émissions de radio ou tout simplement les affiches politiques.
- 51 Âgé de vingt ans au moment de la révolution, le cinéma était appelé à être l'outil de communication privilégié du parti. Il devait être le miroir d'une nouvelle société en construction et le symbole de la modernité du nouveau pouvoir. Pourtant, la lenteur avec laquelle les autorités ont envisagé les infrastructures nécessaires au développement du cinéma sonore et le retard pris par l'URSS dans ce domaine soulignent l'archaïsme qui la caractérisait, sans doute renforcé par un bureaucratisme sclérosant et un manque de ressources financières conséquent. De plus, l'incompréhension manifeste des spectateurs soviétiques, générée par l'absence de traduction des films dans ce pays multilingue, remet en cause l'efficacité de la propagande du parti communiste par le cinéma jusqu'au début des années 1940.

NOTES

1. Lenin aurait prononcé ces mots devant Anatolij Lunačarskij, commissaire à l'Instruction publique, qui les répétera par la suite dans une lettre adressée le 9 janvier 1925 à Grigorij Boltjanskij, un des fondateurs de l'industrie du cinéma soviétique. L. Budjak, éd., *Istorija otečestvennogo kino* [Histoire du cinéma national], M. : Progress-Tradicija, 2005, p. 49.
2. La femme de Lenin, Nadežda Krupskaja, adjointe au commissaire du peuple à l'Instruction publique, déclarait à ce propos qu'« en général le paysan, comme l'ouvrier, pense plus en terme d'images que de formules abstraites », N. Krupskaja, *Sel'skohožjaistvennaja propaganda* [La

propagande à la campagne], 1923, in *Pedagogičeskie sočinenija* [Œuvres Pédagogiques], t. 7, http://publ.lib.ru/ARCHIVES/K/KRUPSKAYA_Nadejda_Konstantinovna/ (consulté le 5/02/2014). Concernant l'importance que les bolcheviks ont dédiée à l'image, voir V. Bonnell, *Iconography of Power, Soviet Political Posters under Lenin and Stalin*, Berkeley : University of California Press, 1997, p. 3.

3. Emmanuel Croset, « Le temps de l'image, le temps du son », *Vingtième Siècle*, 46, 1995, p. 75-83, ici 76.

4. Osip Beskin, « Edito », *Sovetskoe kino*, 1928, n° 1, p. 1.

5. Natacha Thiéry, « La parole dans le cinéma muet : quelle écoute pour le spectateur ? », *Labyrinthe*, 7, 2000, p. 125-142.

6. Il s'agit des sous-titres rédigés dans la même langue que celle du film et que l'on désigne aujourd'hui par le terme d'intertitres, pour éviter la confusion avec les sous-titres apparaissant au bas de l'image. Voir Jean-François Cornu, *Le doublage et le sous-titrage des films en France depuis 1931 : contribution à une étude historique et esthétique du cinéma*, Thèse en Arts et études cinématographiques : Université de Rennes 2 Haute Bretagne, 2004, p. 182.

7. « Le bonimenteur de cinéma était aussi appelé bonisseur, explicateur, conférencier, narrateur, commentateur, etc. Les historiens contemporains utilisent le terme "bonimenteur" pour désigner cette fonction en général, mais à l'époque les différents mots utilisés désignaient des pratiques spécifiques [...] », Germain Lacasse, *Le bonimenteur de vues animées*, *Le cinéma « muet » entre tradition et modernité*, Québec : Nota Bene, 2000, p. 11-12.

8. Valérie Pozner, « La ciné-déclamation en Russie », in Giusy Pisano et Valérie Pozner, éd., *Le muet a la parole, Cinéma et performances à l'aube du xx^e siècle*, AFRHC, 2005, p. 135-163, ici 136.

9. Voir à ce propos James Hoberman, *Bridge of Light, Yiddish Film between Two Worlds*, Philadelphia : Temple University Press, 1995, p. 3.

10. En Europe la création, en 1909, d'un nouvel appareil sous forme de diapositives projetées sur un écran, situé à côté ou au dessous de l'écran principal, permet la projection des cartons dans la langue locale. Parfois les cartons originaux sont supprimés et remplacés par un carton dans la langue locale, ce qui a une répercussion sur le montage même du film. Voir J.F. Cornu, *Le doublage et le sous-titrage des films en France depuis 1931*, p. 187.

11. Vance Jr. Kopley, « "Film Seance" : The Role of Speech in Soviet Film Exhibitions of the 1920s », *Wide Angle, A Quarterly Journal of Film History, Theory, Criticism and Practice*, 15 (1), 1993, p. 7-29, ici 12.

12. Parmi ces articles, citons « O nadpisjah v kino [Sur les cartons au cinéma] », *Sovetskij Ekran*, 8 février 1926, n° 7, p. 7 ou encore V.B. Šklovskij, « O kino jazyke » [Sur la langue au cinéma], *Večernaja Moskva*, 15 juin 1926, n° 125, p. 3. Précisons que ces différents articles consacrés aux cartons des films débattent non seulement de la langue utilisée (dans sa forme et son contenu) mais également de l'organisation visuelle de ces cartons, de l'emplacement du texte, de la place des cartons dans le montage du film, etc.

13. Anonyme, « Kino-rabota i derevenskij zritel' » [Le travail du cinéma et le spectateur de la campagne], *Kino*, février 1926, n° 1, p. 18.

14. GARF (Gosudarstvennyj arhiv Rossiskoj Federacii – Archives d'État de la Fédération de Russie), f. A-2306, Narkomat Prosveščeniya RSFSR, op. 69, d. 1624, *Perepiska s Sovkino ob obsluživanii derevni* [Correspondance avec le comité au cinéma sur la desserte des villages], l. 4.

15. Sur la terminologie utilisée à l'époque par le gouvernement soviétique concernant la fonction de bonimenteur et son évolution, voir Valérie Pozner, « Le bonimenteur "rouge". Retour sur la question de l'oralité à propos du cas soviétique », *Histoire croisée des images. Objets et méthodes. Cinémas*, 14 (2-3), 2004, p. 143-178. L'auteur distingue plusieurs types de bonimenteurs selon l'époque et leur fonction : le bonimenteur, le ciné-déclamateur, le conférencier, le ciné-travailleur culturel ou encore le ciné-éducateur politique.

16. Voir Alexandre Sumpf, « Le “grand muet” à la campagne. Éducateurs politiques, projectionnistes ambulants et paysans dans l'URSS des années 1920 », *La revue* 1895, 52, 2007, p. 57-88.
17. Rachit Yangirov, « L'“accent ethnique” dans le premier cinéma russe », in Roland Cosandey, François Albera, éd., *Cinéma sans frontières 1896-1918, Images Across Borders, Aspects de l'internationalité dans le cinéma mondial : représentations, marchés, influences et réception*, Lausanne : Nuit Blanche Editeur, 1995, p. 106-121, ici 117.
18. VUFKU : Vseukrainskoe Fotokino Upravlenie [Direction ukrainienne de la photographie et du cinéma].
19. VOKS : Vsesojuznoe obščestvo kul'turnyh svjazej s zaganicej [Société soviétique pour les relations culturelles avec l'étranger]. Le département de traduction est créé au sein de cette institution le 7 novembre 1926. Voir à ce propos GARF, f. 5283, Vsesojuznoe obščestvo kul'turnyh svjazej s zaganicej, op. 1, Pravlenie sekretariata, d. 83, Perepiska.
20. À titre d'exemple, le département kazakh dépendant de la société par actions Vostokkino, qui a pour but de promouvoir le cinéma auprès des peuples orientaux de la Russie soviétique, comprend dans sa structure une salle destinée à la fabrication des cartons en langue locale. Voir K. Syranov, *Kinoiskusstvo Sovetskogo Kazahstana* [Le cinéma du Kazakhstan soviétique], Alma-Ata : « Kazakhstan », 1966, p. 47.
21. GARF, f. 5508, Central'nyj Komitet Professional'nogo Sojuza Rabotnikov Iskusstv, op. 1, Protokoly soveščanija kino-rabotnikov v 1928, d. 1286, Protokoly, resoljucii, predložénija, l. 158. Jaroslavl' est une ville située à 282 km au Nord-Est de Moscou.
22. Ibid., l. 84.
23. Précisons que nous hésitons sur la bonne traduction de « rodnoj jazyk », qui signifie littéralement « langue maternelle ». Néanmoins à plusieurs reprises dans les archives que nous avons pu dépouiller, et où cette expression était utilisée, il semblerait que les responsables politiques entendaient plutôt « langue la plus largement parlée sur le territoire ». Voir à ce propos B. Silver, « Bilingualism and Maintenance of the Mother Tongue in Soviet Central Asia », *Slavic Review*, 35 (3), Sept. 1976, p. 406-424, ici 406. Plus largement sur la question nationale et la question linguistique, notre réflexion se nourrit entre autres des travaux de Terry Martin, *The Affirmative Action Empire : Nations and Nationalism in the Soviet Union, 1923-1939*, Ithaca : Cornell University Press, 2001 ou encore Larissa Zakharova, Dominique Arel, Juliette Cadiot, éd., *Cacophonie d'empire : le gouvernement des langues dans l'empire russe et en URSS*, P. : CNRS, 2010.
24. I. Stalin, *Doklad ob očerednyh zadačah partii v nacional'nom voprose* [Exposé sur différentes tâches du parti concernant la question nationale], Discours lors du X^e Congrès du Parti Communiste Russe des bolcheviks, mars 1921], Œuvres complètes sur Internet, tome 5 <http://www.petrograd.biz/stalin/5-1.php>. (Consulté le 3/02/2014).
25. Voir dans la revue *Partijnoe stroitel'stvo*, 1930, n° 1, p. 71. Les « isba-bibliothèques » [izba-čitatel'nye] étaient des lieux à la campagne dans lesquels étaient organisées des manifestations culturelles ou politiques. Les « isba-bibliothèques » pouvaient également être des infrastructures ambulantes. Voir à ce propos Alexandre Sumpf, *Bolcheviks en campagne : paysans et éducation politique dans la Russie des années 1920*, P. : CNRS Editions, 2011.
26. RGASPI (Rossijskij gosudarstvennyj arhiv social'no-političeskoj istorii – Archives d'État de Russie de l'histoire sociale et politique), f. 62, Sredneaziatskoe bjuro CK VKP (b), op. 2, Dokumenty otделov Sredazbjuro, d. 1983, l. 31.
27. RGASPI, f. 62, op. 2, d. 1983, l. 33.
28. GARF, f. A 259, Sovet Ministrov RSFSR, op. 35, Upravlenie delami Sovnarkoma RSFSR, d. 79, Osnovnye položénija ustava obščesojuznogo ob'edinenija kino-fotopromyšlennosti, l. 51.
29. Ibid., l. 3-12.

30. RGALI, f. 2489, Akcionernoe obščestvo « Vostočnoe kino », op. 1, Sekretariat Pravlenii, d. 109, Proizvodstvenno-finansovyj plan tresta « Vostokfil'm » na 1935, l. 139.
31. Gerhard Simon, *Nationalism and Policy Toward the Nationalities in the Soviet Union, from Totalitarian Dictatorship to Post-Stalinist Society*, Colorado : Westview Press, 1991, p. 44.
32. Le Comité central pour le nouvel alphabet turc est fondé à Bakou en 1927, puis est rebaptisé en 1930 Comité central de toute l'Union pour le nouvel alphabet du Comité central d'URSS. Il est alors relocalisé à Moscou et conduit la ligne politique sur le développement de l'alphabet latin. Cette politique sera supprimée en 1937 lors du revirement de la politique des nationalités vers une russification et la condamnation de l'utilisation de l'alphabet latin comme marque de la bourgeoisie occidentale, voir à ce propos G. Hosking, *Rulers and Victims : The Russians in the Soviet Union*, Cambridge : Belknap Press of Harvard University, p. 151.
33. Michael G. Smith, « Cinema for the "Soviet East" : National Fact and Revolutionary Fiction in Early Azerbaijan », *Slavic Review*, 56 (6), Hiver 1997, p. 645-678, ici 655.
34. Il s'agit ici du premier film parlant américain *The Jazz Singer* (1927) [Le Chanteur de Jazz] d'Alan Crosland, du premier film sonore allemand *Der Blaue Engel* (1929) [L'Ange bleu] de Josef von Sternberg produit par l'UFA, et du premier film parlant français *Les Trois Masques* (1929), réalisation et production d'André Hugon.
35. RGASPI, f. 17, op. 113, d. 873, l. 85-90.
36. RGALI, f. 645, op. 1, d. 361, Tematičeskij plan Sojuzkino i akcionernogo obščestvo « Vostokkino » po 1929-1931, l. 15 et d. 368, Postanovlenii i vypiski iz protokolov zasedanij pravlenija vsesojuznogo kino-foto ob'edinenija « Sojuzkino », l. 23.
37. Ce processus est appelé en URSS « cinéfication », traduction du russe kinofikacija, mimétisme du terme élektifikacija (électrification) et qui désigne le développement des salles de cinéma ou cinémas ambulants en milieu rural.
38. A. Borisov, « Dokumentalisty v zvukovom kino [Les documentalistes dans le cinéma sonore] », *Proletarskoe kino*, 1931, n° 5-6, p. 32-33 ; V. Erofeev, « Tehničeskoe novatorstvo dokumental'nogo fil'ma [Innovation technique dans le film documentaire] », *Proletarskoe kino*, 1931, n° 2-3, p. 4-13 ; L. Mur, « Novosti inostrannoï kinotehniki (« Djubbing »-apparatura), [Les nouvelles de la technique du cinéma à l'étranger (L'appareil à « dubbing »)] », *Proletarskoe Kino*, 1931, n° 7, p. 52-54.
39. *Izvestija*, 25 août 1930, n° 234.
40. Voir à ce propos Jamie Miller, *Soviet Cinema : Politics and Persuasion under Stalin*, London : I.B. Tauris, 2010, p. 22.
41. S. Zemljanuhin, M. Segida, *Domašnaja sinemateka, Otečestvennoe kino 1918-1996, Katalog igrovih filmov SSSR (1918-1991), stran b. SSSR (1991-1996)* [La cinémathèque privée, le cinéma russe 1918-1996, Catalogue des films de fiction d'URSS (1918-1991) et des pays d'ex-URSS (1991-1996)], M. : Double-D, 1996, p. 6.
42. GARF, f. 5646, Sovnarkom SSSR, op. 18, Voprosy kul'ury, d. 2672, Otčët o rabote kino-foto promyšlennosti, l. 9. En 1935, Mosfil'm possède 11 appareils de sonorisation, Lenfil'm 12, les studios d'Ukraine 9, la Géorgie 5, l'Arménie et l'Azerbaïdjan un chacun.
43. A. Fedulin, *Kino v Kazahstane* [Le cinéma au Kazakhstan], Alma-Ata : Kazakhstan, 1967, p. 27.
44. Richard Taylor, Ian Christie (ed.), *The Film Factory : Russian and Soviet Cinema in Documents 1896-1939*, Psychology Press, 1994, p. 423.
45. Ibid.
46. GARF, f. 3316, Central'nyj Ispolnitel'nyj Komitet SSSR, op. 29, Sekretariat Prezidium CIK SSSR, d. 625, Postanovlenie SNK SSSR o likvidacii Vostokfil'm, l. 57.
47. GARF, f. 3316, op. 30, Sovet Nacional'nostej, d. 855, Nacional'naja kinematografija, l. 83.
48. TSGA (Tsentral'nyj Gosudarstvennyj Arhiv Respubliki Kazahstan – Archives centrales de la république du Kazakhstan), f. 1165, op. 2, d. 4, Postanovlenie SNK KazSSR, l. 1.

49. GARF, f. 3316, op. 28, Sekretariat Prezidium CIK SSSR, d. 811, O merah popularizacii dostiženii v oblasti osuščestvlenija v SSSR leninsko-stalinskoj nacional'noj politiki, l. 106.
50. À l'exception de certains films comme ceux de Charlie Chaplin.
51. Voir à ce propos Michel Chion, *Un art sonore, le cinéma, histoire, esthétique, poétique*, P. : Les Cahiers du cinéma (Essais), 2003, p. 80.
52. C'est le cas entre autre des films *Allô Berlin ? Ici Paris ! / Hallo ! Hallo ! Hier spricht Berlin* (1931) de Julien Duvivier où les deux héros téléphonistes se répondent, l'un en allemand, et l'autre en français, ce qui permet au spectateur allemand ou français d'imaginer dans la langue de l'autre le sens du dialogue. Citons également le film *Kameradschaft / La tragédie de la mine* (1931) de Georg Pabst, voir à ce propos A.S. Rossholm, *Reproducing Languages, Translating Bodies, Approaches to Speech, Translation and Cultural Identity in Early European Sound Film*, Thèse de Doctorat, Stockholm University : Department of Cinema Studies, 2006, p. 66- 68.
53. Le film *Prométhée* a été interdit après quelques jours de diffusion sur les écrans d'Ukraine et à Moscou. Voir Lubomir Hosejko, *Histoire du cinéma ukrainien 1896-1995*, Die : Editions A Die, 2001, p. 76 et 86.
54. Voir à ce propos Evgeny Margolit, « The Problem of Heteroglossia in Early Soviet Sound Cinema (1930-1935) », in Lilya Kaganovsky, Masha Salazkina, éd., *Sound, Speech, Music in Soviet and Post-Soviet Cinema*, Bloomington : Indiana University Press, 2014, p. 119-128.
55. À ce propos, voir Catherine Depretto, « Chtchors (1939) d'Alexandre Dovjenko », in N. Laurent, éd., *Le cinéma « stalinien », questions d'histoire*, Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, la Cinémathèque de Toulouse, 2003, p. 167-180.
56. Sur les versions multiples, voir Jean Mitry, *Histoire du cinéma 1930-1940*, P. : Jean-Pierre Delarge, vol. 4, p. 316 ; M. Barnier, *En route vers le parlant : Histoire d'une évolution technologique, économique et esthétique du cinéma (1926-1934)*, Liège : Céfal, 2002, p. 119, et surtout A.S. Rossholm, *Reproducing Languages*.
57. *La maison morte (Mërtvyj dom)* (1932) scénario de V. Šklovski et réalisation de Vassili Fedorov.
58. GARF, f. 3316, op. 30, d. 855, l. 74.
59. C'est le producteur américain Jakob Karol qui eut l'idée de recourir à ce procédé pour remplacer le dialogue américain par un dialogue en langue étrangère en voyant plusieurs productions hollywoodiennes où l'acteur principal, incapable de parler de manière audible devant la caméra, était doublé par un autre comédien. Or, la postsynchronisation ne suffisait pas, il fallait que les mouvements des lèvres du personnage correspondent au texte qui était dit. En 1922 un ingénieur français, Charles Delacomune, imagine un rythmographe, invention destinée à faire correspondre le rythme de la projection et celui de l'orchestre qui l'accompagne. C'est ce système qui est adapté au doublage à partir de 1932. Mitry, *Histoire du cinéma 1930-1940*, p. 18.
60. *The Invisible Man*, de James Whale (1933), Grande-Bretagne.
61. Smith, « Cinema for the "Soviet East" ... », p. 671.
62. M. Donskoj, B. Mogilevskij, N. Trifonov, D. Rondeli, A. Lučinskij, « Obsuždaem problemu dubljaža. Otkliki na stat'ju "Obslužit' zritelej nacional'nyh respublik" [Débattons du problème du doublage, Réponses à l'article, « Au service des spectateurs des Républiques nationales »] », *Iskusstvo Kino*, mars 1938, n° 3, p. 60-62, ici 61. Il s'agit dans cet article d'une suite d'interventions des différents cinéastes cités.
63. Valérie Pozner suppose à juste titre que la double utilisation des cartons et de dialogues parlés dans un même film permettait la diffusion du film à la fois dans les salles sonorisées et dans les salles non sonorisées. V. Pozner, « Quelques cas d'expériences soviétiques d'interstitres dans les films sonores du début des années trente », *1895* (40), 2003, p. 41-57, ici 57.
64. Notons que dans le texte russe il s'agit bien d'une « traductrice » et non d'un « traducteur ». RGASPI, f. 62, op. 2, d. 3219, *Proekty postanovlenij, rezoljucii, doklady, dokladnye zapiski otдела kul'tury i propagandy Sredazbjuro CK VKP* (b), l. 1-6.

65. RGASPI, f. 62, op. 2, d. 3219, p. 36.
66. À cette époque le nord de la Kirghizie et sa capitale, Frunze (aujourd'hui Biškek), faisaient partie de la république du Kazakhstan.
67. RGASPI, f. 62, op. 2, d. 3219, l. 63-66.
68. Ibid., l. 55-57.
69. GARF, f. 3316, op. 30, d. 855, l. 65.
70. Paul Babitsky, John Rimberg, *The Soviet Film Industry*, New York : Praeger, 1955, p. 71.
71. GARF, f. 3316, op. 30, d. 855, l. 81. Pour rappel, le yiddish s'écrit avec l'alphabet hébraïque.
72. Rossnabfil'm [Gosudarstvennyj trest po prodviženiju kinofil'mov na territorii RSFSR] : Entreprise gouvernementale de distribution des films en Union soviétique.
73. GARF, f. 3316, op. 30, d. 855, l. 73.
74. Ibid., l. 74.
75. Ibid., l. 94.
76. Ibid., l. 79.
77. M. Donskoj et al., « Obsuždaem problemu dubljaža [...] », Intervention d'A. Lučinskij, p. 62.
78. O. Lil'burg, « Obslužit' zritelej sojuznyh respublik [Au service des spectateurs des républiques fédérées] », *Iskusstvo Kino*, février 1938, n° 2, p. 43-46, ici 43.
79. Apparemment B. Šumjackij s'intéressait au doublage uniquement pour traduire les films étrangers en russe et pouvoir les diffuser en Union soviétique par la suite. Ibid. p. 43.
80. Ibid., p. 45.
81. Ibid.
82. Donskoj et al., « Obsuždaem problemu dubljaža [...] », Intervention de B. Mogilevskij, p. 61.
83. Lil'burg, « Obslužit' zritelej sojuznyh respublik », p. 46.
84. RGALI, f. 2450, Glavnoe upravlenie po proizvodstvu hudožestvennyh fil'mov Ministerstva kinematografii SSSR, op. 2, Deloproizvodstvo, d. 34, Protokol zasedanija komissi po razrabotke norm i standartov po dubljažu, l. 8.
85. Smith, « Cinema for the "Soviet East" ... », p. 671. L'introduction du parlant dans le cinéma soviétique posait un autre type de difficulté : les équipes de tournage de cinéma en URSS se caractérisaient par la diversité ethnique des acteurs qui parlaient le russe, la langue de communication, plus ou moins bien et avec un accent plus ou moins prononcé. Beaucoup de personnages nationaux étaient également interprétés par des acteurs qui n'étaient pas originaires de la nationalité représentée. Si dans le cinéma muet cela ne posait pas de difficulté pour convaincre les spectateurs de l'authenticité du personnage, cela devenait problématique dans le cinéma parlant.
86. Voir à ce propos Elena Razlogova, « Listening to the Inaudible Foreign : Simultaneous Translators and Soviet Experience of Foreign Cinema », in Kaganovsky, Salazkina, *Sound, Speech, Music*, p. 162-180.
87. L. Kancel'son, Ja. Bobrin, « Belorusskaja Kinematografija, Pervye etapy bor'by nacional'noj po forme i socialističeskoj po soderžaniju belorusskogo fil'ma [Le cinéma biélorusse, Premières étapes de la lutte pour le film biélorusse, national dans la forme et socialiste dans le contenu], *Proletarskoe Kino*, 1932, n° 21-22, p. 33-42 ; O. Korniičjuk, I. Jurčenko, « Razgromit' nacionalism v kinematografii ! » [Écrasons le nationalisme dans le cinéma !], *Sovetskoe Kino*, 1934, n° 3, p. 3-10 ; I. Ivanickij, *Ukrainskaja sovetskaja kinematografija za 15 let [Le cinéma ukrainien depuis 15 ans]*, *Sovetskoe Kino*, 1934, n° 11-12, p. 84-93.
88. Martin, *Affirmative Action Empire*, p. 403.
89. Ibid., p. 405.
90. Voir L. Hosejko, *Histoire du cinéma ukrainien*, p. 81.
91. Bela Balázs (1884-1949), écrivain de langues hongroise et allemande, scénariste, théoricien du cinéma, critique, pédagogue, membre du Parti communiste allemand. Il est invité en URSS par le

studio russe Mežrabpomfil'm en 1931 et écrit plusieurs scénarios qui seront réalisés aux studios d'Odessa ou de Géorgie.

92. RGALI, f. 631, Pravlenie Sojuza Sovetskikh Pisatelej, op. 2, Sekcija dramaturgov SSSR, d. 86, Stenogramma, diskucii o jazyke v kino, l. 13-14.

93. K. Jarmatov, Vozvraščenie, Kniga vospominanij [Le retour, Livre de souvenirs], M. : Iskustvo, 1980, p. 187.

94. GARF, f. 3316, op. 28, d. 811, l. 30.

95. L.G. Bondareva, Kul'tura i Vlast' : Kremlevskij Kinoteatr 1928-1953 dokumenty, [La culture et le pouvoir : le cinéma du Kremlin 1928-1953 en documents], M. : Rosspen, 2005, p. 39.

96. RGASPI, f. 17, Andrej Aleksandrovič Ždanov, op. 3, d. 23, Vystuplenie Tov. Ždanova na zasedanii orgburo CK VKP (b) : Predloženia soveščanija rabotnikov kinematografii o rabote kinostudii, l. 8-9.

RÉSUMÉS

Dès après la révolution de 1917, le cinéma a été un outil de communication privilégié par les autorités. Selon les responsables de l'éducation et de la propagande d'Union soviétique, il permettait, grâce aux images qui constituaient un film, de transmettre les messages politiques du parti communiste à une population majoritairement analphabète et surtout fortement diversifiée sur le plan linguistique. Cette croyance dans le caractère internationaliste du cinéma allait très vite se heurter à différentes considérations pratiques : muet, le cinéma était composé de cartons écrits dans une langue précise ; sonore et donc parlant, le cinéma perdait de son internationalité. Cet article rend compte des difficultés économiques, politiques et organisationnelles avec lesquelles le pouvoir soviétique fut en prise pour répondre à l'exigence d'un cinéma accessible à tous. Il décrit les incohérences du système soviétique des années 1920 et 1930 quant à la politique des nationalités et le développement de l'industrie cinématographique.

In the immediate aftermath of the 1917 Revolution, film was considered as the most powerful communication tool by the Bolchevik government. Indeed, it allowed the broadcasting of political messages by using self-explanatory pictures well suited for illiterate and diverse peoples in a multilingual country. However, this belief in film's international specificity soon faced practical hurdles: silent movies integrated intertitles written in specific languages; with the advent of talking movies, film lost its international specificity. This article describes the economical, political and organizational difficulties the Soviet Power had to face in its effort to make cinema accessible to everyone. It points to the Soviet System's inconsistencies regarding nationality policy and the development of the Soviet film industry during the 1920s and 1930s.

AUTEUR

GABRIELLE CHOMENTOWSKI

Sciences Po Paris, gabrielle.chomentowski@sciencespo.fr