

Anna Khachaturova

Arras Film Festival 2017

Révolutions russes : mythes et réalités

Communication présentée dans le cadre du Festival de films d'Arras

(4 novembre 2017)

Cette année, la Révolution russe de 1917 est à l'honneur au festival de film d'Arras. La sélection qui lui est consacrée s'organise autour de plusieurs cinématographies nationales, et comporte plusieurs genres, plusieurs visions esthétiques très différentes. Mais elle est beaucoup moins hétérogène qu'elle n'y paraît. Tout d'abord, les huit films soviétiques sélectionnés par le festival évoquent, chacun à sa façon, les temps forts de l'histoire du cinéma soviétique, où chaque nouvelle période apporte un nouvel éclairage au traitement du thème révolutionnaire. L'avant-garde soviétique des années 1920 est présentée par les chefs-d'œuvre de Sergueï Eisenstein, Vsevolod Poudovkine et Boris Barnet. Les films de Segueï Ioutkevitch et de Mikhaïl Romm appartiennent à la période du réalisme socialiste. Grigori Tchoukhraï et Aleksandre Askoldov expriment, eux, l'esprit du Dégel, période de renouvellement artistique considérable. La partie soviétique de la sélection se termine par une œuvre insolite d'Elem Klimov, cinéaste maudit des années de la Stagnation.

Mais la Révolution russe au cinéma n'a pas toujours pris les couleurs de la tragédie. Chez certains cinéastes, elle prend la forme d'un rêve, d'un âge d'or ou d'une toile de fond historique sur laquelle se tisse une narration plus personnelle. Mentionnons *Docteur Jivago* de David Lean, film aux cinq Oscars ; le biopic passionné *Reds* de Warren Beatty ; le dessin animé *Anastasia* de Don Bluth ; et enfin le drame historique *L'Amiral* d'Andreï Kravtchouk. Ces films racontent une histoire, familiale ou sentimentale, parfois autour d'un personnage, parfois autour de plusieurs. Et l'un des intérêts de ces films est que cette histoire personnelle se trouve confrontée à l'Histoire avec un grand H.

Dès la création de l'Union soviétique, l'industrie cinématographique a immédiatement été placée sous la tutelle du régime. Il n'y a jamais eu, en URSS, de cinéma totalement libre : qu'ils le veuillent ou non, les cinéastes devaient tous s'accommoder des exigences du Parti, variables selon les époques, pour pouvoir travailler. La pression idéologique s'exerçait sur tous les créateurs, y compris les plus grands comme Eisenstein, Poudovkine, Tchoukhraï ou Klimov, et chacun essayait de trouver un compromis entre sa conscience artistique et le

devoir de se conformer à la doctrine en vigueur. Ceux qui choisissaient, envers et contre tout, une vision indépendante risquaient d'être écarté de la profession ou d'écooper de punitions autrement plus lourdes. Quel était l'objectif premier de cet art au service du régime ? Pour citer l'historienne du cinéma Natacha Laurent, il incombait aux cinéastes la « lourde tâche de précéder en quelque sorte l'histoire, de voir l'avenir dans le présent, d'assurer la construction du nouvel imaginaire de la société soviétique¹ ».

Après la Révolution, le jeune Etat bolchevique devait rapidement maîtriser une société encore en ébullition, frappée dans sa chair par le désastre de la Guerre civile et par ses conséquences dévastatrices. Par souci de restaurer l'ordre, les idéologues du Parti devaient trouver un moyen de fédérer le plus de couches sociales possible et d'imposer à tous une seule et même vision des événements ayant conduit le Parti au pouvoir. Le cinéma a été reconnu comme le moyen le plus efficace de le faire, tant par son influence (un film pouvait toucher des populations très vastes, y compris les couches illettrées) que par son potentiel persuasif, lui-même lié à la force suggestive de l'image et à la relative nouveauté du médium.

Or, le défi était de taille : créer une vision monolithique de l'Histoire alors que les événements historiques venaient seulement de se dérouler et étaient encore très présents dans les mémoires. La tâche supposait d'instaurer un contrôle d'Etat sur la production, ce qui expliquait l'importance croissante de la censure. Au fond, la mission du cinéma soviétique, qui pesait avant tout sur les genres *historiques*, a été de fabriquer des souvenirs nationaux communs et de consacrer, par le truchement des images, un canon historique de référence. Réussir dans cette entreprise supposait d'invalider toute vision divergente. Inventé d'abord pour commémorer la Révolution, le même procédé a ensuite été utilisé à d'autres fins idéologiques, que ce soit le renforcement du culte de la personnalité, la création du mythe de la Seconde Guerre mondiale ou la glorification d'un Etat qui s'enlisait déjà dans la Stagnation. Faire un film historique en URSS signifiait conjurer un idéal qui n'a jamais existé, le faire advenir à l'écran, mettre en images une utopie.

Au même titre que les historiens officiels, les écrivains et les peintres du régime, les cinéastes soviétiques œuvraient à la genèse de l'un des mythes fondateurs de leur Etat, celui de la Révolution bolchevique. A travers tous les aléas idéologiques que l'URSS a connus, le thème de la Révolution est toujours resté au cœur de la production cinématographique. A tel point qu'un genre spécifique se crée, le film *historico-révolutionnaire*. Voici comment le caractérise l'historien Alexandre Sumpf : « [c]e genre impose en général un mode de

¹ Natacha Laurent, *L'Œil du Kremlin : cinéma et censure en URSS sous Staline : 1928-1953*, Toulouse, Privat, 2000, p. 40.

narration épique, la focalisation sur les « grands hommes » lors de « moments historiques », et l'affrontement constant entre le Bien et le Mal² ».

Représenter la Révolution de 1917 ne voulait surtout pas dire donner une vision objective des événements. Un film sur la Révolution devait plutôt en dessiner les contours stratégiques : souligner l'héroïsme des insurgés, illustrer le déterminisme historique qui a porté au sommet une idéologie fondamentalement juste et humaine. La ferveur sacrificielle des pionniers de la révolution se joignait à la simplicité et à l'accessibilité de ses dirigeants. Les citoyens devaient puiser dans l'exemple des champions de la révolution le courage d'affronter leur propre quotidien.

En 1927, dans le cadre des festivités du 10^e anniversaire de la Révolution, sort un film qui déterminera, pour les décennies à venir, la façon dont les cinéastes soviétiques vont représenter la Révolution : *Octobre* de Sergueï Eisenstein, qui deviendra un film-matrice, une référence incontournable. Couronné du succès de son *Cuirassé Potemkine*, la réputation d'Eisenstein est affirmée lorsqu'il reçoit la commande des plus hautes autorités du pays : réaliser, à l'occasion du jubilé du 7 novembre, une œuvre commémorant la Révolution de 1917.

Comme la majorité de l'avant-garde artistique de l'époque, Eisenstein était fasciné par les bouleversements historiques qui secouaient le pays. La naissance d'un nouvel ordre social, la chute de l'ancien régime lui inspiraient alors, tout comme à Dziga Vertov, à Lev Koulechov ou à Vsevolod Meyerhold, des théories subversives qui allaient profondément marquer l'art occidental. La révolution était pour ces artistes l'instant zéro d'un nouveau monde, une promesse de renouvellement et un terrain de tous les possibles. Pour refléter une société en transformation, ils entendaient révolutionner leurs propres moyens artistiques.

Commande d'Etat pour un événement majeur, le film a bénéficié d'un budget inouï pour l'époque (il a coûté presque 800 000 roubles, ce qui est, selon la biographe du réalisateur Oksana Bulgakowa, 20 fois plus que le budget d'un film soviétique moyen³). L'Etat a mis à l'entière disposition du réalisateur certains lieux historiques, notamment le Palais d'Hiver et le croiseur *Aurore*. La source littéraire du film est le livre du journaliste et activiste politique américain John Reed, *Dix jours qui ébranlèrent le monde*⁴, témoignage de première main sur les événements d'Octobre que Lénine lui-même approuvait.

² Alexandre Sumpf, *Révolutions russes au cinéma. Naissance d'une nation : URSS, 1917-1985*, Paris, Armand Colin, 2015, p. 31.

³ Oksana Bulgakowa, *Sergueï Eisenstein, a Biography*, Berlin, Potemkin Press, 2002, p. 72.

⁴ John Reed, *Dix jours qui ébranlèrent le monde*, Paris, Seuil, 1996.

Paradoxalement, à sa sortie, le film ne fait pas l'unanimité de la critique ni des spectateurs. Des spectateurs provinciaux regrettent que de nombreuses séquences défilent trop vite, manquent d'explications claires et ne soient compréhensibles que si l'on a sérieusement étudié les événements révolutionnaires. Des ouvriers interrogés à la sortie du film font part d'une impression semblable. La critique officielle évoque également le caractère trop intellectuel du film dont la compréhension nécessiterait une éducation politique. Et pourtant, malgré cette réception mitigée, certaines séquences d'*Octobre*, telle la prise du Palais d'Hiver, se substituent durablement dans l'imaginaire collectif et même dans l'iconographie officielle aux vraies photos et images d'archives.

On retrouve dans bien des films de la sélection des motifs visuels et des portraits de personnages empruntés à Eisenstein. Il est le premier à montrer un Lénine drôle, humble, proche des aspirations du peuple, et un Kerenski assoiffé de pouvoir et de luxe, égoïste et autoritaire. D'ailleurs, *Octobre* est le premier film où l'on voit apparaître un Lénine joué par un acteur. Ici, c'est un ouvrier qui l'incarne, embauché pour sa ressemblance frappante avec le guide. A l'époque, l'idée est décriée, Kroupskaïa et Maïakovski la jugent de mauvais goût. Mais à partir de la décennie suivante, lorsque le culte de la personnalité sera plus affirmé, cela deviendra une norme sinon une exigence, pour tout film historique, de mettre en scène, avec une vraisemblance physique parfois stupéfiante, un dirigeant politique : Lénine, Staline, Molotov ou tout autre. Là aussi, Eisenstein a été à l'origine de cette convention cinématographique. Mais avant tout, c'est son interprétation des événements historiques qui sera souvent reprise à la lettre.

Au cœur de cette interprétation se trouve l'idée de l'implacable déterminisme de la révolution, soulèvement foncièrement populaire et donc juste. Les événements s'ensuivent avec une causalité nette comme si tout était écrit à l'avance et qu'aucune étape n'était due au hasard. Ces interprétations insistent sur le lien profond entre l'insurrection des masses et la direction politique des bolcheviks. En ce sens, terminer le film par la phrase prononcée par Lénine suite à la prise du Palais revient à transformer ce moment d'effervescence extrême en une page de livre d'histoire. Le film est, en effet, conçu plus comme une chronique que comme une fiction, et il a l'ambition de retranscrire à l'écran avec une fidélité quasi documentaire les étapes de la révolution. A l'écran, grâce aux intertitres ou aux banderoles que brandissent les manifestants, on retrouve tous les principaux slogans politiques de l'époque. Dans *Octobre*, Eisenstein se fait historien et chroniqueur de la naissance du nouvel ordre social et politique.

Dans l'extrait qui met en scène la dispersion de la manifestation du 4 juillet 1917, on

retrouve toutes les caractéristiques du style Eisenstein des années 1920 : montage haché, caractérisation psychologique rudimentaire, sentiment épique, construction de l'intrigue fondée sur des oppositions systématiques.

Les Journées de Juillet, dans le film, succèdent directement à l'arrivée clandestine de Lénine à Petrograd et à son discours mythique à la gare de Finlande. Tout se passe comme si son arrivée précipitait l'insurrection, lui donnait une impulsion nouvelle (c'est inexact : en réalité, l'insurrection de juillet était liée à la contre-offensive allemande et à la peur des garnisons insurgées de la capitale d'être renvoyées au front). Le début de l'épisode montre, dans une plongée vertigineuse, la fusillade de la foule et sa dispersion violente par les forces gouvernementales. Ici, Eisenstein insiste sur la dimension épique de l'affrontement, sur la masse qui inonde la rue puis s'enfuit, et la chorégraphie des plans épouse les mouvements de cette vague humaine.

La suite de la séquence repose sur des moyens expressifs très différents : l'échelle se rétrécit, et on se concentre sur le destin tragique de deux individus bien particuliers. On pourrait parler, à cette occasion, du *montage des attractions* que le réalisateur a théorisé et qui consiste à mettre en scène des plans violents qui doivent interpeller le spectateur, le choquer. *Octobre* participe beaucoup moins de cette esthétique que, par exemple, *La Grève* ou *Le Cuirassé Potemkine* : ici, Eisenstein passe à un montage plus intellectuel, qui procède par associations d'idées et qui est destiné à faire réfléchir le spectateur. La séquence des Journées de Juillet constitue donc un clin d'œil important à cette autre facette stylistique d'Eisenstein.

On assiste au lynchage brutal d'un jeune bolchevik par une poignée de bourgeois exaltés. Eisenstein crée une image exagérément diabolique de ces assaillants en insistant sur le contraste entre leur apparence élégante, surtout celle des femmes, et la violence déchaînée à laquelle ils s'adonnent. Ce qui est frappant, c'est que les ombrelles deviennent des armes de meurtre. Des plans larges de la foule on passe aux gros plans sur les visages des bourgeois en extase. La destruction est à la fois physique et idéologique car les assaillants s'acharnent sur le drapeau.

La troisième partie de la séquence est consacrée au démontage d'un pont ordonné par le gouvernement, symbole du gouffre qui sépare les élites de la population. Le nouveau protagoniste est la jeune fille morte gisant sur le pont. Seule femme parmi les hommes, sa silhouette féminine et sa longue chevelure jurent avec l'aspect froid et mécanique du pont filmé de très près. L'humain est ici écrasé par les rouages d'un Etat oppresseur. Eisenstein utilise le même procédé de montage qu'avec le célèbre landau qui tombe dans la scène de l'escalier dans *Potemkine* : le démontage du pont qui met en mouvement les corps inanimés

de la fille et du cheval est montré progressivement, sous des angles différents, comme suspendu dans le temps pour que le spectateur puisse mieux apprécier la brutalité du lynchage. D'ailleurs, la comparaison avec *Potemkine* n'est pas fortuite : selon le critique Victor Chklovski, Eisenstein lui-même comparait les deux séquences et disait avoir trouvé, en l'épisode du pont, sa nouvelle scène de l'escalier⁵.

A partir de la deuxième moitié des années 1930, le cinéma soviétique change radicalement d'esthétique. Depuis quelques années déjà, les autorités du cinéma et les critiques s'inquiètent de ce que le cinéma d'avant-garde, avec ses scénarios abstraits, son esthétique hermétique et ses personnages trop généralisés ne touchent plus le public large. Il faut rendre au cinéma sa force persuasive en faisant des films plus réalistes, accessibles au plus grand nombre. C'est dans ce contexte-là que naît la doctrine du *réalisme socialiste*.

Officiellement, elle entre en vigueur lors du I^{er} Congrès de l'Union des écrivains soviétiques de 1934, et se propage rapidement à tous les autres arts. Désormais, toute œuvre doit contribuer à l'éducation politique des masses, en montrant le développement révolutionnaire de l'Histoire de façon véridique et compréhensible. Autrement dit, pour citer un document officiel, « la véracité et l'aspect historiquement concret de la représentation artistique de la réalité doivent s'allier à la tâche d'un changement idéologique et de l'éducation des travailleurs dans l'esprit du socialisme⁶ ». A partir de ce moment, le contrôle sur la production devient total, tous les studios sont nationalisés, et toute recherche esthétique audacieuse et originale est condamnée comme « formaliste ». Les cinéastes doivent aspirer à la simplicité de la forme et à l'accessibilité du message, mettre en scène un héros positif et lui opposer des ennemis clairement identifiables.

Ce héros positif, le thème de la Révolution va en fournir des exemples parfaits. A partir de 1935, l'année de la Conférence nationale du film, le cinéma proposera toute une série de grandes épopées révolutionnaires. Souvent, les protagonistes sont issus du peuple, ce qui facilite l'identification du spectateur si convoitée.

Nous allons nous intéresser plutôt à un autre aspect du cinéma réaliste socialiste, qui s'affirme également à la fin des années 1930 : l'omniprésence à l'écran et le rôle prépondérant du *guide* dans le déroulement de tous les événements historiques. Au culte

⁵ Viktor Chklovski, *49 mille mètres de pellicule* [témoignage en langue russe], <https://chapaev.media/articles/4202>.

⁶ Extrait des statuts de l'Union des écrivains soviétiques, cité d'après Natacha Laurent, *L'Œil du Kremlin*, *op. cit.*, p. 38.

traditionnel de Lénine s'ajoute celui, encore plus fanatique, de Staline. La figure idéalisée du guide se substitue, dans les films des années 1930-1940, à la masse comme véritable moteur de l'insurrection.

Le père de la Révolution est placé au cœur du film *Lénine en Octobre* de Mikhaïl Romm. Confié à l'un des maîtres incontestés du cinéma de l'époque, le film est à l'honneur lors du 20^e anniversaire de la Révolution, et est projeté en grande pompe le soir du 6 novembre 1937, au théâtre Bolchoï. Le film connaît un immense succès, si bien qu'une suite est réalisée l'année suivante. Le climat politique de ce nouveau jubilé est très particulier : l'URSS est en plein dans la Grande Terreur. Procès publics retentissants, dénonciations et déportations de masse frappent la société. Dans le milieu du cinéma, Staline porte une attention particulière à chaque nouvelle production. Le Petit père des peuples avait alors l'habitude de visionner régulièrement, en compagnie de ses collaborateurs les plus proches, les nouveautés cinématographiques dans un petit cinéma spécialement équipé au sein du Kremlin. Dans ces conditions, avoir une vision de l'histoire soviétique un tant soit peu divergente de la vulgate stalinienne devient impossible.

Le film de Romm est consacré à la glorification du rôle de Lénine dans la préparation de l'insurrection d'octobre. Le scénario du film suit le leader bolchevique étape par étape, dès son arrivée clandestine à Petrograd jusqu'à la prise du pouvoir le soir du 25.

Fort d'une performance remarquable de Boris Chtchoukine qui incarne un Lénine plus vrai que nature, *Lénine en Octobre* est le premier film où un acteur *professionnel* joue le guide. Mais le film est surtout frappant par sa vision complètement faussée des événements insurrectionnels. Le scénario de Romm est truffé d'échos de la Terreur et de l'actualité politique du moment, et présente un exemple fascinant de réécriture de l'Histoire. Dans un souci de présenter Staline comme seul héritier politique légitime, et contre toute vraisemblance historique, Staline émerge comme le collaborateur le plus fidèle de Lénine, le seul qui se souciait réellement de son bien-être et de sa sécurité. Alors qu'un complot international vise à mettre à mort Lénine (écho évident à la recherche d'ennemis du régime propre à la Terreur), le guide dénonce violemment Zinoviev, Kamenev et Trotski qui s'opposent au principe ou à la date de l'insurrection. Cela paraît logique quand on sait que, à l'époque de la sortie du film, Zinoviev et Kamenev ont déjà été jugés puis exécutés lors du « Premier procès de Moscou » en 1936. Sous Staline, projeter ainsi la politique actuelle sur une époque révolue est très répandu. On trouvera la même fustigation des bolcheviks opposants dans *L'Homme au fusil*. Ces distorsions de la vérité doivent légitimer les méthodes de Staline en les plaçant dans la continuité des méthodes de Lénine. Par exemple en

prétendant que Lénine avait déjà cerné le vrai visage de Kamenev et Zinoviev dont la prétendue trahison n'a été définitivement démasquée qu'en 1936.

Après la mort de Staline, ce film, comme bien d'autres, est accusé de promouvoir le culte de la personnalité. En 1956, Romm coupe les scènes où Staline a un rôle exagérément important. Puis, en 1964, sort une troisième version où toutes les scènes avec le guide honni sont définitivement supprimées. Voilà une nouvelle réécriture d'un film dont le rapport à l'histoire était déjà problématique.

Autre immense succès public et critique de l'époque, *L'Homme au fusil* de Sergueï Ioutkevitch sort un an plus tard, en 1938. On y trouve à nouveau un Lénine idéalisé, à la tête d'un Parti qui mène les masses populaires à la victoire d'une main de fer. Au centre du film de Ioutkevitch, l'histoire édifiante d'un paysan qui rencontre Lénine en personne, et cette rencontre va changer sa vie.

Le film s'intéresse au lendemain du coup d'Etat bolchevique et au début de la Guerre civile. Ivan Chadrine, le héros, est un paysan-soldat que ses camarades de régiment chargent d'une mission importante. Il doit remettre à Lénine en main propre une lettre collective exprimant leur espoir de voir la Première Guerre mondiale se terminer bientôt — ils rêvent de rentrer chez eux et de vivre en paix. Arrivé à Smolny le lendemain du 25 octobre, Chadrine, dépaysé, tombe sur Lénine qu'il ne reconnaît pas. Attentif aux sentiments de Chadrine, Lénine lui explique tout de même la nécessité de continuer la guerre, mais contre l'ennemi intérieur. Chadrine retourne au front et partage sa nouvelle vision avec les soldats. Suit une série d'aventures qui fait de ce paysan un défenseur convaincu du nouveau régime.

Conformément à l'esthétique réaliste socialiste, l'histoire de Chadrine est celle d'une évolution politique : prenant conscience des enjeux de la Révolution, il renie ses intérêts individualistes et reprend le fusil. Que cette conscience soit inspirée directement par Lénine est, bien sûr, symbolique : en la personne de Chadrine, chaque citoyen soviétique est invité à se reporter à la parole fondatrice de Lénine pour réaliser l'importance de la lutte. L'expression « l'homme au fusil » est tirée d'un discours de Lénine bien connu de tous les Soviétiques. A l'époque de la Terreur et à l'aube d'une nouvelle guerre mondiale, l'exemple de Chadrine défendant l'Etat bolchevique est censé montrer aux spectateurs qu'en 1938, comme vingt ans auparavant, il faut rester vigilant face aux ennemis du régime.

Au sein de ce schéma fictionnel très rigide, Ioutkevitch parvient à construire une narration prenante qui tient avant tout au personnage attachant de Chadrine. On le voit pour la première fois au front, entouré de soldats découragés, nostalgiques de leurs contrées natales. Ioutkevitch trouve un moyen efficace de rendre palpable la démoralisation : au lieu de mettre

en scène des combats meurtriers, il montre les soldats lors d'un court répit, en train d'entonner *a capella* une douce chanson d'inspiration folklorique qui les unit dans le même élan. Quant à Chadrine, on le sait, au début ce n'est pas du tout un révolutionnaire. Il a même, face aux officiers tsaristes, des rudiments d'une servilité paysanne qui le fragilisent — mais qui le rendent également plus humain. Il est tiraillé entre deux types de conscience — celle d'avant la révolution, et une nouvelle conscience de classe — et son évolution est donc réelle. Ce genre de personnage vivant est rare dans le cinéma stalinien.

Une séquence en particulier mérite d'être analysée en détail : c'est l'épisode où Lénine rédige la célèbre *Adresse au peuple* qui consacre la prise du pouvoir par les bolcheviks.

Ce qui paraît ici remarquable, c'est l'économie de moyens cinématographiques dont fait preuve Ioutkevitch lorsqu'il raconte l'insurrection. En se mettant en mouvement à son départ du front, Chadrine se joint, sans le savoir, à la marche de l'Histoire qui s'accomplit à Petrograd au même moment. A la tête de ce mouvement il y a bien sûr Lénine, que l'on voit directement dans le plan suivant — ou plus exactement, on voit sa main en train d'écrire. Comme par magie, les phrases de Lénine s'accomplissent dans les plans que l'on voit en surimpression sur la page de son brouillon : stylisés pour évoquer des images d'archives, ce sont en fait des citations de plans d'*Octobre* d'Eisenstein. Ces plans nous disent le lien direct entre les événements et la pensée de Lénine, pensée qui orchestre le soulèvement et qui, très littéralement, fait advenir l'Histoire. On a quasiment affaire à la fonction performative du langage : ce que Lénine écrit s'accomplit au même moment dans la réalité, par sa volonté et selon son projet. D'ailleurs, la mise en scène de Ioutkevitch cite assez fidèlement un célèbre tableau de l'un des maîtres du réalisme socialiste, Isaac Brodski. Il s'agit du tableau *Lénine au Smolny* de 1930. Cette référence picturale, sans doute relevée par les spectateurs de l'époque, place la séquence dans un registre commémoratif. Le moment où Lénine rédige son texte est ainsi magnifié comme définitivement entré dans l'histoire. Le calme souligné de Lénine qui, posé, prend le temps de soigner ses formulations tandis que les masses révolutionnaires prennent le pouvoir, suggère un contrôle total de la situation.

Malgré une mise en scène extrêmement statique, la séquence est chargée de dynamisme, et cela est dû à la musique originale de Dimitri Chostakovitch. Disgracié depuis 1936 suite au scandale autour de son opéra *Lady Macbeth de Mtsensk* jugé formaliste, le grand compositeur se rabat sur les musiques de film, y compris sur des productions aussi éloignées de son univers que *L'Homme au fusil*. Mais même dans ces conditions il fait preuve d'un professionnalisme hors pair et parvient à véhiculer un message qui vient compléter l'image. On entend d'abord un solo de basson entrecoupé de roulement de timbale ; ensuite

un thème confié à la clarinette dans le grave, le tout suggérant une mise en mouvement progressive. Au premier plan moyen de Lénine correspond un deuxième thème, avec une modulation en *Do* dièse majeur qui a quelque chose de plus affirmé. Enfin, avec l'arrivée des images de l'insurrection, on passe à un *Mi* majeur retentissant à la faveur d'un troisième thème, martial, décidé et vainqueur. La succession de ces thèmes dessine un immense crescendo, et leur caractère jubilatoire et résolu tient en partie à un saut de quarte, intervalle par lequel commence chacun des thèmes. Progressivement, les cuivres prennent de plus en plus de place jusqu'à l'arrivée d'un ostinato de trompettes qui fait monter la tension. Lorsque les foules inondent le palais, un quatrième thème retentit, un *tutti* orchestral martelé et à peine harmonisé, interrompu par les seules percussions. Tout se termine dans un ostinato plus retenu des cordes dans le grave.

C'est encore la musique qui assure le passage fluide à la dernière partie de la séquence. Au moment où l'on voit Chadrine arriver à la capitale, un thème plus intime, plus lyrique se fait entendre aux bois et se superpose à l'ostinato des cordes – ce thème signe le passage d'une généralisation historique à l'histoire de ce personnage particulier. Chadrine lit sur un poteau le texte que Lénine vient d'écrire : la juxtaposition par le montage des deux personnages préfigure la rencontre, tant physique qu'idéologique, qui devra s'accomplir au cours du film. L'arrivée à Petrograd est aussi la première étape d'initiation du personnage : il ne comprend pas encore toutes les implications du coup d'Etat, il est encore étranger à cette foule en agitation. Le dernier motif visuel significatif de l'extrait est une métonymie, faite là aussi par le truchement du montage, entre la statue équestre qu'observe Chadrine et une petite statuette qui reproduit cette statue en miniature. Dans bien de films soviétiques (par exemple, dans *Octobre* et *La Fin de Saint-Pétersbourg*), les statues (celles d'empereurs ou de chefs militaires) sont systématiquement présentées comme symboles de l'oppression et d'un Ancien régime figé et rigide. Ici, cette métonymie nous fait pénétrer dans une fastueuse maison bourgeoise, et si son décor inclut la statuette en question, ce n'est que pour mieux signaler la couleur politique des habitants de la maison. Enfin, Ioutkevitch n'hésite pas à ridiculiser à l'extrême cette poignée de rétrogrades qui essaie de trouver une solution à la catastrophe révolutionnaire... en invoquant les mânes de Napoléon lors d'une séance de spiritisme.

Les deux films suivants, *Le Quarante et unième* et *La Commissaire*, appartiennent à une autre époque — celle du Dégel.

A la fin des années 1940, on assiste à une nouvelle vague de purges et à une chasse aux sorcières impitoyable contre les créateurs indépendants. Ces mesures étaient censées

remettre de l'ordre dans la société soviétique bouillonnante de l'après-guerre. Or, le culte de la personnalité de Staline est dénoncé lors du XX^e Congrès du Parti en 1956, et cela déclenche une vraie révolution culturelle que l'on connaît sous le nom du Dégel. Dévoiler les mensonges des années de la terreur stalinienne a pour conséquence la mise au jour de deux nouvelles valeurs absolues qui caractérisent le Dégel dans son ensemble : la *sincérité* et l'*authenticité* (comprise comme vraisemblance ou justesse) des représentations artistiques.

Dès le milieu des années 1950 se profile chez la nouvelle génération d'artistes, et notamment chez les cinéastes, une mouvance anti-héroïque qui s'écarte des thèmes liés à l'exaltation de la patrie ou du Guide pour se tourner vers l'*individu*, une autre notion clé de la période. D'après la chercheuse Martine Godet, les réalisateurs entendent « humaniser le régime en appelant à la renaissance de la valeur absolue de la personne humaine et au réveil de la conscience. La nouvelle génération trouve un intérêt nouveau dans la représentation du quotidien. Ceci implique une simplification du message filmique en opposition tranchée avec le cinéma héroïque, l'abandon du solennel et de l'emphatique pour davantage de simplicité et de spontanéité⁷ ». Le personnage principal n'est plus idéalisé, et l'image familière du citoyen moralement irréprochable fait place à un être humain, trop humain, qui a ses failles et ses doutes. Cela s'accompagne d'une attention renouvelée portée à la sphère privée : au cinéma, le sentiment amoureux et la beauté du corps humain sont réhabilités.

Mais la dénonciation des erreurs des années staliniennes provoque une perte de repères idéologiques et une remise en question du passé. Pour pallier ce flottement, le Parti doit trouver un moyen de légitimer son pouvoir et renouveler son assise idéologique. On s'attache alors à réhabiliter le mythe de la Révolution bolchevique et à renforcer le prestige de Lénine. A nouveau, ce thème obtient une place de choix dans la création artistique, cette fois dans une version romantique : l'époque d'Octobre et de la Guerre civile se transforment en un âge d'or révolu, peuplé de révolutionnaires idéalistes et ardents qui ne se compromettront pas dans les déviations du stalinisme. L'art glorifie les nobles intentions des premiers révolutionnaires honnêtes et poétiques, présentés comme les prédécesseurs du nouveau régime khrouchtchévien.

Le Quarante et unième est le premier long-métrage de Grigori Tchoukhraï qui non seulement révèle ce jeune cinéaste, immédiatement adoubé par la critique, mais fait connaître le nouveau cinéma soviétique à l'étranger. Mettant fin à une longue période d'absence soviétique dans les sélections, *Le Quarante et unième* reçoit à Cannes, en 1957, le Prix spécial

⁷ Martine Godet, *La Pellicule et les Ciseaux : la censure dans le cinéma soviétique, du Dégel à la Perestroïka*, Paris, CNRS, 2010, p. 26.

du jury pour « son scénario original, sa qualité humaine et sa grandeur romanesque ». Tchoukhraï inaugure ainsi la « nouvelle vague » soviétique avant même le triomphe de Kalatozov dont le film *Quand passent les cigognes* remportera la Palme d'or en 1958.

Le Quarante et unième est l'un des films emblématiques du Dégel, et il reflète toutes les facettes du nouveau mode de représentation de l'époque révolutionnaire. Il nous intéresse d'autant plus que c'est en réalité le remake d'un film de Iakov Protazanov sorti en 1927. Se tourner vers une intrigue déjà exploitée par l'un des maîtres de l'avant-garde est significatif en soi : Tchoukhraï est convaincu que sa génération peut proposer une vision indépendante et revisiter le thème révolutionnaire.

Un détachement de l'Armée rouge lourdement touché par les Blancs s'enfuit à travers le désert du Karakoum. Marioutka, tireuse d'élite qui a déjà fait 40 victimes, est parmi les survivants. En chemin vers la mer d'Aral, le détachement emprisonne un officier blanc, le lieutenant Govorukha, qui a pour mission de délivrer à Dénikine un message de l'amiral Koltchak. Les Rouges décident de le livrer à leur état-major mais, lorsqu'ils rejoignent enfin la mer, leur bateau est pris dans une violente tempête. Marioutka et le lieutenant, seuls survivants, échouent sur une île déserte. Leur attirance mutuelle se transforme en amour, et, tels Adam et Eve, ils vivent une courte idylle jusqu'à ce qu'un bateau des Blancs n'apparaisse à l'horizon. L'enthousiasme du lieutenant rappelle à Marioutka qu'ils appartiennent tous les deux à des camps ennemis. Le jeune homme devient alors sa quarante et unième victime.

Si Protazanov en 1927 fait de cette histoire un film d'action, une sorte de *eastern*, Tchoukhraï et son chef-opérateur virtuose, Sergueï Ouroussevski, signent un mélodrame poétique et visuellement saisissant. Au-delà de la fable révolutionnaire, Tchoukhraï insiste sur le lien profond entre l'être humain et la nature. Le conflit central du film peut être lu comme une variation du conflit cornélien : les personnages de Tchoukhraï doivent choisir entre le naturel et le social, naviguer entre deux passions — amoureuse et révolutionnaire.

L'évolution de l'héroïne s'en ressent particulièrement. Au début du film, Marioutka est une révolutionnaire exemplaire, et sa féminité est occultée par son statut de combattante. Habillée exactement comme les autres soldats, elle endure les mêmes difficultés et fournit le même effort physique. Sa transformation, qui coïncide avec le séjour sur l'île, est autant psychologique que physique. Les circonstances l'obligent à changer d'habit, on découvre sa silhouette, et le héros traverse le même processus de changement. Echoués dans un lieu désert, essayant de survivre, les deux personnages sont réduits à leur condition humaine qui les égalise. Tous les deux redécouvrent une existence simple, naturelle, sensuelle, étrangère à tout conflit d'ordre politique. Dans le film, le corps humain est esthétisé comme continuation

de la nature. Si, dans le film de 1927, le désert et la mer n'étaient que prétexte à des séquences dynamiques de poursuite ou de naufrage, Tchoukhraï et Ouroussevski en admirent la texture et les couleurs : le sable y est soyeux, et la couleur de la mer est comparée aux yeux bleus du héros. Tout naturellement, les corps des protagonistes deviennent le prolongement de cette nature douce et accueillante.

Mais la politique n'est pas tout à fait absente de leur relation. Tchoukhraï interprète leur différend idéologique selon les codes du Dégel, et à l'opposition catégorique de deux systèmes de valeurs se substituent une conversation d'égal à égal et une polémique vive et passionnée. La séquence de la dispute nous servira d'exemple pour mieux comprendre cet aspect du film.

De prime abord, le contenu de cette dispute est conforme à l'idéologie dominante : l'ennemi de classe ne pense qu'à son bonheur petit-bourgeois, veut se distancier de la lutte héroïque du peuple. Mais en quoi la manière de Tchoukhraï est-elle novatrice ? Ce qui est important, c'est que la parole contre-révolutionnaire et pacifiste soit confiée au héros, celui dont Marioutka est amoureuse. De ce fait, pour elle comme pour le spectateur, le point de vue du lieutenant devient soudain légitime. Qui plus est, le lieutenant s'est déjà montré comme un homme valeureux, noble, qui respecte ses ennemis. Grâce à une dramaturgie habile, le conflit qui pourrait être manichéen devient, chez Tchoukhraï, psychologiquement complexe. Le film se fait ici écho du principe de la polémique publique propre à l'esprit du Dégel. La parole se libère considérablement par rapport à l'époque stalinienne, et même si le discours idéologique dominant reste univoque, les arts insistent désormais sur le droit de chacun à y réfléchir indépendamment, en considérant les arguments de tous bords.

Mais *Le Quarante et unième*, c'est peut-être avant tout l'histoire d'une femme forte, une femme qui n'a pas peur de sacrifier son bonheur au nom d'un idéal auquel elle croit, mais qui a aussi le courage de s'abandonner à un amour condamné. Son courage est supérieur à celui des autres personnages : elle endure la traversée du désert sans broncher, soigne son amoureux malade et s'occupe seule de leur survie.

Une héroïne forte est également au centre de *La Commissaire* d'Aleksandr Askoldov. Programmer ensemble ces deux films dans le festival permet de se rendre compte des liens thématiques et esthétiques forts entre les deux. Si le film de Tchoukhraï, sorti en 1956, exprimait les espérances romantiques de sa génération, *La Commissaire*, créé dix ans plus tard, sonne comme un requiem amer pour cette courte période de renouveau artistique et intellectuel.

Un détachement de l'Armée rouge, dirigé par la dure et intransigeante commissaire Vavilova, arrive dans une petite ville de province. Enceinte, Vavilova est logée chez un chaudronnier juif, Efim Magazanik, qui vit avec sa mère, sa femme Maria et leurs six enfants. Le voisinage forcé est d'abord source d'agacement pour tous, mais la bonté de Maria et le sens de l'humour de Efim prennent le dessus : lorsque Vavilova donne naissance à un petit garçon, les Magazanik s'en réjouissent autant qu'elle. Le répit ne dure guère : à l'approche des Blancs, Vavilova s'empresse de rejoindre son détachement pour leur faire face. Elle laisse son garçon chez Efim, tant pour préserver la vie de son bébé que pour protéger les Magazanik qui seraient sûrement exécutés pour avoir hébergé une commissaire rouge. Son départ est un sacrifice.

La transformation que traverse Vavilova est proche de ce que nous avons vu dans *Le Quarante et unième*. L'héroïne de *La Commissaire*, elle aussi, redécouvre sa féminité, se réapproprie son corps et change d'apparence — tout comme Marioutka, Vavilova devient de plus en plus féminine à mesure que l'intrigue se développe. L'arrivée de Vavilova chez les Magazanik permet au réalisateur de mettre en place une dialectique entre le politique et le privé, le naturel et le social, puisque la famille de Efim est très éloignée des conflits idéologiques qui déchirent le pays, tandis que la commissaire doit se réadapter à un quotidien paisible. Mais Askoldov va plus loin dans sa réflexion sur le renversement des rôles entre les hommes et les femmes sous la Révolution. Vavilova, combattante chevronnée, doit affronter l'épreuve féminine par excellence — l'accouchement —, et cet épisode devient, pour le réalisateur, l'occasion de mener une réflexion sur la violence de la Révolution.

La douleur insoutenable de l'accouchement provoque chez Vavilova un état proche du délire, et on ne sait pas très bien si ce qu'on voit à l'écran est un rêve ou un souvenir. Probablement un mélange des deux. La traversée du désert que l'on y voit n'a rien des sables luxuriants de Tchoukhraï. Ici, le sable est sec et craquelé, et les soldats démoralisés et perdus au milieu de nulle part (l'image d'un soldat aveugle criant au secours est éloquent). La séquence de l'accouchement comporte d'ailleurs les seules scènes d'action du film directement liées à la thématique du front de la Guerre civile. Notons que ces images sont montrées sous une forme extrêmement subjective : ce sont des souvenirs de l'héroïne, mais des souvenirs déformés par la souffrance physique. La Révolution n'est pas, chez Askoldov, un récit historiquement concret : il s'intéresse avant tout au ressenti de son personnage, à ce qu'elle retire de cette expérience.

La subjectivité de Vavilova et le caractère onirique de ses souvenirs passent en grande partie par le son et la musique. C'est l'un des compositeurs majeurs de l'avant-garde

soviétique, Alfred Schnittke, qui signe la partition originale de *La Commissaire*. La respiration saccadée de Vavilova fait le lien entre la situation réelle (l'accouchement) et rêvée (le désert) et continue en fond sonore durant toute la séquence comme un signe constant de sa présence, de son regard subjectif. Autre bruit qui accompagne le rêve : la stylisation à la percussion d'un balancier d'horloge, rappel anxiogène d'un temps compté. Pourquoi une horloge ? Parce que le battement est exactement à la seconde. L'impression d'irréel, d'étrange tient à plusieurs choses. Schnittke utilise quantité d'instruments de percussion à hauteur indéterminée, souvent appartenant à la famille des métaux, et recourt à différentes techniques de jeu pour dénaturer le son (par exemple, on entend les cordes pincées d'un piano préparé). Les voix humaines sont fortement réverbérées, ce qui jure avec le réalisme de la scène. Les cordes dessinent tantôt des clusters, tantôt des ondulations chromatiques. Aucune pulsation n'est perceptible, et cette irisation sonore troublante fait écho à la désorientation des soldats. Tous ces éléments, parfois presque sonoristes, créent un climat musical inconfortable, qui répond à l'aridité visuelle du désert.

Dans un entretien, Askoldov mentionne un autre niveau de lecture possible : mettre sur un même plan les épreuves de l'accouchement et des années révolutionnaires revient à figurer, symboliquement, la naissance dans la douleur d'un nouveau monde, d'un nouvel ordre social⁸. Mais justement, que nous dit le film sur ce nouveau monde ?

L'une des séquences les plus frappantes montre les fils de Efim jouer aux révolutionnaires. Leur jeu devient de plus en plus cruel, et se termine par un assaut violent lancé contre leur sœur. Cet épisode est éprouvant à regarder tellement la violence enfantine y est crue. Or, les enfants ne font que copier ce qu'ils voient autour d'eux — à travers leur imitation naïve, c'est la brutalité de la révolution même qui s'exprime. Chez Askoldov, la Révolution s'accompagne d'une perte d'humanité, de compassion, de bonté — toutes qualités qui distinguent la famille Magazanik.

Askoldov est le premier réalisateur qui a eu le courage, avant l'époque de la glasnost, d'évoquer le destin du peuple juif pendant la Révolution. Les Magazanik se préparent à de nouveaux pogroms. Leur vie semble se passer sous le signe d'une menace constante, et Vavilova partage malgré elle ce destin. Cette menace planante se traduit avant tout par l'esthétique visuelle d'Askoldov, avec ses mouvements de caméra brusques, ses plans subjectifs pris avec une caméra-épaule. Mais c'est surtout la ville où se passe l'action qui devient l'image même de la désolation que la guerre apporte : avec ses rues pavées, ses

⁸ Aleksandre Askoldov, *Ce film est devenu mon destin* [entretien en langue russe], <https://chapaev.media/articles/6984>.

châteaux médiévaux et ses églises en ruines, la ville est déserte, comme si l'ouragan révolutionnaire avait fauché ses habitants. La lutte révolutionnaire se solde par une avancée à l'aveugle dans le désert, désert autant réel que spirituel. Lorsque, dans les derniers plans du film, Vavilova mène à l'assaut son petit détachement d'à peine une trentaine de soldats, on entend le thème de *L'Internationale* confié à la trompette solo. Cet arrangement de l'hymne révolutionnaire a quelque chose de si mélancolique, de si désespéré que le spectateur comprend : Vavilova avance vers une mort certaine, son combat est perdu d'avance. Bien sûr, il ne s'agit pas de la confrontation historique entre les Rouges et les Blancs — on ne connaît que trop bien son issue. Askoldov montre plutôt le combat personnel de Vavilova, sa tentative vouée à l'échec de relier vie privée et vie politique, et même au-delà — l'impossibilité de garder, au milieu de la guerre, un peu de cette humanité que lui a apprise la famille Magazanik.

Il était hors de question que les autorités du cinéma de l'époque cautionnent la sortie d'une telle œuvre. On reproche à Askoldov de briser le silence autour de la persécution des Juifs, de créer une image trop noire de la Révolution comme d'une force déshumanisante. *La Commissaire* est son premier et son dernier film : Askoldov est rapidement licencié et exclu du Parti, et son film tout bonnement interdit. Redécouvert vingt ans plus tard, *La Commissaire* deviendra l'un des symboles de la glasnost.

Le film de Elem Klimov *Raspoutine, l'agonie* est une œuvre très à part dans la sélection soviétique du festival, tant pour son esthétique que pour l'histoire de sa production. C'est une farce tragique qui raconte la toute-puissance et le meurtre de Grigori Raspoutine, guérisseur mystique et confident de la tsarine — « symbole de débauche de la coterie tsariste », selon Lénine, et l'un des hommes les plus puissants de la Russie d'avant la Révolution. Volontiers sarcastique, Klimov décrit un Romanov impuissant, une tsarine hystérique et farouchement anti-russe et fait de Raspoutine le vrai gouverneur du pays. Le tout dans une esthétique intentionnellement outrancière. Curieusement, ce film était censé commémorer le 50^e anniversaire de la Révolution en 1967. Mais il n'a pu être mis en production qu'en 1971, suite à de nombreuses demandes de réécriture du scénario. Lorsque *L'Agonie* est enfin terminé en 1975, la censure le juge trop noir et n'autorise pas sa sortie en salle. C'est seulement en 1985, après la remise à Klimov du Prix de la critique internationale à Venise, que son film est enfin montré en URSS.

Passer du *Raspoutine* de Klimov au *Reds* de Warren Beatty, c'est quitter un film d'auteur et sa vision grotesque de l'histoire russe pour aborder le moment révolutionnaire à travers les yeux d'un héros paradoxal de la Révolution russe, John Reed, auteur du célèbre ouvrage *Dix jours qui ébranlèrent le monde*.

Le film trace une arche : grand enthousiaste du mouvement insurrectionnel bolchevique, Reed voit les événements d'Octobre d'un œil exalté, croyant assister à l'éclosion d'un monde plus juste. Presque trop naïve, la première partie du film s'apparente à un conte de fée. Reed s'imagine en parfaite osmose avec le peuple russe. Le désenchantement arrive très vite : piégé par la bureaucratie du Parti, Reed doit faire face aux manipulations et au cynisme du pouvoir bolchevique.

Le déroulement chronologique de l'histoire est ponctué par des commentaires de témoins qui ont connu Reed et, parfois, ont vécu eux-mêmes la Révolution, comme si le régime de la fiction était perturbé par le régime du documentaire. Beatty signe un film très étonnant qui combine un biopic de facture plutôt classique, des éléments de superproduction hollywoodienne et une narration personnelle, voire auteuriste. Plus qu'une histoire de la Révolution russe, c'est l'histoire d'un rêveur, d'un idéaliste isolé aux Etats-Unis et qui a vu en la Révolution l'accomplissement de son rêve.

Bibliographie sélective :

ANNINSKII Lev, *Chestidesiatniki i my* (La génération des années soixante et nous), Moscou, Union des cinéastes de l'URSS, 1991.

ASKOLDOV Alexandre, *Ce film est devenu mon destin* [entretien en langue russe], <https://chapaev.media/articles/6984>.

BOUQUET Stéphane, *Sergueï Eisenstein*, Paris, Cahiers du cinéma, Collection Grands Cinéastes, 2007.

BULGAKOWA Oksana, *Sergueï Eisenstein, a Biography*, Berlin, Potemkin Press, 2002.

CHKLOVSKI Viktor, *49 mille mètres de pellicule* [témoignage en langue russe], <https://chapaev.media/articles/4202>.

GENIS Alexandre, VAIL Petr, *60-e. Mir sovietskogo tchielovieka* (Les années 1960. Le monde de l'homme soviétique), Moscou, AST/Corpus, 2013.

GODET Martine, *La Pellicule et les Ciseaux : la censure dans le cinéma soviétique, du Dégel à la Perestroïka*, Paris, CNRS, 2010.

LAURENT Natacha, *L'Œil du Kremlin : cinéma et censure en URSS sous Staline : 1928-1953*, Toulouse, Privat, 2000.

REED John, *Dix jours qui ébranlèrent le monde*, Paris, Seuil, 1996.

SUMPF Alexandre, *Révolutions russes au cinéma. Naissance d'une nation : URSS, 1917-1985*, Paris, Armand Colin, 2015.

WERTH Nicolas, *Histoire de l'Union soviétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990.

YOUNGBLOOD Denise, *Movies for the Masses : popular cinema and Soviet society in the 1920s*, Cambridge ; New York, Cambridge University Press, 1992.