

Université Lumière Lyon 2
Institut d'Etudes Politiques de Lyon
École doctorale : Sciences des Sociétés et du droit (SSD)
Laboratoire d'accueil : Triangle (UMR CNRS 5206)
Master *Science des Sociétés et de leur Environnement* Mention *Science*
Politique Spécialité Recherche Sociologie Politique (2ème année)
Année Académique 2005/2006
Mémoire de recherche présenté par
Irina TCHERNEVA

Etude sociologique du cinéma soviétique du « dégel » 1953-1968

***« D'une représentation de la libération à la libération
de la représentation »***

5 septembre 2006

Table des matières

Avant-propos . .	5
Introduction . .	6
PARTIE I CONSTITUTION ET EVOLUTION DU CADRE CULTUREL ET IDEOLOGIQUE EN URSS . .	16
A. Statut de l'art dans l'Etat soviétique . .	16
1. Assujettissement de l'art au politique . .	16
2. Statut de l'artiste . .	20
3. Spécificité du cinéma à l'intérieur du système culturello-politique soviétique . .	22
B. Le « réalisme socialiste », concept politique et artistique . .	26
1. Chronologie du concept. Le corps doctrinal et les principes . .	28
2. Littérature comme référence artistique principale . .	31
3. Évolution du concept de « réalisme socialiste » . .	33
C. Le « dégel » et ses répercussions sur la politique culturelle . .	35
1. Le XXème Congrès du PCUS et la dénonciation du culte de la personnalité . .	36
2. Politique culturelle et en matière de cinéma . .	41
PARTIE II LA REPRESENTATION CINEMATOGRAPHIQUE DE L'IDEOLOGIE DU « DEGEL »	45
A. Corps théorique et outils d'analyse . .	45
B. Grands thèmes de la représentation et leurs inflexions . .	50
1. La Grande guerre Patriotique : évolution de la représentation . .	51
2. Déstalinisation : infléchissement du cadre officiel . .	55
3. Le thème révolutionnaire et la guerre civile . .	58
4. « Dégel » dans le cinéma . .	62
C. Mise en cause du « réalisme socialiste » par les cinéastes . .	64
1. Choix narratifs . .	66
2. Choix stylistiques . .	69
PARTIE III RECEPTION DES CHANGEMENTS DANS LES SPHERES ARTISTIQUE ET IDEOLOGIQUE PAR LE POUVOIR POLITIQUE . .	77
A. La destalinisation dans l'art : 1953-1955 . .	77
1. Pluralité au sein du « réalisme socialiste » . .	78
2. Réexamen des modifications apportées au « réalisme socialiste » dans la période jdanovienne . .	80
B. Reprise de la politique d'assujettissement de l'art aux sphères politique et idéologique : 1957-1960 . .	83
1. « Réalisme socialiste » : concept politique évolutif . .	85
2. Art « engagé » : retour aux concepts de l' « esprit de parti » et du « principe national » . .	86
C. Durcissement de la politique en matière d'art et de la culture : 1962-1964 . .	89
1. Définition de la forme tolérable par le parti . .	90
2. Accessibilité de l'œuvre d'art et fonction éducative de l'art . .	91
3. Rôle de l'artiste dans la société . .	93
4. Le réexamen de la « déstalinisation » . .	94

D. Fin du « dégel ». Constitution d'une nouvelle politique culturelle par le gouvernement de Brejnev : 1965-1968 . .	96
1. Scission artificielle du milieu cinématographique . .	97
2. Statut de l'art et de l'artiste dans la nouvelle configuration politique . .	99
3. Thématique et Esthétique dans la nouvelle définition du Réalisme Socialiste . .	102
4. Intégration institutionnelle du cinéma du « dégel » dans les structures étatiques . .	106
Conclusion . .	108
Bibliographie et sources . .	111
A. Sources . .	111
<i>I. Recueils de documents . .</i>	111
<i>II. Documents . .</i>	111
<i>III. Articles de la presse soviétique 1953-1968 . .</i>	111
B. Ouvrages et articles . .	113
<i>I. La sociologie du cinéma . .</i>	113
<i>II. Rapport cinéma/idéologie . .</i>	113
<i>III. « Réalisme socialiste » dans l'art et la littérature . .</i>	114
<i>IV. Analyse cinématographique, Analyse de l'image instruments et théories . .</i>	115
<i>V. Histoire du cinéma soviétique . .</i>	115
<i>VI. Littérature générale sur l'histoire de la Russie et les aspects culturels . .</i>	118
Annexe : liste des films soviétiques du « dégel » (1953-1967) . .	119

Avant-propos

Nous avons adopté dans la présente étude les normes de transcription et de translittération qui nous ont semblé les plus pertinents pour un travail destiné à la fois à des lecteurs russisants et non russisants.

Dans le corps du texte, les noms propres sont transcrits selon les règles de l'orthographe française afin d'en faciliter la lecture. Conformément à l'usage, les titres d'œuvres et d'articles figurent en traduction française, la translittération du titre original étant indiquée entre parenthèses à la première occurrence : on lira donc *Le Dégel (Ottepel')* pour le titre de la nouvelle d'Ilya Ehrenbourg. Les titres de journaux et de revues sont, eux, transcrits en orthographe française, la traduction figurant entre parenthèses à la première occurrence : on rencontrera ainsi des citations extraites de la *Pravda (La Vérité)*.

On a suivi les règles de la présentation scientifique pour les références bibliographiques (notes de bas de page et bibliographie) : le russe y est translittéré selon la translittération internationale des slavistes afin de donner la référence précise du document original, et dans les notes de bas de page l'on a traduit entre parenthèses les titres des œuvres et des articles pour le lecteur non russisant.

Introduction

Nous nous proposons de travailler sur le cinéma à l'époque du « dégel » en URSS. En étudiant le rôle du cinéma dans la société soviétique, il est nécessaire de tenir compte de l'importance accordée par le pouvoir politique au cinéma dès les débuts de l'URSS. En raison de la capacité mobilisatrice du cinéma, le pouvoir incite ce dernier à contribuer à l'effort de propagande et d'éducation des masses. Compte tenu du contexte politique et social du premier quart du XX^e siècle, ce terme doit être compris dans sa double dimension : instruction des masses défavorisées, sinon analphabètes, et propagation de l'idéologie socialiste. Progressivement, un système administratif complexe, à niveaux multiples, est mis en place pour susciter, encadrer et contrôler la production cinématographique. Le « réalisme socialiste » vient légitimer les rapports ainsi établis entre pouvoir soviétique et production artistique. Le discours officiel souligne le devoir pédagogique et propagandiste du cinéma envers son public. La responsabilité du cinéma en général, et de chaque cinéaste en particulier, dans l'éducation des masses est régulièrement affirmée.

La période du « dégel » est intéressante pour deux raisons. Tout d'abord, le cinéma soviétique, de la naissance de l'URSS jusqu'à la fin des années 1950 (l'avant-garde des années 1920 et le cinéma sous Staline), a déjà fait l'objet de nombreuses études. Par ailleurs, le « dégel » est généralement considéré dans l'histoire de l'URSS comme une période originale, marquée par un assouplissement relatif du pouvoir vis-à-vis des créateurs auquel répond l'aspiration de l'intelligentsia à s'affranchir du contrôle politique. En dépit de sa brièveté, la période du « dégel » a laissé dans la société soviétique une empreinte profonde qui concourt à expliquer des évolutions, même latentes, de la société vers la « perestroïka » de Mikhaïl Gorbatchev.

Le « dégel » ne peut être borné à sa délimitation chronologique traditionnelle (1956-1964). La plupart des chercheurs définissant chronologiquement la période du « dégel » se réfèrent à la date du XX^e Congrès (février 1956) où la dénonciation du culte de la personnalité a fait le sujet principal du Rapport secret. Plus généralement, le XX^e Congrès a posé les bases de la politique de déstalinisation dans tous les domaines : l'agriculture, l'industrie, les relations internationales et le fonctionnement du Parti lui-même. La démission forcée de Nikita Khrouchtchev de ses postes de Premier ministre et de Secrétaire général du Parti en octobre 1964 découle ainsi d'une crise « systémique » qu'entraînait la mise en œuvre du projet politique khrouchtchévien et conditionne le choix des dirigeants politiques de s'opposer à cette politique libéralisatrice. C'est dès 1953 qu'apparaissent dans le fonctionnement politique comme dans la création intellectuelle et artistique, les premiers signes d'infléchissement de la ligne stalinienne : amnistie des détenus politiques et parution de l'article de Pomerantsev « Sur la sincérité en littérature » (« *Ob iskrennosti v literature* »)¹

. Par ailleurs, en ce qui concerne la production cinématographique, l'année 1964 n'est pas pertinente pour clore le « dégel » : c'est à partir de 1967 que le pouvoir prend des mesures rigoureuses de censure et qu'un certain nombre de films sont régulièrement interdits. Le public soviétique n'aura accès à ces œuvres que durant les années de la « perestroïka ».

¹ POMERANTSEV V., « Iskrennost' v literature », *Novy mir*, n.3, 1953, pp. 218-245.

C'est pourquoi notre période d'étude s'étend de 1953 à 1968. Notre hypothèse sur la délimitation chronologique de l'époque est confirmée par Valéri Fomine² : le Comité central du PCUS a préparé pour 1967-1968 un projet de décret consacré au cinéma. Dans ce projet qui prévoyait la restructuration du ministère du Cinéma, le contrôle sur la production cinématographique devait être renforcé dans une large mesure. Selon Fomine,

« La nécessité de tels changements structurels était justifiée par un jugement négatif porté sur le cinéma du Dégel. Il fut donc décidé de ne pas le publier, mais de réaliser de facto les mesures prévues. »³

Nous avons envisagé d'étudier le problème de **la place et du rôle du cinéma dans l'espace public en URSS durant le « dégel »**. Au départ, nous nous référions à l'impact particulier qu'exerçait la littérature de l'époque étudiée sur la sphère publique. Une étude plus profonde des conditions de la production intellectuelle, littéraire et cinématographique du « dégel » nous a permis de comprendre que les œuvres littéraires qui proposaient un regard différent de la vision officielle sur la réalité soviétique devaient souvent leur parution, soit à de courtes périodes d'assouplissement de la censure, soit à des décisions individuelles prises dans des conjonctures particulières (par exemple, Khrouchtchev a donné son accord personnel pour la publication d'*Une journée d'Ivan Denissovitch* de Soljenitsyne). En général la politique de tolérance relative vis-à-vis de la production intellectuelle menée par le pouvoir en place peut être considérée comme contradictoire et intermittente, fort dépendante du contexte politique intérieur et extérieur à l'URSS.

Les délais spécifiques inhérents à la production cinématographique, la dépendance des conditions matérielles et le caractère collectif de cette production rendent impossible l'expression « spontanée » des idées politiques ou sociales non conformes à la ligne idéologique officielle.

En outre, dans le cadre de ce questionnement, nous envisagions d'étudier les œuvres filmiques en grande partie à partir de leur contenu. L'étude de l'histoire de la production cinématographique en URSS nous a montré que la censure dans ce domaine s'exerçait prioritairement par le contrôle du scénario. Excepté une courte période du début du « dégel » où le contrôle des scénarios a été atténué, cette pratique n'a pourtant pas été remise en cause par le pouvoir. Ainsi, supposons-nous, une œuvre filmique est à cette époque souvent porteuse d'une idéologie officielle constituant son aspect discursif plus ou moins explicite, et peut en même temps proposer une lecture différente principalement par le biais des procédés proprement narratifs et cinématographiques constituant une marge d'expression pour l'équipe produisant cette œuvre.

Notre problématique pourrait donc se résumer à cette question : **en quoi le cinéma du « dégel » témoigne-t-il des inflexions politiques de son temps et des questionnements idéologiques portés au même moment par des individualités artistiques ?**

La deuxième moitié des années 1980 et les années 1990 ont vu une revalorisation de l'héritage culturel de l'époque du « dégel », ainsi que de l'époque postérieure. Compte tenu de ce contexte intellectuel particulier, il est important de mettre en évidence deux écueils majeurs que nous essayerons d'éviter : la survalorisation de l'organisation d'un message de contestation à l'égard du pouvoir en place porté par les créateurs de l'époque et la sous-estimation des contraintes idéologiques extérieures qui pesaient sur les cinéastes ainsi que

² FOMIN (Valerij), « Le cinéma du dégel : naissance et disparition », in *Gels et dégels. Une autre histoire du cinéma soviétique 1926-1968*, EISENSCHITZ (Bernard), dir, Paris, Centre Pompidou, 2002, pp. 151-154.

³ Fomin V., *art.cit.*, p.153.

du degré plus ou moins élevé d'intériorisation de ces contraintes par ceux-ci. Nous espérons que cette conscience du rapport subjectif au sujet étudié nous permettra de replacer à son juste niveau l'apport du discours officiel en analysant les différents canaux par lesquels il était diffusé.

Notre étude est orientée par deux axes théoriques. D'une part, elle s'inscrit dans la sociologie du cinéma. D'autre part, elle explore le rapport cinéma/politique.

Nous nous référons ici aux deux contributions de G. Friedmann et Edgar Morin, publiées dans la *Revue Internationale de Filmologie*. Dans la première (Friedmann Morin, 1952), les auteurs proposent d'étudier le cinéma comme un fait social et avancent l'idée de la nécessité d'une approche multidisciplinaire de l'étude des œuvres filmiques. Dans la seconde (Friedmann Morin, 1955), ils dessinent les contenus et les méthodes de l'intervention sociologique en supposant que la subjectivité de l'auteur du film peut être étudiée objectivement. De manière générale, ces auteurs avancent que les caractéristiques du film contrôlables empiriquement « sont capables de nous éclairer sur les zones d'ombre de nos sociétés, zones qui constituent ce qu'en d'autres mots on appelle des représentations, l'imaginaire, l'onirisme ou l'affectivité collective »⁴.

On peut subdiviser la recherche sociologique sur le cinéma en quatre grands domaines : les aspects socio-économiques du cinéma ; l'institution cinématographique ; le cinéma dans le cadre de l'industrie culturelle ; les représentations du social opérées par le cinéma. Notre étude se situe dans le dernier domaine. Nous écartons d'emblée les trois premiers car ils ne correspondent pas au sujet de notre étude, à savoir l'œuvre cinématographique comme espace de la représentation du social. En outre, il serait intéressant d'étudier la politique de production cinématographique dans le contexte d'un régime autoritaire, où celle-ci est subordonnée à des objectifs politiques et contrôlée par le pouvoir en place : cette dimension fera l'objet d'un travail ultérieur.

Le domaine de recherche que nous retenons se divise lui-même en deux grandes approches sociologiques du phénomène cinématographique. L'une insiste sur la capacité du cinéma à « refléter » le réel, l'autre sur sa tendance à représenter le social dans un certain cadre idéologique. Nous devons préciser ce que nous entendons ici par le terme « idéologie ». Nous nous en tenons à son sens général communément admis dans la littérature sociologique : une idéologie est un ensemble de croyances, d'idées et de valeurs se présentant comme une interprétation plus ou moins systématique de la réalité sociale⁵.

Tout en prenant en compte l'importance de la contribution à l'étude du phénomène cinématographique apportée par les tenants de la première approche (Siegfried Kracauer⁶, Molly Haskell⁷), nous considérons que ces travaux présentent une analyse qui relève de la sociologie « pragmatique » du cinéma. Dans ces travaux, les auteurs cherchent à confirmer

⁴ Cité par Casetti (Francesco), *Les théories du cinéma après 1945*, Paris, Nathan, 1999, p.124.

⁵ Etienne (Jean), Bloess (François), Noreck (Jean-Pierre), Roux (Jean-Pierre), *Dictionnaire de sociologie. Les notions, les mécanismes, les auteurs*. Paris, Hatier, 2004 (3^e édition), p. 240.

⁶ Kracauer (Siegfried), *De Caligari à Hitler*, Paris, L'Âge d'homme, 1973. Kracauer S., « Le cinéma, reflet des tendances profondes des peuples », *Cinéma, Théorie, Lectures, La revue d'esthétique*, numéro spécial, Klincksieck, 1978, pp. 17-25.

⁷ Haskell M., *From Reverence to Rape. The Treatment of Women in the Movies*, Chicago, University of Chicago Press (second éd. 1987).

leurs hypothèses, construites sur d'autres terrains, par l'étude des films. Pour cette raison nous n'intégrerons pas ces approches dans notre appareil théorique.

Notre étude s'inscrit donc dans la conception selon laquelle le cinéma est porteur de représentations que la société a d'elle-même. L'éventail des théories relevant de cette approche est assez large : de la thèse de Marc Ferro⁸ pour qui la représentation concrétise la manière dont la société se voit et le cinéma peut malgré lui constituer une sorte de « contre-analyse » (« analyse » étant à prendre ici au sens freudien du terme), à la notion de l'« imaginaire » utilisée par Edgar Morin, en passant par les écrits de Pierre Sorlin. Nous aurons plus particulièrement recours à la conception de ce dernier selon laquelle le cinéma serait un révélateur de « la façon de regarder », qui permettrait de « distinguer le visible du non visible, et par là de reconnaître les limites idéologiques de la perception d'une certaine époque »⁹.

On remarque chez l'ensemble de ces chercheurs la volonté de dégager, à partir de la production cinématographique d'une société à un moment donné de l'histoire, un certain nombre de thèmes picturaux et narratifs (« zones de sensibilité », pour Pierre Sorlin) qui puissent nous renseigner sur l'état de la société. Nous ne pouvons que reprendre cette volonté à notre compte.

Edgar Morin comme Pierre Sorlin analysent le phénomène du cinéma dans sa *totalité institutionnelle* : « machine sociale » selon la terminologie de Morin, le cinéma chez Sorlin devient « une machine qui fonctionne sur la base de règles précises (routines de production, critères esthétiques, codes de communication) et en vue de finalité précises (économiques, expressives, idéologiques) »¹⁰. Nous tenons compte de la valeur de cette étude du cinéma en termes institutionnels, mais comme nous l'avons dit, dans le cadre du présent travail nous nous bornerons à la représentation du social.

Nous nous référons jusqu'à un certain point à une autre idée, celle du conditionnement social des positions esthétiques (choix artistiques des cinéastes, réception critique des films) présente chez Ferro, développée par Ian Jarvie¹¹ et George Huaco¹². Mais la méthode que nous adoptons dans ce travail ne permet pas une approche aussi large que celle que propose Huaco, à savoir l'analyse comparative de plusieurs écoles esthétiques en fonction du contexte social.

L'ensemble des travaux cités ci-dessus présentent une idée commune, celle du rôle prépondérant de l'idéologie dans le cinéma et d'une vision mineure de l'influence que peut avoir la conscience de l'auteur sur la création. Ce problème se trouve plus spécifiquement

⁸ FERRO (Marc), *Analyse de film, analyse de sociétés : une source nouvelle pour l'histoire*, Paris, Hachette, 1976. FERRO M., *Film et histoire*, Paris, Ecole des Hautes Etudes en sciences sociales, 1984.

⁹ SORLIN (Pierre), *Sociologie du cinéma*, Paris, Aubier, 1977, p.137.

¹⁰ SORLIN P., *op.cit.*, p.95.

¹¹ JARVIE (Ian), *Toward a Sociology of Cinema. A Comparative Essay on the Structure and Functioning of a Major Entertainment Industry*, London, 1970.

¹² HUACO (George), *The sociology of film art*, New York, 1965.

au cœur du débat sur le rapport entre le cinéma et la politique, qui s'est déployé, dans les années 1970, en France, entre les revues *Cinéthique* et *Cahiers du cinéma*¹³.

Les deux revues s'accordent sur le fait que le cinéma est un véhicule de l'idéologie, car d'une part il reproduit des idéologies existantes, et d'autre part il « produit une idéologie propre », ce constat relevant de l'illusion cinématographique. Leur divergence d'opinions a trait à la capacité du cinéma à dénoncer le système de représentations imposé par l'idéologie. Jean Thibaudeau et Marcellin Pleyne (*Cinéthique*) croient que le cinéma ne peut se libérer de l'influence de l'idéologie qu'en choisissant de nouvelles attitudes cinématographiques (cinémas militants) ; tandis que Jean-Louis Comolli et Jean Narboni (*Cahiers du cinéma*) affirment l'existence des moyens esthétiques et narratifs par lesquels le cinéma peut exercer une fonction critique sur les représentations idéologiques dont il est porteur¹⁴. Mais dans son ouvrage *Cinéma et idéologie*¹⁵, Jean-Patrick Lebel critique d'emblée le concept, commun aux deux revues, d'une nature idéologique qui serait constitutive du cinéma.

Pour la raison d'un manque de connaissances dans le domaine technique du cinéma, nous ne prenons pas la responsabilité de préciser notre position dans ce débat théorique. Toutefois, dans le contexte particulier de la production cinématographique de l'époque du « dégel », la position idéologique d'un film dépend de la manière dont il reformule les représentations qu'il est censé porter, ce que nous allons voir par la suite. Dans cette perspective, nous envisageons de mettre en lumière le rôle spécifique des auteurs dans la construction de ce discours d'ordre politique et idéologique que peut être une œuvre filmique.

On rejoint ici également le problème de l'intellectuel en tant que sujet politique spécifique. Cette question est constitutive de la notion d'une intelligentsia où l'intellectuel (*intelligent*) s'est d'emblée défini par un positionnement particulier vis-à-vis du pouvoir politique. Depuis le XIX^e siècle, l'intelligentsia russe unit le rapport distancié et critique au pouvoir et la conscience de sa mission et de sa responsabilité vis-à-vis du peuple. En affirmant la fonction pédagogique de l'*intelligent* dans la nouvelle culture socialiste, les bolcheviks ont repris la tradition intellectuelle existant auparavant. Le problème de la collaboration des intellectuels aux organes du Parti envisagée dès les débuts de l'URSS a marqué le début de la formation d'un statut particulier de l'intellectuel en URSS qui se poursuivra sous Staline. Les cinéastes et plus généralement les intellectuels du « dégel » se réfèrent à cette tradition existant avant le stalinisme ainsi qu'à l'héritage culturel antérieur et se posent la question de leur mission éducatrice vis-à-vis du peuple soviétique.

Nous essayerons d'appliquer une double approche à l'étude du cinéma du « dégel » car d'une part nous concevons ce cinéma comme un « champ d'observation » en lui posant des questions qui relèvent de la sociologie, et d'autre part il est indispensable, dans la perspective théorique exposée ci-dessus, d'étudier le fait cinématographique comme un système. Ainsi, afin d'élargir les connaissances de l'histoire théorique du cinéma et de

¹³ MATONTI (Frédérique), « Une nouvelle critique cinématographique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n. 161-162, mars 2006, pp. 66-79.

¹⁴ BONITZER (Pascal), « Film/Politique », *Cahiers du cinéma*, n. 222, juillet 1970, pp. 33-37. COMOLLI (Jean-Louis), « Film/Politique (2). L'Aveu : 15 propositions », *Cahiers du cinéma*, pp. 48-51.

¹⁵ LEBEL (Jean-Patrick), *Cinéma et idéologie*, Paris, Editions sociales, 1971.

construire une base méthodologique, nous avons eu recours à une littérature spécialisée en théorie et esthétique du cinéma¹⁶.

Nous avons également mobilisé les travaux portant sur les diverses dimensions de la production cinématographique en URSS, envisagée dans des cadres chronologiques et parfois géographiques différents. Cette littérature peut être subdivisée en trois parties en fonction de l'approche et de la problématique adoptées par les chercheurs :

1. les écrits sur la production cinématographique dans sa dimension institutionnelle et industrielle, compte tenu de sa fonction d'éducation et de propagande. Ces recherches sont basées uniquement sur l'étude des sources écrites GOL'DIN (Mihail), *Opyt upravlenija iskusstvom. Dejatel'nost' pervogo otečestvennogo Ministerstva kulture*, (Expérience de la direction d'Etat de l'art. L'activité du premier Ministère de la culture de l'URSS) // <http://www.rpri.ru/min-kulture/MinKulture.doc>. COHEN (Louis Harris), *The cultural and political traditions and development of soviet cinema :1917-1972*, New York, Arno Press, 1974. WOLL (Josephine), *Real Images: Soviet Cinema and the Thaw*, London, Tauris Publishers, (coll. KINO: the russian cinema series I.B.), 2000.
2. les écrits qui mettent en perspective historique la production artistique, résumant le contenu narratif des films et rapportant des extraits de la critique. Ces études présentent surtout l'intérêt d'offrir des informations factuelles. LEIM (Mira) et LEIHM (Antonin J.), *The most important art. Eastern european film after 1945*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1977. MARTIN (Marcel), *Le cinéma soviétique de Khrouchtchev à Gorbatchev*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1993. *Russkij illuzion*, (Illusion russe), sous la dir. de L. BOUDJAK, Ed. Materik, Moscou, 2003. TSIKOUNAS (Myriam), *Les origines du cinéma soviétique. Un regard neuf*, Paris, Les Editions du CERF, 1992.
3. les écrits qui abordent le cinéma soviétique selon une perspective pluridisciplinaire, à la fois historique et artistique. Ces ouvrages sont généralement collectifs, portent sur la production des scénarios, sur le contexte historique et politique et incluent des fiches d'analyses de films BAZIN A., « Le mythe de Staline dans le cinéma soviétique », in *Le cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague*, Paris, Cahiers du cinéma, 1998, pp. 337-356. EISENSCHITZ B., « Affaire de travellings 1939. Frédéric Ermler et Alexandre Macheret : deux films soviétiques », *Cinéma*, n.2, 2001, pp. 63-81. *Istorija strany. Istorija kino*, (L'Histoire de l'URSS. L'Histoire du cinéma), SEKIRINSKIJ (Sergej), dir, Editions Znak, Moscou, 2004. *Le cinéma « stalinien »*. Questions d'histoire, LAURENT (Natacha), dir, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2003.. Il est nécessaire de distinguer, dans ce groupe d'écrits, une série d'articles publiée dans les Cahiers du cinéma, qui éclaire le développement de la production cinématographique en direct lien avec les événements politiques du « dégel » DONIOL-VALCROZE (Jacques), « Feuilletts soviétiques. Un entretien officiel », *Cahiers du cinéma*, n. 23, 1953, pp. 33-37. SABANT (Philippe), « La crise de scénarios en URSS I, II », *Cahiers du cinéma*, n. 15-16, 1952, pp. 19-32,

¹⁶ AUMONT (Jacques), MARIE (Michel), *L'analyse des films*, Paris, Armand Colin, 2004 (Nathan, 1988). BAZIN (André), *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Les Editions du CERF (coll. 7^e art), 2002 (quatorzième édition). BELLOUR (Raymond), *L'analyse du film*, Paris, Albatros, 1979. BORDWELL (David), THOMPSON (Kristin), *L'Art du Film. Une Introduction.*, Bruxelles, Editions De Boeck Université, 2000. LOTMAN Jurij, *Semiotika kino i problemy kino*, (Sémiotique du cinéma et problèmes du cinéma) // <http://www.lib.ru/CINEMA/kinolit/LOTMAN/kinoestetika.txt>. MARIE M., dir, *Esthétique du film*, Paris, Nathan, (coll. « Nathan Cinéma »), 2004 (1983). PINEL (Vincent), *Vocabulaire technique du cinéma*, Paris, Nathan (coll. « réf »), 1996.

pp. 33-43. SABANT P., « Les nouveaux objectifs du cinéma soviétique », Cahiers du cinéma, n. 49, 1955, pp. 53-58.. Ces articles présentent pour nous une riche base d'information factuelle aussi bien que théorique : par exemple, concernant le problème de la crise du cinéma à la fin de la période stalinienne.

Comme nous pouvons le constater, parmi ces ouvrages il y en a peu qui ont pour objet d'étude le cinéma du « dégel ». Nous nous sommes appuyé principalement sur trois ouvrages, écrits par des historiens et des critiques du cinéma : *Le cinéma du dégel* (Kinematograf ottepeli)¹⁷, *Aldila del disgelo. Cinema Sovietico degli Anni Sessanta (Au-delà du dégel. Cinéma soviétique des années 1960)*¹⁸ et *Gels et Dégels. Une autre histoire du cinéma soviétique*¹⁹. Ces travaux contiennent des analyses de films de la période étudiée dans une perspective artistique, mais des travaux qui se concentrent sur la comparaison des changements observables dans divers domaines artistiques durant le « dégel » se réfèrent nécessairement aux dimensions politique et idéologique. Par conséquent leurs observations ont été particulièrement utiles dans le cadre de notre recherche.

Un autre groupe est constitué par des études sur le « réalisme socialiste » envisagé exclusivement en tant que discours idéologique. La plus grande partie de ces recherches concerne en priorité le champ littéraire²⁰, mais étant donné que nous avons recours à l'analyse de l'image nous nous sommes également intéressé aux études portant sur l'application du « réalisme socialiste » dans les arts figuratifs²¹. Par ailleurs, l'ouvrage de Eric Schmulevitch *Réalisme socialiste et cinéma. Le cinéma stalinien (1928-1941)*²² propose une approche globale à l'étude de la constitution d'un langage cinématographique spécifique qu'est le « réalisme socialiste », au croisement des dimensions politique, sociale, esthétique, économique.

La majorité des études occidentales sur le « réalisme socialiste » se limite à l'analyse de l'époque stalinienne, en abordant ainsi uniquement des questions concernant la nature du régime « totalitaire » et de son discours. Léonid Heller, Antoine Baudin²³ et Catherine

¹⁷ TROJANOVSKIJ (Vitalij), IZVOLOVA (Irina), dir, *Kinematograf ottepeli, (Le cinéma du « dégel »)*, Materik, Moscou, 1996.

¹⁸ *Aldila del disgelo. Cinema sovietico degli anni sessanta, (Au-delà du dégel. Cinéma soviétique des années soixante)*, sous la dir. de BUTTAFAVA (Giovanni), Milan, Ubilibri, 1987.

¹⁹ EISENSCHITZ B., op.cit., 2002.

²⁰ DOBRENKO (Evgenij), « Fundamental'nyj leksikon », (« Vocabulaire fondamental »), *Novyj mir*, 1990, 2, pp. 237-250. MITIN (Genrih), « Ot real'nosti k mifu », (« De la réalité au mythe ») *Voprosy literatury*, 1990,4, pp.24-53. ROBIN (Régine), *Réalisme socialiste : une esthétique impossible*, Paris, Payot, 1986. TERC (Abraam), « Čto takoe socialističeskij realizm », (« Qu'est-ce que le réalisme socialiste »), *Literaturnoe obozrenie*, 1989, pp. 89-100.

²¹ BURINI (Silvia), « Realismo socialista e arti figurative : propaganda e costruzione del mito », (« Réalisme socialiste et arts figuratifs : propagande et construction du mythe »), *eSamizdat*, n. 2-3, 2005, pp. 65-82 // <http://www.esamizdat.it/temi/burini1.htm> .

²² SCHMULEVITCH (Eric), *Réalisme socialiste. Le cinéma stalinien (1928-1941)*, Editions L'Harmattan, Paris, 1996.

²³ HELLER (Léonid), Baudin (Antoine), « Le réalisme socialiste comme organisation du champ culturel », *Cahiers du monde russe*, 34/3, 1993 // <http://www.monderusse.revues.org/document993.html> .

24

Depretto ont essayé de dépasser ce cadre chronologique et idéologique précis en étudiant l'évolution de cette notion dans l'ensemble de la période soviétique. Cette démarche scientifique suppose que le « réalisme socialiste » est un concept évolutif politique et culturel. Nous espérons élargir le champ d'études sur le langage esthétique idéologique (le « réalisme socialiste ») en analysant son évolution durant la période du « dégel ».

Ces lectures ont continuellement influencé notre recherche, à la fois orientée par les écrits théoriques et précisée par les informations factuelles que fournissent les monographies. Nous nous sommes inspiré avant tout aux travaux de Pierre Sorlin et de Marc Ferro pour questionner le cinéma du « dégel » sur sa capacité de témoignage. Ensuite nous nous sommes concentré sur l'idée de l'analyse de la forme filmique comme porteuse du contenu idéologique, en nous référant à la contribution de J.-L. Comolli. Les travaux des spécialistes du « réalisme socialiste » ont enfin constitué la base théorique, à laquelle nous nous référons au cours de la recherche.

Les changements politiques introduits par le pouvoir en place dans la période du « dégel » ont créé un espace dans la sphère publique où pouvaient se développer des interrogations d'ordre politique et sociologique. Ces questionnements ont dépassé et remis en cause le cadre où aurait dû se cantonner, selon le vœu du pouvoir, le réexamen de l'idéologie.

Pour mesurer cet écart, il faut au préalable définir le cadre idéologique imposé par le pouvoir soviétique aux cinéastes de l'époque du « dégel » : préciser les choix politiques allant dans le sens d'une libéralisation relative (par rapport à l'ère stalinienne) dont le pouvoir en question voulait que le cinéma témoigne, ainsi que les prescriptions d'ordre thématique, narratif, figuratif et esthétique auxquelles ces cinéastes devaient se conformer.

Toutefois, la volonté de représentation de la libéralisation politique initiée par le pouvoir a créé, malgré elle, les conditions d'apparition d'une liberté d'expression artistique et intellectuelle nouvelle : de cette « représentation de la libération », on est passé chez certains cinéastes à une « libération de la représentation » du social qui, pour limitée qu'elle fût par les prescriptions ci-dessus énoncées, n'en a pas moins permis des « écarts » dont certains s'avèrent peu tolérables par le régime en place. Ce sont précisément ces écarts que nous examinerons dans le cadre de ce mémoire, et les types de représentations sociales auxquels ils ont donné lieu.

Les thèmes que le pouvoir soviétique voulait voir développés à l'écran étaient choisis d'après leur valeur de témoignage de la politique réformatrice en cours, ainsi que d'après leur fonction pédagogique. Nous devons donc définir ces thèmes, puis éclairer la façon dont les modifications sociales découlant de ces réformes devaient être mises en récit par le cinéma. Nous montrerons ensuite quelles modifications ce nouveau discours du pouvoir a apportées au système idéologique et esthétique nommé « réalisme socialiste ».

Les cinéastes soviétiques de l'époque du « dégel » ont tenté de composer avec ces thèmes. Leur appropriation par ces cinéastes s'est faite par le biais de procédés « spécifiquement cinématographiques » que nous décrirons. Cette appropriation aurait été précisément le facteur de démarcation entre la conception, portée par le pouvoir, de l'articulation des dimensions artistique et sociale, et la conception que proposent les cinéastes. Nous organiserons ainsi l'évolution de l'interprétation des thèmes imposés aux

²⁴ DEPRETTO-GENTY (Catherine), « La littérature soviétique aujourd'hui », Revue des études slaves, 73, 2001 // <http://www.etudes-slaves.paris4.sorbonne.fr/RES73.htm> .

cinéastes de la plus conforme (alignée à la position officielle) à la plus éloignée de la vision du parti.

Nous tenterons, autant que faire se peut, d'évaluer chez ces cinéastes le degré de volonté effective de modifier, par l'ensemble de ces postures artistiques, les représentations sociales véhiculées par leur cinéma. La difficulté d'analyser cette « volonté effective » qui s'explique par le manque d'outils pertinents d'analyse nous amène à nous intéresser au phénomène de la réception. En fonction de l'expérience particulière ou collective, du contexte historique, les spectateurs pouvaient avoir différentes interprétations des œuvres. L'objectif des cinéastes serait ainsi de proposer les différentes lectures des thèmes conventionnels, maniant un certain nombre de codes qui pouvaient être saisis par le spectateur. Les notions d'ambiguïté et de plurivocité sont ici à la fois le lieu et l'outil de la mise en question de certains postulats idéologiques. Nous examinerons comment, en appliquant des procédés narratifs et stylistiques, les cinéastes ont reformulé le « réalisme socialiste ».

Les œuvres cinématographiques constituent notre matériel essentiel d'analyse. Le corpus de quinze films que nous avons retenus a été établi non pas en fonction de leur réception publique (critère du nombre d'entrées), comme c'est le cas dans beaucoup d'autres études sociologiques du cinéma, mais à partir de leur réception *critique*, laquelle permet de mettre en lumière la façon dont le cinéma, dans ce contexte, était constamment soumis à des critères d'ordre idéologique.

Tout en reconnaissant la nécessité de la double analyse filmique – du récit (organisé autour des thèmes que nous définirons) et du travail formel (tant sur le son que sur l'image) – nous essayerons, dans la perspective théorique exposée ci-dessus, de favoriser l'analyse du travail formel en prêtant une attention particulière à ses divers aspects constitutifs, à savoir entre autres choses le cadre et le point de vue, le montage et le rapport champ/hors champ, l'éclairage, les dialogues, la musique et le bruitage.

Nous partirons de l'analyse du discours officiel pour déceler les lignes autour desquelles est organisée la réflexion du pouvoir sur les questions d'art et de cinéma. Nous explorerons les articles qui font références au discours officiel sur ces problèmes, quant ce discours est tenu par le Secrétaire général du Parti communiste, par le Ministre de la culture ou encore par le président du Comité de la Cinématographie. Ces articles, qui jalonnent la périodisation interne du « dégel », sont publiés dans la *Pravda* [*La Vérité*], l'organe officiel du Parti. Au-delà de ces documents-programmes du pouvoir s'appliquant aux sphères artistique et littéraire, nous nous intéresserons aux articles intermédiaires de vulgarisation de la politique culturelle d'Etat. Les articles en question sont publiés en grande partie dans les revues *Kommunist* [*Communiste*] et *Zvezda* [*L'Etoile*] (cf dans la bibliographie).

Nous analyserons également les notes qu'échangent les différentes instances politiques concernant les problèmes d'art et de cinéma ; elles sont en grande partie rassemblées dans des recueils des documents : *Le cinéma du « dégel » : documents et témoignages* (*Kinematograf ottepli : dokumenty i svedetel'stva*)²⁵ et « Culture et pouvoir. 1953-1957. » (« Kultura i vlast. 1953-1957. »)²⁶.

L'utilisation de deux types de documents est pertinente dans la mesure où les articles de presse officielle fournissent des éléments nécessaires pour comprendre comment

²⁵ FOMIN (Valerij), dir, *Kinematograf ottepli : dokumenty i svidetel'stva*, (*Le cinéma du « dégel » : documents et témoignages*), Materik, Moscou, 1998.

²⁶ « Kul'tura i vlast'. 1953-1957. », (« Culture et pouvoir. 1953-1957. ») in *Rossija. XX vek. Dokumenty*, (*Russie. Le XXème siècle. Documents*) // <http://www.idf.ru/14/doc.shtml> .

concrètement sont articulées les significations esthétique et idéologique dans le discours du parti. Le second bloc de documents, destinés à la lecture dans des cercles restreints, contient une information factuelle utile et peu explorée au moment de l'écriture du présent travail.

Pour tenter de répondre aux questions que nous pose un tel sujet, nous organiserons notre travail en trois temps. Dans une première partie, nous présenterons les spécificités du rapport entre l'art et la politique dans le système soviétique dans différentes étapes historiques. Nous nous arrêterons sur le statut de l'art et de l'artiste, nous décrirons le concept politique et artistique du « réalisme socialiste » et son évolution jusqu'au « dégel », et nous nous intéresserons à l'époque du « dégel » comme cadre historique propice à une articulation spécifique du politique et de l'artistique. Dans la deuxième partie, qui traitera du phénomène cinématographique de l'époque du « dégel », nous nous servirons des thèmes « légitimes » de la représentation cinématographique. Nous étudierons par quels procédés cinématographiques les cinéastes interrogeaient ces thèmes, porteurs du discours idéologique officiel, pour donner ainsi une nouvelle lecture de la méthode artistique du réalisme socialiste. Enfin, dans la troisième partie, nous tenterons de cerner les limites que le pouvoir politique imposait au réexamen de l'idéologie, dans leur contenu comme dans leur évolution.

PARTIE I CONSTITUTION ET EVOLUTION DU CADRE CULTUREL ET IDEOLOGIQUE EN URSS

A. Statut de l'art dans l'Etat soviétique

1. Assujettissement de l'art au politique

Notre étude est fondée sur l'analyse sociologique des œuvres de cinéma des années 1953-1967 en URSS. Tout d'abord nous présenterons le contexte politique, historique et culturel dans lequel apparaît et se forme le cinéma soviétique. La nature de ce phénomène et les règles de son développement dans la société soviétique sont conditionnées par le rôle qu'attribuait le pouvoir à l'art en général et à l'artiste au sein de la société soviétique. Nous nous intéresserons précisément aux moments de formulation d'un nouveau statut de l'art et essayerons de déceler les aspects qui ont préparé son évolution. Nous devrons ensuite définir les notions fondatrices de la culture soviétique, ainsi que leur évolution en conformité avec la conjoncture politique jusqu'en 1953.

La notion de « révolution culturelle », introduite par Lénine en 1923, forme un cadre (plus ou moins respecté durant l'histoire du régime soviétique) de perception idéologique du développement de la culture en URSS. La conception léniniste souligne l'objectif d'assurer un « *essor des masses sur le plan d'éducation et de culture* »²⁷.

Le concept de « révolution culturelle » se fonde sur la théorie des « deux cultures », selon laquelle toute culture comprend à la fois une culture « démocratique et socialiste » et une autre « bourgeoise ». Ainsi Lénine appelle les communistes à ne s'approprier que les éléments « progressistes » et « démocratiques » de chaque culture. On trouve dans cette conception des références précises à la situation culturelle et politique de la Russie du début du XX^e siècle, marquée par une scission dans le champ culturel : des classes populaires sont opposées aux intellectuels issus prioritairement de la noblesse (*dvorjanstvo*) qui, traditionnellement, entretient d'étroits échanges culturels avec le monde occidental. Selon l'historien Pavel Milioukov, la révolution met en lumière la divergence entre ces deux types de cultures. C'est au moment de la révolution que l'historien peut saisir la dynamique des différentes « strates »²⁸ de la culture du pays. Les socialistes expliquent le bouleversement de la vie intellectuelle et culturelle engendré par la révolution par le « *potentiel culturel sur-accumulé dans la société* » et le caractère « *aliéné* » de

²⁷ Cité par GALIN (Sergej), *XX vek. Otečestvennaja kul'tura*, (Le XX siècle. La culture de la Russie), Juniti-Dana, Moscou, 2003, p. 77.

²⁸ Cité par HRENOV (Nikolaj), *Zrelišča v epohu vosstanija mass*, (Spectacles à l'époque de révolte des masses), Nauka, Moscou, 2006, p. 333.

certains groupes sociaux²⁹ vis-à-vis de cet héritage. Ainsi les intellectuels libéraux et les sociaux-démocrates concevaient-ils en termes assez proches le problème de l'aliénation des masses populaires russes par rapport à la culture aristocratique. Nikolaï Berdiaev et Viatcheslav Ivanov avancent l'idée d'une « culture d'assemblée »³⁰ (*sobornaja*)³¹ comme une voie pour puiser des ressources intellectuelles dans la tradition culturelle populaire et constituer ainsi une véritable culture populaire. Cette idée est un aspect caractéristique de l'identité sociale spécifique de l'intelligentsia artistique russe, qui ressent une rupture avec « l'âme collective » du peuple. On trouve le même type de raisonnement chez Dostoïevski et Tolstoï.

Lénine s'oppose aux organisateurs du Proletkult³², ainsi qu'aux représentants des courants d'extrême-gauche dans l'art, qui exigent la rupture totale avec la culture antérieure. Sa polémique avec Alexandre Bogdanov concernant la création d'une « culture prolétarienne » en fait partie³³.

Pour souligner le caractère démocratique du renouveau culturel envisagé par le parti, Lénine postule comme objectif principal le développement plurilatéral de tous les membres de la société et la possibilité pour tous les travailleurs de « profiter réellement des biens de culture, de civilisation et de démocratie »³⁴. Les données historico-culturelles nous permettent de relativiser la conception, répandue dans la littérature occidentale, du caractère exclusivement politique qu'aurait le terme « éducation » dans le discours du pouvoir soviétique. Nous considérons qu'il s'agit avant tout d'étendre l'éducation des masses pour pouvoir ainsi les influencer politiquement : selon la vision léniniste, « tout analphabète est en dehors du politique »³⁵.

En novembre 1917, le Commissariat du Peuple à l'Instruction Publique est créé et Anatoli Lounatcharski est nommé au poste de commissaire. Il est chargé de mettre en place un système d'éducation gratuite et obligatoire. Par ailleurs, le nouveau commissariat poursuit l'objectif de soumettre la sphère artistique aux exigences idéologiques du parti.

La subordination de la production artistique à une réglementation politique dans le système soviétique trouve sa légitimité initiale dans l'article de Lénine « L'organisation du parti et la littérature de parti » (« *Partijnaja organizacija i partijnaja literatura* ») publié dans plusieurs numéros du journal *Novaja Žizn'* [La Nouvelle Vie] en novembre 1905 :

« La littérature doit devenir une littérature de parti. En opposition aux mœurs bourgeoises, en opposition à la presse bourgeoise patronale et mercantile, en opposition à l'arrivisme littéraire et à l'individualisme bourgeois, à l' « anarchisme de grand seigneur » et à la chasse au profit, le prolétariat socialiste doit

²⁹ BUZGALIN (Aleksei), *Renesans socializma, (Renaissance du socialisme)*, OURSS, Moscou, 2003, p. 249.

³⁰ KHRENOV N., *Zrelišča v epohu vosstanija mass*, p. 332.

³¹ *sobor* dans l'histoire de la Russie signifie une réunion, une assemblée.

³² « *Proletarskaja kultura* » : mouvement de culture prolétarienne, fondé en 1918 par Alexandre Bogdanov.

³³ BOURGOIS (Christian), coord, *Lénine sur l'art et la littérature*, tome II, Paris, Union Générale d'Editions, 1976, pp. 315-396.

³⁴ cité par GALINS., *op. cit.*, p. 79 ; « на деле пользоваться благами культуры, цивилизации и демократии ».

³⁵ Cité par GALIN S., *op.cit.*, p. 81.

préconiser le principe d'une littérature de parti, le développer et l'appliquer sous une forme aussi pleine et aussi entière que possible. »³⁶

Partant de l'idée que toute création artistique est véhicule de l'idéologie des classes dirigeantes, Lénine argumente la nécessité de soumettre la production littéraire au contrôle politique qui, dans sa conception, représente l'avant-garde politique prolétarienne. La thèse léniniste présente une ambiguïté qui a permis l'apparition d'interprétations opposées, dans la sphère politique (Jdanov) ainsi que dans la littérature spécialisée sur le sujet. Vladimir Pozner, par exemple, souligne l'importance de la juste traduction de la formule de Lénine. La notion de « littérature du parti », dans sa lecture, est utilisée pour désigner l'ensemble de

brochures éditées par les membres du parti et à des fins propagandistes³⁷. On peut trouver la même réflexion chez Nadejda Krupskaïa, femme de Lénine et collègue de Lounatcharski³⁸ au sein du Commissariat du Peuple à l'Instruction Publique. Dans ce cas, l'incitation de Lénine de créer une « littérature de parti » se traduirait par la volonté de légaliser nombre d'éditions politiques.

Lénine admet, toutefois, des formulations qui se prêtent à une interprétation différente :

*« La littérature doit devenir un **élément** de la cause générale du prolétariat, « une roue et petite vis » dans le grand mécanisme social-démocrate, et un indivisible, mis en mouvement par toute l'avant-garde consciente de la classe ouvrière. »*³⁹

On constate donc qu'il s'agit dans ce texte de la littérature en général, ce qui est confirmé par une autre citation de Lénine :

« Toute comparaison est boiteuse », dit un proverbe allemand. Ma comparaison de la littérature avec une vis, d'un mouvement vivant avec un mécanisme, boite-t-elle aussi. Il se trouvera même probablement des intellectuels hystériques qui pousseront des clameurs contre une pareille comparaison, laquelle signifierait une dégradation, une mortification, une « bureaucratisation » de la libre lutte idéologique, de la liberté de la critique, de la liberté de la création littéraire, etc., etc. De pareilles clameurs ne seraient, en fait, que l'expression de l'individualisme des intellectuels bourgeois. Il est indiscutable que la littérature se prête moins que toute chose à une égalisation mécanique, à un nivellement, à une domination de la majorité sur la minorité. Dans ce domaine, certes, il faut absolument assurer une plus large place à l'initiative personnelle, aux penchants individuels, à la pensée, à l'imagination, à la forme et au contenu. Tout cela est incontestable, mais tout cela prouve seulement que le secteur littéraire du travail d'un parti prolétarien ne peut pas être mécaniquement identifié aux autres secteurs du travail. »⁴⁰

³⁶ LENIN V., « L'organisation du parti et la littérature du parti », in BOURGOIS C., coord, op.cit., p. 137.

³⁷ Ibid., p. 136.

³⁸ BOURGOIS C., op.cit., p. 131.

³⁹ Cité par BOURGOIS C., op.cit., p. 94.[C'est l'auteur qui souligne].

⁴⁰ LENIN V., « L'organisation du parti et la littérature de parti », in BOURGOIS C., op.cit., p. 138.

La position intermédiaire de Lénine entre la reconnaissance du rôle social de la production littéraire et l'idée de la soumission de cette production à la réglementation du parti nécessite une explication : la fonction sociale de la littérature et de l'art en Russie est déjà valorisée par les intellectuels comme Vissarion Belinskij, Nicolaï Tchernychevski et Nicolaï Nekrassov. D'ailleurs, le pouvoir soviétique se réfère aux écrivains classiques pour légitimer sa conception de l'art en tant que moyen d'instruction des masses et de leur éducation civique:

« Tout art, comme l'avait déjà remarqué Tolstoï, est d'abord le moyen de faire communiquer les masses avec les sentiments d'un artiste. L'instruction, au sens large de ce terme, consiste à diffuser les idées parmi des intelligences étrangères

⁴¹

à ces idées. »

Les courants artistiques défenseurs de l'idée d'art pur sont en effet marginaux en Russie. Ce sont certains groupes politiques (les "cadets") qui se prononcent pour la neutralité de l'art.

Au début de l'histoire soviétique, on observe une certaine neutralité du pouvoir soviétique vis-à-vis des tenants de l'idée de l'art pour l'art. Parmi eux comptent les poètes Valéri Brioussov et Fédor Sologoub. Il est intéressant de citer la définition par Lounatcharski de l'art « formaliste » (l'art pour l'art) correspondant à une vision ambiguë de celui-ci par les idéologues du parti:

« S'épanouit également ce qu'il faut bien appeler un art vide. Beaucoup d'amour et de talent sont investis dans des œuvres vides. On y chercherait en vain la moindre trace de propagande. Elles ne diffusent pas une idéologie ennemie, elles sont même agréables et intéressantes, elles peuvent apporter une certaine

⁴²

détente. »

Ainsi Lénine parle-t-il avant tout d'un acte politique, le principe d'« esprit de parti » se traduisant par un alignement sur le nouveau pouvoir.

L'idée du rôle secondaire de la création artistique individuelle par rapport à la demande publique et la thèse fondant la nécessité de l'encadrement politique de la littérature sont des prémisses de la « bureaucratisation » de la littérature et de l'art sous Staline. Nous verrons que dans le contexte de l'évolution de l'idée léniniste d'un art encadré politiquement, le statut des formalistes subira des changements considérables : ils seront en effet réputés d'être « en dehors » de l'art soviétique.

Déjà au VIII^e Congrès du Parti Révolutionnaire Communiste (mars 1919), il est proclamé que « *théâtres, concerts, cinémas, expositions, peintures etc.* » doivent contribuer à la « *constitution d'une conscience et d'une claire vision du monde* » et doivent être

⁴³

étroitement liés à l'activité du parti « *dans le domaine de propagande communiste* » . Ainsi la conception utilitariste de l'art intégré au système idéologique en URSS prend forme progressivement. Elle assure la cohésion du champ culturel qui aboutira à la formulation du cadre esthétique à la fin des années 1920 et au début des années 1930.

⁴¹ LUNAČARSKIJ (Anatoli), « Les objectifs de l'activité cinématographique d'Etat en RSFSR », in *Une décennie de cinéma soviétique en textes (1919-1930)*, SCHMULEVITCH (Eric), dir, Paris, l'Harmattan, 1997, p. 23.

⁴² LUNAČARSKIJ A., « La politique artistique du Narkompros », in SCHMULEVITCH E., *op.cit.*, p. 58.

⁴³ Lenin, cité par GALIN, *op.cit.*, p. 132.

2. Statut de l'artiste

Le terme d'« esprit de parti » (*partijnost'*) comporte deux dimensions importantes : soumission de la création artistique au contrôle étatique et intériorisation par le créateur des valeurs idéologiques indispensables pour produire une œuvre artistique qui soit conforme à la ligne du parti :

« *L'objectif de l'art d'agitation, c'est de développer une idéologie communiste spécifique qui fasse contrepoids à l'idéologie bourgeoise. Seuls les artistes pénétrés d'une conception communiste du monde sont en mesure de créer un art d'agitation communiste.* »⁴⁴

La deuxième composante, l'intériorisation des idées politiques par l'artiste, nous renvoie aux écrits d'Engels, qui comprend sous la notion de « *littérature de tendance* » une littérature où la position politique du créateur devient tangible⁴⁵. Mais ce terme acquiert une connotation négative chez Engels : « *La tendance doit ressortir de la situation et de l'action elles-mêmes, sans qu'elle soit explicitement formulée, et le poète n'est pas tenu de donner toute faite au lecteur la solution historique future des conflits sociaux qu'il décrit.* »⁴⁶

Il est nécessaire de prendre en compte la spécificité du contexte : en Allemagne la polémique se déploie entre les partisans de l'art tendancieux et de l'art pour l'art, tandis qu'en Russie, nous l'avons déjà vu, la fonction sociale de la littérature est reconnue par l'intelligentsia avant même que ne soit formulée la thèse léniniste d'« esprit de parti ». Serait-ce précisément cet écart culturel qui permet une interprétation différente du statut de l'intellectuel par Lénine ?

« Monsieur l'écrivain, ne dépendez-vous pas de votre éditeur bourgeois, de votre public bourgeois qui vous réclame de la pornographie et de la prostitution sous forme de « supplément » à l'art « sacré » de la scène ? Cette liberté absolue n'est, en effet, qu'une phrase bourgeoise ou anarchiste (...) Vivre dans une société et ne pas en dépendre est impossible. La liberté de l'écrivain bourgeois, de l'artiste, de l'actrice, n'est qu'une dépendance masquée (...), dépendance du sac d'écus, dépendance du corrupteur, dépendance de l'entrepreneur. »⁴⁷

Dans la conception de Lénine, l'intellectuel est contraint d'accepter le poids de l'idéologie sur sa création. Le produit du travail intellectuel, ainsi que l'intellectuel lui-même sont, selon Lénine, des porteurs passifs d'idéologie.

Ainsi c'est en fonction du critère politique que Lénine formule sa conception du rôle de l'intellectuel et de l'art dans la société. Ses premières attaques contre la « *veulerie intellectuelle* »⁴⁸ apparaissent dans le contexte de son rapport aux mencheviks et de la critique de leur journal *Iskra* [L'Étincelle]. Lénine oppose les « guerriers intellectuels »⁴⁹ à l'intelligentsia libérale et neutre vis-à-vis de la politique.

⁴⁴ LUNAČARSKIJ A., « La politique artistique de Narkompros », in SCHMULEVITCH E., *op.cit.*, 1997, p. 57.

⁴⁵ BOURGOIS C., *op.cit.*, p. 118.

⁴⁶ ENGELS cité par Bourgois C., *op.cit.*, p. 118.

⁴⁷ LENIN V., « *L'organisation du parti et la littérature de parti* », in BOURGOIS C., *op.cit.*, p. 141.

⁴⁸ LENIN V., « Un pas en avant, deux pas en arrière », in BOURGOIS C., *op.cit.*, p. 16.

⁴⁹ Référence à l'article de Lénine « Les Guerriers intellectuels contre la domination de l'intelligentsia ».

Lénine met également en question les valeurs humanistes dont se revendique l'intelligentsia russe :

« Voilà un exemple de l'humanité de Heiden ou de l'humanité à la Heiden. Le propriétaire foncier de Tourgueniev est lui aussi « humain » (...) comparé à Saltytchikha, par exemple, si humain qu'il ne va pas lui-même à l'écurie surveiller si l'on a bien fait le nécessaire pour faire fouetter Fédor. Il est tellement humain qu'il ne s'occupe pas de tremper dans l'eau salée les verges avec lesquelles on fouette Fédor. Lui, ce propriétaire foncier, ne se permettra ni de frapper, ni de réprimander son valet, il ne fait que « donner les ordres » de loin, comme un homme instruit, dans des formes douces et humaines, sans bruit, sans scandale, sans publicité. »⁵⁰

Lénine dénonce, en outre, la surestimation du rôle de l'intellectuel et milite pour la mise en valeur de la vision des ouvriers. Ainsi la fonction éducative traditionnellement portée par l'intelligentsia russe par rapport au peuple est mise en question. Lénine caractérise l'« intellectualisme » par « l'incapacité à comprendre la puissance d'initiative révolutionnaire du prolétariat et la prétention de lui enseigner d'« autres formes » de lutte. »⁵¹

Dans le cadre de cette réflexion, les fondements de l'identité sociale de l'intelligentsia russe, à savoir un rapport distancié vis-à-vis du politique et la fonction éducative dans la société sont considérés comme non pertinents par rapport à la conception par le pouvoir de l'activité sociale des intellectuels en général. Lénine appelle à une participation des ouvriers dans l'activité littéraire du journal *Vpériod* [En avant], qui s'oppose à l'*Iskra* menchevique :

« Donnons aux ouvriers plus de possibilités d'écrire dans notre journal, de nous parler absolument tout, d'écrire le plus possible au sujet de leur vie quotidienne, de leurs intérêts et de leur travail. »⁵²

Ensuite, cette incitation se transforme en injonction :

« Puisque la recommandation faite dans notre presse d'introduire autant que possible des ouvriers dans les comités s'est avérée insuffisante, il serait utile qu'elle fût faite au nom du congrès. Si le congrès vous donne une directive claire et nette, vous aurez un moyen radical de combattre la démagogie : telle est la claire volonté du congrès. »⁵³

La question se pose : dans le nouveau système idéologique en URSS l'écrivain, doit-il être d'origine prolétaire ou peut-il adopter une certaine vision du monde qui puisse l'aider à s'intégrer dans ce nouveau système ? Selon la conception de Lénine, la vieille intelligentsia, porteuse d'une expérience et de connaissances considérables, doit être « rééduquée » dans l'esprit de « la vision marxiste du monde ».

La position de Vladimir Korolenko, exprimée dans ses lettres à Lounatcharski, reflète le questionnement de l'intelligentsia russe sur son propre rôle dans le nouveau contexte

⁵⁰ BOURGOIS C., *op.cit.*, p. 36.

⁵¹ Cité par BOURGOIS C., *op.cit.*, p. 28.

⁵² Cité par BOURGOIS C., *op.cit.*, p. 20.

⁵³ LENIN V., « Intervention sur les rapports des ouvriers et des intellectuels dans les organisations social-démocrates le 20 avril », in BOURGOIS C., *op.cit.*, p. 69.

politique et son refus des exigences du pouvoir. Korolenko revendique la non-participation à la politique, rejette la terreur et l'idée de la révolution mondiale. Il soulève également le problème de la liberté de pensée, de réunion, de presse et de parole en affirmant leur caractère démocratique, inhérent à tout régime se réclamant de la démocratie et en dénonçant par là le discours léniniste sur le contenu idéologique intrinsèque de la notion de liberté.

Une série d'arrestations et de déportations des intellectuels russes après le VIII^e Congrès du Parti Révolutionnaire Communiste, en mars 1919, révèle le caractère purement politique des mesures prises par le pouvoir dans le domaine de l'art, de la littérature et de la science. En outre, la politique répressive vis-à-vis de l'intelligentsia russe ou soviétique montre la fonctionnalité du statut de l'intellectuel dans la société soviétique.

On observe dans ce contexte politique un changement du statut de l'intellectuel et de l'artiste. La nouvelle idéologie ne reconnaît pas la nature individuelle de la création artistique et de l'activité intellectuelle. L'artiste et l'acte de création doivent être, désormais, l'expression de l'esprit collectif.

3. Spécificité du cinéma à l'intérieur du système culturello-politique soviétique

Nous nous intéressons au rôle social et politique que le pouvoir soviétique envisage d'attribuer au cinéma. Ainsi, dans la présente partie nous sommes amenée à préciser l'ensemble des aspects politiques et artistiques de cette question. La thèse de Nikolai Khrenov selon laquelle l'essor de la culture visuelle au début du XX^e siècle est caractéristique d'un changement global de types de culture mérite l'attention. Pour lui, c'est à la fin du XIX^e siècle qu'une culture profane, culture de masses commence à s'imposer au détriment d'une culture religieuse et aristocratique⁵⁴. Tout en tenant compte de la conception culturaliste de Khrenov, nous aborderons néanmoins plusieurs dimensions qui illustrent l'intérêt politique particulier que manifeste le pouvoir soviétique à l'égard du phénomène cinématographique.

Nous avons vu que, selon la conception officielle, l'art doit contribuer à l'effort d'instruction des masses et de propagande des idées socialistes. Le regard du pouvoir sur l'art cinématographique concilie la nature purement fonctionnelle et l'intérêt artistique.

Nous allons voir que le statut du cinéma au début du XX^e siècle ainsi que les traits caractéristiques de l'art cinématographique conditionnent la manière dont le pouvoir soviétique le perçoit et dont il structure la politique idéologique dans le domaine de la production cinématographique.

Le cinéma est considéré au début du XX^e siècle comme un moyen de divertissement populaire urbain. La composition sociologique de son public justifie son intérêt particulier, en termes de culture et de propagande, aux yeux du jeune pouvoir soviétique. En outre, le cinéma attire le nouveau pouvoir par sa dimension spectaculaire et son impact émotionnel sur le spectateur. La puissance de l'image fait du cinéma un moyen efficace de diffusion de culture et de propagande politique dans un pays où 33% de la population sont analphabètes

⁵⁴ HRENOV N., *op.cit.*, p. 570.

55

. La possibilité d'étendre géographiquement la fonction du cinéma compte également dans la décision du pouvoir de s'approprier l'activité cinématographique :

« *La puissance du cinéma tient à ce que, au même titre que les autres arts, il exprime une idée par un sentiment, mais à la différence des autres arts, il est bon marché, transportable et extraordinairement concret. Ses effets s'étendent là où le livre lui-même ne peut prétendre accéder et, à l'évidence, il est plus puissant que toute propagande limitée*

56

»

Nikolaï Berdiaev parle de la valeur symbolique du cinéma qui, en tant qu'art « mécanisé », synthétise au début du XX^e siècle l'idée de la civilisation moderne⁵⁷. Dans le discours officiel des années 1920, on relève une fascination pour l'aspect industriel du cinéma⁵⁸, pour sa vitesse et la perfection de sa forme⁵⁹.

« Le pouvoir du cinéma réside dans le fait qu'il est l'art le plus mécanisé que nous connaissions. C'est littéralement un art issu de la machine, de là vient qu'il bénéficie d'une immense diffusion et qu'il soit très bon marché. »⁶⁰

La dimension industrielle de la production cinématographique est directement liée à son caractère collectif. Ce dernier prend une importance particulière dans le contexte du passage, dans la culture russe, du statut individuel de l'artiste à la représentation collective de la création artistique.

Sur le plan économique, la concurrence constituée par les cinémas allemand, américain⁶¹ et italien est un facteur décisif économique et idéologique dans le tournant politique vers la nationalisation du cinéma et sa soumission aux exigences d'Etat. La valeur idéologique du cinéma est un thème récurrent dans le discours officiel des années 1910 et 1920. Se soustraire à l'influence « bourgeoise » articulée par le cinéma occidental devient un mot d'ordre du pouvoir par rapport au cinéma. Il est intéressant de noter que la forme de l'œuvre est également porteuse, aux yeux du pouvoir soviétique, d'une valeur idéologique. Nous envisagerons cet aspect plus bas.

L'ensemble des dimensions culturelle, politique et économique amène le pouvoir soviétique à s'approprier le cinéma en termes administratifs ainsi qu'en termes artistiques. En 1919, Lénine décrète la nationalisation complète du cinéma en URSS. Désormais, il est soumis au contrôle du Commissariat du Peuple à l'Instruction Publique dirigé par Lounatcharski. Le Comité pan-russe de photo-cinématographie, institué par le commissaire d'instruction publique, est pourvu des fonctions suivantes : réglementation du commerce et de l'industrie cinématographiques ; organisation d'un bureau de scénarios et élaboration

⁵⁵ SAHAROV (Andrej), *Istorija Rossii. XX vek, (Histoire de la Russie. Le XX siècle)*, dir, AST-LTD, Moscou, 1998, p. 274.

⁵⁶ LUNAČARSKIJ A., « Idéologie révolutionnaire et cinéma. Thèses », in SCHMULEVITCH E., *op.cit.*, 1997, p. 103.

⁵⁷ BERDJAIEV (Nikolaï), « Čelovek i mašina », (« L'homme et la machine »), *Voprosy filosofii*, 1989, n.2, p. 152.

⁵⁸ LUNAČARSKIJ A., « La politique artistique du Narkompros », in SCHMULEVITCH E., *op.cit.*, 1997, p.56.

⁵⁹ LUNAČARSKIJ A., « La place du cinéma parmi les autres arts », in SCHMULEVITCH E., *op.cit.*, 1997, p.137.

⁶⁰ LUNAČARSKIJ A., « Du cinéma », in SCHMULEVITCH E., *op.cit.*, p. 143.

⁶¹ LUNAČARSKIJ A., « A l'attention du Xe Congrès Pan-russe des Soviets », in SCHMULEVITCH E., *op.cit.*, 1997, p. 49.

d'un plan annuel thématique des œuvres ; constitution des groupes de réalisation ; ouverture d'une Ecole d'Etat de cinéma et fondation des instances de critique des films⁶² .

Le pouvoir politique favorise l'expansion de la projection cinématographique et l'accroissement du nombre de spectateurs. Le gouvernement baisse les prix des billets de cinéma en diminuant de 10% les taxes prélevées par l'Etat⁶³ , ouvre de nouvelles salles de cinéma, surtout dans les régions éloignées de Moscou, et développe un système de diffusion de production cinématographique en introduisant la pratique des cinémas ambulants (ciné-wagons)⁶⁴ .

La dimension idéologique qui nous intéresse plus précisément est mentionnée dans la citation de Lounatcharski. :

« Il ne s'agit pas seulement de nationaliser la production, de diffuser des films et de gérer directement des cinés-théâtres. Il s'agit de créer un esprit entièrement nouveau dans cette branche de l'art et de l'industrie. »⁶⁵

Le Commissariat d'Instruction publique favorise le développement de trois genres cinématographiques : films de propagande (*agitki*), des courts spectacles de cinq à dix minutes; actualités révolutionnaires (il est intéressant que les idéologues du parti soulignent que « leur tournage et leur montage correct » sont directement liés à l'idéologie⁶⁶) et films de vulgarisation scientifique.

Dans le discours du pouvoir, la valeur artistique présente en premier lieu un caractère attractif :

« Le contenu nouveau, communiste de notre cinéma apportera peut-être avec lui des formes nouvelles, non moins populaires, non moins captivantes. »

⁶⁷

« La valeur artistique, au cinéma en particulier, c'est l'aptitude à captiver, à intéresser. »⁶⁸

Selon Eric Schmulevitch, la politique du pouvoir soviétique « tente de capter mercantilement et affectivement la conscience du spectateur tout en glissant, presque insidieusement, une vision " tendancieuse " de la réalité sans jamais, ou rarement, poser la question de la structure du message diffusé »⁶⁹ . L'utilisation du terme d'art « de tendance » renvoie à l'ambiguïté de la politique en matière de cinéma. Cette ambiguïté, rappelons-le, tient à une intériorisation par l'artiste des idées politiques et à l'assujettissement de la création

⁶² TSIKOUNAS (Miriam), *Les origines du cinéma soviétique. Un regard neuf*, Les Editions du cerf, Paris, 1992, p. 25.

⁶³ SCHMULEVITCH E., *op.cit.*, 1997, p. 50.

⁶⁴ LUNAČARSKIJ A., « Idéologie révolutionnaire et cinéma. Thèses », in SCHMULEVITCH E., *op.cit.*, 1997, pp. 105-107.

⁶⁵ LUNAČARSKIJ A., « Les objectifs de l'activité cinématographique d'Etat en RSFSR (1919) », in SCHMULEVITCH E., *op.cit.*, p. 23.

⁶⁶ LUNAČARSKIJ A., « Idéologie révolutionnaire et cinéma. Thèses », in SCHMULEVITCH E., *op.cit.*, 1997, p. 105.

⁶⁷ LUNAČARSKIJ A., « Du cinéma. », in SCHMULEVITCH E., *op.cit.*, 1997, p. 152.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 152.

⁶⁹ SCHMULEVITCH E., *op.cit.*, 1997, p. 14.

cinématographique au contrôle étatique. Nous considérons nécessaire de relativiser la conception de la nature « tendancieuse » du cinéma soviétique.

Sur le plan culturel et politique, un double rapport de légitimation entre pouvoir politique soviétique et art cinématographique s'établit dans le discours du parti. Il s'agit, d'une part, de mettre en relation le phénomène cinématographique en tant qu'art qui serait facteur de progrès et la représentation du nouveau régime politique. Le régime socialiste, d'autre part, essaye de rendre au cinéma sa nature artistique en l'extrayant de la sphère de l'industrie capitaliste et du pur divertissement destiné aux masses populaires. Ainsi, nous trouvons des réflexions importantes sur le problème artistique chez Lounatcharski dans son article « *La place du cinéma parmi les autres arts* ». En outre, dans une parution de 1956 sur l'histoire

du cinéma soviétique⁷⁰, le point de vue officiel inscrit le cinéma dans la continuité du champ artistique et littéraire russe, en évoquant les traditions réalistes de la peinture historique russe (Verechtchaguine, Kivchenko), ainsi que la fascination de Tolstoï et de Gorki pour l'art cinématographique⁷¹.

Lunatcharski souligne l'importance de l'image. La conception officielle de l'art comporte de nouvelles priorités qui expliquent sans doute la faveur particulière accordée aux recherches sur l'image :

« Nous empruntons ce concept d'« image » aux arts figuratifs. Un poète épuise souvent ses forces à vouloir faire naître chez le lecteur, en combinant les mots, une image presque visible, presque sensible, mais le peintre ou le sculpteur y parviennent très simplement : c'est en cela que réside l'essence même de leur art. »⁷²

Ensuite, le discours du parti nous fournit des preuves d'un intérêt qui ne relève pas uniquement de la nature fonctionnelle du cinéma:

« Je reconnais toute son importance au film politique. Pour autant, j'estime qu'il faut tolérer et même rendre indispensable l'existence des films qui ne le soient pas directement. Certes, la politique reste l'axe principal, et ce qui contribue à l'agitation et à la propagande est toujours le plus important pour l'Etat. Mais il ne s'ensuit pas que la vie se réduise à la politique. Dans un ouvrage récemment paru – *La jeunesse et la vie quotidienne* (édition du Komsomol), j'ai lu avec beaucoup de satisfaction un article qui « protestait » contre une politisation souvent totalement absurde, qui prétend se substituer à toute forme d'art. »⁷³

Ainsi, des recherches formelles dépourvues de signification politique ne rencontrent pas d'opposition de la part du pouvoir, mais au contraire sont favorisées à un certain moment historique car elles créent une nouvelle culture dotée de caractéristiques uniques, qui contribue à la légitimation du nouvel art ainsi que du nouveau pouvoir (mentionnons ici la légitimation symbolique et le développement du cinéma soviétique face à la concurrence de la production étrangère).

⁷⁰ Essai de l'histoire du cinéma soviétique, (*Očerki iz istorii sovetskogo kino*), sous la dir. de U.S.Kalašnikova, Ed. Iskousstvo, Moscou, 1956.

⁷¹ Ibid., p. 17-18.

⁷² LUNAČARSKIJ A., « Le cinéma est le plus important de tous les arts », in SCHMULEVITCH E., op.cit., 1997, p. 167.

⁷³ LUNAČARSKIJ A., « Réponses à des questions », in SCHMULEVITCH E., op.cit., 1997, p. 178.

Cinq ateliers de cinéma sont fondés en Russie dans les années 1920 : la Fabrique de l'Acteur Excentrique, L'Atelier Expérimental de cinéma, Kino-Glaz (Ciné-œil) sous la direction de Dziga Vertov, l'Arène centrale de Proletkult où travaille Eisenstein et l'Atelier Koulechov. Les films tournés par ces ateliers cinématographiques vont aborder les thèmes qui concernent la société russe post-révolutionnaire. Leurs qualités formelles (montage, composition plastique et rythmique) sont étudiées en profondeur. Il faut souligner l'importance de l'apport du cinéma d'actualité au développement des procédés discursifs et stylistiques du cinéma soviétique⁷⁴.

B. Le « réalisme socialiste », concept politique et artistique

Les années 1930 sont marquées par une politisation croissante des différentes sphères d'activité sociale : travail, science, culture et art. Déjà en 1923, dans son intervention au XII^e Congrès du parti communiste révolutionnaire, Staline parle de la nécessité d'introduire les communistes dans tous les domaines de l'industrie et de l'administration⁷⁵. Le processus de transformation du parti en une structure d'Etat et de sa bureaucratisation engendre la réduction de la diversité culturelle, artistique et scientifique. Dans le domaine littéraire, l'Association Russe des écrivains prolétaires et son organe « Au poste littéraire » (« *Na literaturnom postu* ») se prononcent agressivement pour une « *hégémonie du prolétariat dans la littérature* »⁷⁶. Appliquant le principe de classe aux problèmes de la création littéraire, ils formulent des critiques à l'égard de Maxime Gorki, de Vladimir Maïakovski et de Mikhaïl Boulgakov.

Dans la conception stalinienne, la formation d'« *une nouvelle intelligentsia socialiste du peuple* »⁷⁷ est considérée comme un des objectifs primordiaux de la « révolution culturelle ». Nous verrons les mesures que le pouvoir prendra pour créer cette nouvelle intelligentsia et déterminer ses traits caractéristiques. En outre, on observe une restriction de la notion de « révolution culturelle » à des objectifs précis - liquidation de l'analphabétisme et formation des cadres - qui à leur tour sont conçus uniquement en fonction de critères politiques.

On constate, dans les années 1925-1926, un recul de la Nouvelle Politique Économique (NEP) et une centralisation de l'administration et de la production dans les domaines industriel ainsi que culturel. Symptomatique de ce recul, la citation suivante est extraite d'un discours de Lounatcharski sur les problèmes de production cinématographique :

« Il faut créer un appareil centralisé de production et de distribution, mais qui laisse une initiative suffisante aux dirigeants des studios, qui dépende économiquement d'un organe économique d'Etat compétent et idéologiquement

⁷⁴ LUNAČARSKIJ A., « Attention au cinématographe ! », in SCHMULEVITCH E., *op.cit.*, 1997, p. 44.

⁷⁵ SAHAROV A., *op.cit.*, p. 244

⁷⁶ SAHAROV A., *op.cit.*, p. 275

⁷⁷ Cité par GALIN S., *op.cit.*, p. 179.

**du Narkompros [Commissariat du Peuple à l'Instruction Publique]. C'est une nécessité, si l'on veut que l'action idéologique soit plus efficace qu'elle ne l'est
78
présentement. »**

Le parti commence à accroître sa présence et à renforcer le contrôle dans le domaine du cinéma. Lounatcharski remarque en 1927 : « C'est avec la plus grande satisfaction qu'il

faut noter ce fait : le parti commence à s'intéresser aux problèmes culturels. »⁷⁹ La conférence nationale du parti autour des questions du cinéma, dont parle Lounatcharski,⁸⁰

fait partie de la conférence de l'Union sur les problèmes d'agitation, de propagande et de développement culturel, en 1928. La résolution « Sur le renforcement du milieu professionnel des travailleurs du cinéma » publiée l'année suivante reflète le postulat, introduit par Staline, de renforcement de la lutte des classes dans les sphères idéologique et culturelle :

**« L'aggravation de la lutte des classes sur le front idéologique ne peut pas ne pas inciter les groupements petits-bourgeois à agir sur le cinéma – levier le plus important de l'essor culturel et de l'éducation des masses. L'objectif du parti est de renforcer la direction des organisations de cinéma et, tout en veillant à la rigueur idéologique de la production cinématographique, de combattre résolument les tentatives des couches non prolétariennes de rallier le cinéma
81
soviétique à leur idéologie. »**

La thèse stalinienne permet de légitimer l'intervention des règles de fonctionnement et des pratiques du pouvoir dans la sphère de la création artistique.

Le « Grand Tournant » (1928-1929) est caractérisé par le renforcement de la planification directive, du contrôle administratif et policier ainsi que par le lancement des campagnes de masse pour une accélération des rythmes de construction socialiste. En outre, il annonce dans une phraséologie militaire une attaque sur de nombreux « fronts » : « front d'industrialisation », « front de collectivisation », « front culturel » et « front littéraire ».

Déjà en 1927, Lounatcharski utilise l'appellation « le troisième front »⁸² pour parler de la production cinématographique. Durcissement et « militarisation » sont également observables dans la politique extérieure, ou ils se substituent à la logique concurrentielle dans le discours sur le rapport à la production culturelle étrangère : « Il y a longtemps que nous sommes convaincus de la supériorité globale de nos meilleurs films sur les meilleurs

⁷⁸ LUNAČARSKIJ A., « Réponses à des questions », in SCHMULEVITCH E., *op.cit.*, 1997, p. 177.

⁷⁹ LUNAČARSKIJ A., « Autour du cinéma », in SCHMULEVITCH E., *op.cit.*, 1997, p. 195.

⁸⁰ L'agitation est « une activité de diffusion des idées politiques dans les masses ayant recours aux mass média, aux interventions orales, aux affiches et aux slogans ». La propagande est définie comme « une diffusion dans les masses et une explication des idées, des visions et des connaissances ». OŽEGOV, Slovar' russkogo jazyka, (Dictionnaire de la langue russe), Edition Russkij Yazik, Moscou, 1988.

⁸¹ Extrait de la résolution « Sur le renforcement du milieu professionnel des travailleurs du cinéma », in SCHMULEVITCH E., *op.cit.*, 1997, p. 247.

⁸² LUNAČARSKIJ A., « Autour du cinéma », in SCHMULEVITCH E., *op.cit.*, 1997, p. 195.

films occidentaux, précisément en raison de leur sérieux, de leur profond pathos, de la création d'une vie nouvelle qu'ils illustrent. »⁸³

Les processus de centralisation, d'unification et de bureaucratisation développés dans les sphères littéraire et artistique ont préparé la formulation d'un cadre idéologico-esthétique où, pour reprendre les termes d'Eric Schmulevitch, « *la structure du message diffusé* » doit être élaborée.

1. Chronologie du concept. Le corps doctrinal et les principes

L'unique Union des écrivains se substitue à la pluralité d'organisations littéraires qui existait en URSS dans les années 1920. Elle est créée en 1932 par le décret « Sur la restructuration des organisations littéraires et artistiques » (« *O perestrojke literaturno-hudožestvennih organizacij* ») qui date de 1932. Le premier Congrès des écrivains, organisé par le Politburo du Comité Central du parti (août-septembre 1934), adopte officiellement une nouvelle méthode artistique, le « réalisme socialiste ». La définition de la nouvelle méthode esthétique, annoncée par Andreï Jdanov (Secrétaire du parti), comporte quatre idées : le « réalisme socialiste » est la « *méthode de base de la littérature soviétique* » ; il « *exige de l'écrivain une présentation sincère et historiquement concrète de la réalité dans son développement révolutionnaire* » ; « *la représentation artistique de la réalité doit s'allier à la tâche d'un changement idéologique et de l'éducation des travailleurs dans l'esprit du socialisme* » et il « *assure à l'artiste toute initiative artistique et un choix de formes, de genres et de styles variés* »⁸⁴.

La participation des hommes politiques au Congrès des écrivains est un des aspects révélateurs du rôle d'initiateur et d'organisateur que joue le pouvoir dans la création d'une nouvelle esthétique.

Le travail effectué par les intellectuels dans les années 1932-1934 pour une définition des principes fondamentaux du nouveau cadre esthétique et pour une élaboration des méthodes de sa mise en œuvre est étudié par Régine Robin dans son ouvrage *Le réalisme socialiste. Une esthétique impossible*⁸⁵. La chercheuse met à jour l'écart entre l'indécision qui préside aux débats intellectuels sur cette question et la certitude avec laquelle le pouvoir met en œuvre la notion de « réalisme socialiste » qui demeure alors extrêmement ambiguë.

Les problèmes de formulation des principes fondamentaux rencontrés par les écrivains et les intellectuels au cours de l'élaboration des fondements théoriques de cette esthétique témoignent du volontarisme politique qui existe dans le champ artistique. Néanmoins, l'évolution du concept de « réalisme socialiste » durant la période stalinienne et à l'extérieur de ce cadre chronologique permet de l'étudier en tant que concept culturel.

La chronologie du concept de « réalisme socialiste » diffère selon les travaux scientifiques. La littérature soviétique et la littérature « soviétologue » occidentale divergent sur cette question. Les notions utilisées exigent, en outre, une plus rigoureuse définition. Traditionnellement, le découpage chronologique du « réalisme socialiste » se fait en fonction de critères politiques : la méthode esthétique officielle passe par la formulation de principes fondamentaux et l'accumulation de textes dans la première moitié des années 1930 ; elle

⁸³ LUNAČARSKIJ A., « Le cinéma : une arme d'agitation et de propagande », in SCHMULEVITCH E., *op.cit.*, 1997, p. 295.

⁸⁴ Traduit de la citation de MITIN (Genrih), *art.cit.*, p. 34.

⁸⁵ ROBIN (Régine), *Le réalisme socialiste. Une esthétique impossible*, Paris, Payot, 1986, pp. 66-72.

applique ces principes à l'ensemble des formes artistiques et consolide sa base théorique de 1935 à 1953. La période d'élargissement de sa définition commence après la mort de Staline et dure jusqu'au début des années 1970. Les années 1970 voient une progressive⁸⁶ destruction de la doctrine et l'apparition de la pluralité sur le plan idéologique et artistique. Certains chercheurs détectent des éléments qui présageraient l'apparition du « réalisme socialiste » et parfois les bases mêmes de la méthode dans les écrits antérieurs à sa formulation officielle. Alexandre Gangnus, par exemple, analyse l'article de Lounatcharski « Les bases d'une esthétique positive » (« *Osnovy pozitivnoj estetiki* »), qui date de 1904, comme le fondement du « réalisme socialiste » et y décèle des éléments de la théorie de l'« absence de conflits ». Pour notre part, nous considérons comme erronée la démarche qui consiste à rapprocher certaines œuvres du début du XX^e siècle de la méthode qui, tout en étant officiellement formulée en 1934, continue à compléter et à préciser sa base théorique et esthétique durant toute la période stalinienne.

a. Narodnost'

Gorki utilise la notion de *narodnost'* pour décrire la culture du peuple, le populaire et le folklorique auxquels s'ouvre la nouvelle méthode esthétique officielle. La notion, introduite au XIX^e siècle, est censée à la fois parler de la culture populaire et représenter le principe national russe. En 1833, Sergueï Ouvarov, Ministre de l'Instruction publique, emploie ce terme dans la formule « autocratie, orthodoxie et *narodnost'* » qu'il propose à Nikolaï I comme des principes fondamentaux que le système d'enseignement public doit suivre lors de son développement. Le terme *narodnost'* signifie dans ce contexte un peuple qui est religieusement et politiquement soumis au tsar. Régine Robin parle des tentatives des intellectuels russes du XIX^e siècle de reprendre ce terme en le rendant « progressiste ». Il est significatif, selon la chercheuse, que le régime stalinien essaie de lier la notion à la nouvelle conception du peuple, ce qui permet une relecture par le discours officiel de la notion qui soit appropriée au nouveau contexte politique et culturel : « *Ce n'est plus le folklore à l'ancienne, primitif, inculte (...), mais un folklore organisé, canalisé, pris en charge par des paysans devenus kolkhoziens...* »⁸⁷. Le « réalisme socialiste », faisant appel aux formes artistiques folkloriques, les conçoit en lien étroit avec la politique d'Etat fondée sur la collectivisation et l'industrialisation.

En outre, cet élément constitutif de la doctrine esthétique soviétique pose le problème d'auteur collectif dans l'art. La politique de l'Etat stalinien en matière d'art et de littérature présente une tendance particulière à la représentation collective de la création artistique. Nous le verrons brièvement sur le plan institutionnel.

b. Littérature de tendance et esprit de parti

L'interprétation des expressions « littérature de tendance » et « esprit de parti » et leur intégration dans le corpus théorique du « réalisme socialiste » sont traditionnellement attribuées à Jdanov. L'utilisation de ces notions est historiquement marquée : lors du premier Congrès des écrivains, Jdanov parle du caractère « de tendance » propre à la littérature

⁸⁶ Cette périodisation est effectuée à partir de la théorie de H.Günter sur « les phases de vie » du « réalisme socialiste ». La conception de Günter, très critiquée, donne toutefois un fond théorique pour de nombreux travaux portant sur la méthode esthétique officielle en URSS. Elle est notamment utilisée dans l'ouvrage H.GÜNTER, E. DOBRENKO, dir, *Socrealističeskij kanon*, (Canon de réalisme socialiste), Akademičeskij projekt, Saint Petersburg, 2000.

⁸⁷ ROBIN R., *op.cit.*, p. 82.

soviétique, tandis qu'il se réfère à l'article de Lénine « Organisation du parti et littérature de parti » et à la notion d'« esprit de parti » en attaquant les revues *Zvezda* et *Leningrad* en 1946⁸⁸.

Dans la mesure où la notion de « tendance » reflète l'intériorisation des principes politiques par un artiste où l'expression « esprit de parti » désigne une intégration de la création artistique dans une structure de parti, on peut se demander si l'écart entre ces deux notions est significatif dans le contexte d'étatisation du parti caractéristique de la période stalinienne.

c. Totalité et type

En introduisant la notion de « réalisme critique », Maxime Gorki distingue le nouveau réalisme socialiste de l'ancien réalisme bourgeois qui traverse le XIX^e siècle. Le « réalisme socialiste » se détache ainsi du naturalisme, de « la copie du réel » et s'efforce de représenter la réalité dans sa totalité ainsi que la complexité des rapports sociaux à une époque donnée. Cette idée fait écho à la « théorie du reflet » de Plekhanov, pour qui une œuvre d'art reflète fidèlement les idées circulant dans la société et les organise en fonction

du mouvement révolutionnaire⁸⁹. Pour rendre tangible la dynamique de ces rapports selon le principe d'historicisme, le « réalisme socialiste » décèle les éléments typiques des phénomènes pour pouvoir tracer la ligne selon laquelle ils s'organisent, et cette démarche doit s'appliquer à la représentation des hommes comme des événements.

La « formule du typique » comprise sur le plan sociologique est ainsi très proche de la notion de « tendance » politique employée par Engels.

d. Romantisme révolutionnaire

Régine Robin souligne que le processus parallèle à la distinction dans l'art entre le « réalisme critique » et le « réalisme socialiste » se traduit par l'opposition : d'« *un romantisme réactionnaire, idéaliste, contemplatif et nostalgique, au nouveau romantisme révolutionnaire, tendu vers l'avenir et dont le nouvel héroïsme doit servir de modèle aux*

travailleurs. »⁹⁰ Le « romantisme révolutionnaire », en empruntant nombre de codes esthétiques au romantisme « classique », leur ajoute une lecture « tendancieuse » et les organise en fonction du développement révolutionnaire. Au moment de son introduction, certains hommes de lettres comme Alexandre Fadeev, voient dans cette expression un

danger de perte du point de vue critique. En 1957 Abraam Terts⁹¹, parlant du « caractère téléologique », décèle une religiosité du « réalisme socialiste » : « *Par comparaison avec la*

⁸⁸ Ces revues sont attaquées pour avoir publié les écrits du satiriste Evgenij Zoščenko et de la poétesse Anna Ahmatova, qui sont désormais considérés comme hostiles au régime soviétique et sont exclus de l'Union des écrivains. Ces gestes du pouvoir ont annoncé la reprise de la politique répressive de l'Etat à l'égard de l'intelligentsia et l'arrivée de la campagne d'« anti-cosmopolitisme ».

⁸⁹ SCHMULEVITCH E., *Réalisme socialiste et cinéma (le cinéma stalinien 1928-1941)*, 1996, p. 26.

⁹⁰ ROBIN R., *op.cit.*, p. 89.

⁹¹ Pseudonim d'Andrej Sinjavskij.

religiosité fanatique de notre temps, le XIX^e siècle se représente comme un siècle athée, tolérant et dispersé. »⁹²

Le pouvoir présente donc le terme de « réalisme socialiste » comme un courant esthétique qui puiserait ses sources dans la culture du peuple, tout en l'encadrant dans une structure étatique et culturellement uniforme⁹³. Ce courant est censé dessiner des événements typiques dans des contextes typiques, en essayant de saisir la réalité dans toute sa complexité et toute sa profondeur. Il marierait, en outre, une représentation rigoureusement réaliste de la société soviétique, conçue « en devenir » à une exaltation de « *la beauté et la grandeur des passions orageuses, des élans héroïques au nom des conquêtes grandioses.* »⁹⁴

La formulation d'un cadre esthétique officiel est accompagnée d'une attaque contre le « formalisme dans l'art ». En 1933, la revue *Iskusstvo (Art)*, devenu l'organe légitime de la politique du parti en matière artistique, en est l'acteur principal. Elle construit un fondement idéologique pour l'élimination des tendances formalistes : « *Dans tout domaine artistique, le formalisme (...) est aujourd'hui le principal instrument de l'influence bourgeoise (...) la lutte contre le formalisme, en tant que courant le plus nuisible dans notre art, est en même temps une lutte pour nos artistes-formalistes, qui ne sont pas sans espoir sur le plan de la réformation.* »⁹⁵

Dans le même temps, Nikolaï Boukharine théorise ces bouleversements de la vie artistique en URSS. Il introduit la théorie de l'unité de la forme et du contenu dans l'œuvre d'art : « *L'unité du contenu (unité multiforme) doit être en conformité avec l'unité de la forme (unité multiforme). Ainsi l'unité de cette diversité est garantie par l'unité du style ou l'unité de la méthode.* »⁹⁶ Dans cette conception, c'est le « réalisme socialiste » qui assure cette unité.

2. Littérature comme référence artistique principale

Le premier Congrès des écrivains, organisé par le Politburo du Comité Central du parti en août –septembre 1934, a vocation de manifester une « *cohésion monolithique* », selon la formule de Jdanov, des intellectuels autour du parti. Un écrivain soviétique, Isaac Babel, parle également de la nécessité de faire preuve d'« *unanimité des forces littéraires de l'Union* » sur la scène politique. En outre, l'instrument principal de bureaucratisation des sphères littéraire et artistique est la création des Unions artistiques, à laquelle l'organisation en 1932 de l'Union des écrivains soviétiques donne le signal de départ. Nous y voyons un double problème.

D'une part, l'organisation des milieux artistiques en unions, soumises au contrôle d'Etat, définit d'une nouvelle façon le rapport entre artiste et pouvoir, et modifie considérablement

⁹² TERCA., art.cit.p. 94; «По сравнению с фанатической религиозностью нашего времени, XIX век представляется атеистическим, веротерпимым, нецелесообразным.»

⁹³ Gorkij se prononce contre les régionalismes et les dialectismes dans la langue.

⁹⁴ ZISS (Avner), *Eléments d'esthétique marxiste*, Les Editions du Progrès, URSS, 1977, p. 296.

⁹⁵ Cité par GALIN S., *op.cit.*, p. 245.

⁹⁶ Cité par MITIN G., art.cit., p. 48.

le statut de l'artiste. Désormais l'écrivain est doté d'une fonction officielle d'éducation des masses dans son sens étroit : éducation dans l'esprit du socialisme. La liberté de création est remplacée par l'encadrement bureaucratique, le travail collectif se présente comme méthode de la création artistique, et la critique en devient un protagoniste à part entière.

D'autre part, le décret créant l'Union des écrivains soviétique prescrit de «faire passer⁹⁷ des changements analogues dans d'autres formes d'art». Ainsi, le rôle prépondérant de la littérature dans le champ artistique est officiellement entériné. En effet, nous avons déjà mentionné que ce sont prioritairement les écrivains qui élaborent le concept de « réalisme socialiste » ; la polémique sur sa nature et ses fondements théoriques se déploie, en 1932-1934, dans les pages des revues littéraires.

Le problème d'extension des principes définis dans le cadre de la littérature à d'autres formes d'art a fait l'objet de nombreuses études. L'ouvrage collectif *Le canon de réalisme socialiste*⁹⁸ comporte une partie où sont analysées les tentatives des instances étatiques de soumettre les différentes formes d'art à des principes qui contraignent parfois leur nature : en particulier dans la musique, art non figuratif dont le vocabulaire ne contient pas de notion de réalisme.

L'introduction du « réalisme socialiste » dans le champ cinématographique a engendré des modifications inévitables du langage cinématographique qui est en train de se développer en URSS. Irina Izvolova⁹⁹ et Evguéni Margolit¹⁰⁰ étudient la modification des procédés cinématographiques apportée par la « surverbalisation » du cinéma durant le stalinisme. Si la première chercheuse se donne comme objectif l'analyse des caractéristiques générales du « Grand style » du cinéma stalinien, Margolit quant à lui se concentre sur la transformation de la représentation de la nature. En général, la politique d'Etat prive le cinéma de son langage spécifique. Le cinéma devient l'interprète d'autres formes d'art : théâtre, opéra et littérature.

Léonid Heller et Eric Schmulevitch parlent d'un autre aspect de la « littérisation »¹⁰¹ (*oliterativanie*) du cinéma : la survalorisation du scénario dans le cinéma soviétique de la période jdanovienne (1947-1953). Des interventions d'Andrei Jdanov dans le domaine littéraire et artistique méritent une attention particulière car elles apportent une évolution des fondements théoriques et esthétiques du « réalisme socialiste » que nous envisagerons par la suite. Dans le cinéma, la période jdanovienne est souvent caractérisée par le phénomène d'« anémie filmique » (*malokartin'e*). Le problème de faible production cinématographique et de parution abondante de recueils de scénarios est lié à un choix politique : la censure des films passe avant tout par l'examen du scénario. La représentation d'une réalité profonde et cohérente, selon les exigences du « réalisme socialiste », conduit à une écriture particulièrement rigoureuse du scénario. Il nous semble

⁹⁷ GALIN S. A., *op.cit.*, p. 229.

⁹⁸ GÜNTHER H., DOBRENKO E., dir, *Socrealističeskij kanon, (Canon du réalisme socialiste)*, Akademičeskij projekt, Saint Petersburg, 2000.

⁹⁹ IZVOLOVA (Irina), « Drugoe prostranstvo », (« Un autre espace ») in TROJANOVSKIJ V., IZVOLOVA I., *op.cit.*, pp. 77-98.

¹⁰⁰ MARGOLIT (Evgueni), « Pejzaž s gerojem », (« Paysage avec le héros »), in TROJANOVSKIJ V., IZVOLOVA I., *op.cit.*, pp. 99-117.

¹⁰¹ HELLER (Léonid), « Cinéma à lire. Observations sur l'usage du « scénario littéraire » à l'époque de Jdanov », in LAURENT N., *op.cit.*, p. 59.

en outre que la volonté de rendre une œuvre filmique largement accessible aux masses (annoncée en tant que principal critère d'appréciation des qualités formelles et artistiques d'un film lors de la première conférence nationale sur le cinéma en 1928)¹⁰² nécessite également un rôle prépondérant des dialogues dans le film. La tendance à mener cette politique de contrôle des œuvres artistiques apparaît déjà en 1928. Nous nous référons, par exemple, à l'une des mesures indiquées dans la « Résolution sur le renforcement du milieu professionnel des travailleurs de cinéma » :

« Confier à l'APPO [service de l'Agit-Prop et de la presse, près du Comité Central du parti] la tâche d'établir dans un délai d'un mois, en accord avec les organisations littéraires et artistiques du cinéma et des autres organisations intéressées, une liste de personnalités qui garantisse la participation active des meilleurs forces littéraires et artistiques à l'activité du cinéma. »¹⁰³

Léonid Heller, en abordant ce problème dans la dimension historico-culturelle, remarque : « Une partie des scénarios ainsi portés à l'attention du public n'atteint pas la phase de production. Parfois, ils paraissent n'être conçus que pour la lecture. »¹⁰⁴ Ainsi, apparaît-il, selon Heller, une nouvelle forme dans la littérature : le « scénario littéraire ». Le chercheur met à jour une interdépendance complexe qui provient de cette interdisciplinarité des formes d'art : « Le scénario introduit une indispensable littéralité dans le cinéma – son évolution conduit bien à une différenciation générique -, et celle-ci entraîne des changements dans le domaine du scénario littéraire et, par conséquent, dans la littérature. »¹⁰⁵

La fusion des procédés cinématographiques et des procédés littéraires, résultat de l'essor qu'a connu le cinéma dans les années 1920 et de la politique du parti dans les années 1930, a sans doute enrichi les deux domaines.

Mais il est nécessaire de valoriser l'apport du cinéma dans les années 1920 à la vulgarisation des œuvres de la « prose de campagne » (*krest'janskaja proza*) parmi les larges masses qui n'y étaient pas sensibles auparavant¹⁰⁶. On observe ainsi le remplacement progressif de la fonction éducative, qui domine le cinéma dans les années 1920, par la fonction idéologique.

En outre, le rôle prépondérant donné à l'aspect littéraire par la politique du parti et l'expansion du cinéma à la campagne aboutissent au retour des formes strictement narratives dans le cinéma, ce qui suspend le développement des recherches cinématographiques portant sur les aspects non narratifs. A cet égard, la condamnation officielle du « formalisme » est également un facteur décisif.

3. Évolution du concept de « réalisme socialiste »

¹⁰² SCHMULEVITCH E., *op.cit.*, 1996,p.24.

¹⁰³ Extrait de la résolution « Sur le renforcement du milieu professionnel des travailleurs du cinéma », in SCHMULEVITCH E., *op.cit.*, 1997, p. 248.

¹⁰⁴ HELLER L., *art.cit.*, p. 59.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 62.

¹⁰⁶ HRENOV N., *Kino. Reabilitacia arhitipičeskoj realnosti*, (*Le cinéma. La réhabilitation d'une réalité archétypale*), Agraf, Moscou, 2006,p. 384.

Nous avons parlé plus haut du caractère idéologiquement orienté et évolutif du concept de « réalisme socialiste ». C'est après la « Grande guerre Patriotique » que le pouvoir relance des mécanismes d'assujettissement de l'art et de la culture à la ligne politique. Le « réalisme socialiste » atteint dans une forme aboutie, ce qui est avant tout favorisé par le développement qu'ont reçu les sphères culturelle et artistique durant la guerre. Cette dernière a permis l'introduction d'un élément tragique et l'élargissement de la sphère du privé dans l'art. Par conséquent, le système de composition dramatique, le langage et le style de l'œuvre artistique subissent des changements.

Par ailleurs, l'intelligentsia artistique voit son rôle dans la société et son rapport avec le peuple modifiés. En parlant du roman de Viktor Nekrassov *Dans les tranchées de Stalingrad* (*V okopah Stalingrada*), Vassili Bykov remarque que « Viktor Nekrassov a vu l'intellectuel à la guerre, et à la différence de la vision répandue dans notre littérature de l'intellectuel comme un homme faible, a affirmé son bon droit et son rôle en tant que porteur des valeurs

¹⁰⁷ humaines. » La popularité d'écrivains tels que Vassili Grossman, Andrei Platonov et Boris Pasternak a entraîné des transformations dans la littérature.

En outre, pendant la guerre le contrôle du parti sur les sphères culturelle et artistique s'est atténué pendant la guerre pour des raisons politiques. On désigne sous le nom de « jdanovisme » (*jdanovščina*), d'après le nom du principal idéologue du parti, la politique de l'Etat en matière de littérature et d'art, marquée par la volonté affichée d'uniformiser les procédés artistiques et par le renforcement du principe de l'« esprit de parti », que nous avons évoqué précédemment.

Enfin, la victoire de 1945 et la conjoncture politique sur la scène internationale dans l'immédiat après-guerre prédéterminent un durcissement de la position du parti vis-à-vis des pays et des cultures étrangers. Dès 1946, l'éradication de « l'attitude servile devant l'occident » (« *preklonenie pered zapadom* »), permettant au parti de lutter contre un nombre important de styles artistiques, va de pair avec l'exaltation du principe national (*narodnost'*). Dans la sphère de la culture et de l'art, la propagation de la langue russe dans les républiques soviétiques est l'expression de la russification forcée des diverses cultures nationales. Le principe national lui-même est vidé de son contenu populaire et traversé par des dimensions purement idéologiques.

La proportion du réalisme et du romantisme dans l'art penche en faveur du romantisme avec la théorie de l'« absence de conflits » (*beskonfliktnost'*), introduite en 1949. Cette théorie suppose que la dynamique conflictuelle ne peut plus avoir lieu dans les œuvres artistiques parce qu'à ce moment historique les adversaires idéologiques sont vaincus, et qu'il ne subsiste donc plus que le conflit entre le bien et le mieux.

La « formule du typique » acquiert ainsi un traitement particulier. Les personnages et l'environnement deviennent des hérauts de l'idéal qui est déjà réalisé. Cela implique l'apparition du concept de « héros positif » qui rend plus tangible le phénomène

¹⁰⁸ d'« extériorisation du héros » (*ovnešenie geroja*). Nous avons parlé plus haut de la détermination du héros par les rapports de force dans la société et par son rôle sociétal. Pour reprendre la définition de Schmulevitch, il s'agit d'« un héros central, incarné par un personnage typique, individualisé, qui affirme les tendances générales de l'histoire et du

¹⁰⁷ Cité par DOBRENKOE., art.cit. p. 239; «Виктор Некрасов увидел на войне интеллигента и в отличие от расхожего в нашей литературе взгляда на него как на хлюпика...утвердил его правоту и его значение как носителя духовных ценностей.»

¹⁰⁸ DOBRENKO E., art.cit., p. 241.

¹⁰⁹ *présent* ». Le phénomène d'« extériorisation » du héros provoque la disparition des formes subjectives de récit et l'élargissement de la sphère de l'auteur au détriment de la sphère du héros ¹¹⁰.

La théorie de l'« absence de conflits » encadre l'œuvre sur le plan esthétique. Tous les chercheurs soulignent que dans les années de l'après-guerre le langage artistique et les aspects plastiques deviennent statiques. Abraam Terts parle du mouvement de pendule de l'art du « réalisme socialiste » entre l'« insuffisant réalisme » et l'« insuffisant classicisme » ¹¹¹.

Par ailleurs, une hiérarchie rigide des genres, basée sur la fonctionnalité comme critère principal, se substitue à la diversité des genres classiques. On observe une forte polarisation des genres.

Les conditions de la production cinématographique suscitent des critiques dès les années 1952-1953. Au XIX^e Congrès du Parti Communiste de l'URSS, G. Malenkov dit notamment:

On voit apparaître dans la littérature et les arts beaucoup d'œuvres médiocres, ternes ou parfois simplement plates, qui dénaturent la réalité soviétique (...) Les défauts dont souffre cet art important et populaire qu'est le cinéma n'ont pas encore été éliminés. Chez nous on sait faire de bons films, d'une grande valeur éducative, mais ces films sont encore trop peu nombreux. Notre cinéma a toutes les possibilités pour produire beaucoup de bons films de tous genres, mais ces possibilités sont mal exploitées. ¹¹²

Le débat, même refoulé, sur la crise de scénarios en est un élément révélateur ¹¹³. Dans ce cadre critique, la théorie de l'« absence de conflits » est mise en question. En outre apparaît le terme d'« embellissement de la réalité » (*lakirovka dejstvitel'nosti*) auquel on oppose la nécessité de peindre la vie dans toute sa complexité, ce qui exige la diversité des formes artistiques ¹¹⁴. Les critiques formulées à l'égard de l'art du « réalisme socialiste » témoignent du degré de préparation d'une partie de la société à des changements politiques et idéologiques que va introduire la période du « dégel ».

C. Le « dégel » et ses répercussions sur la politique culturelle

¹⁰⁹ SCHMULEVITCH E., *op.cit.*, 1996, p. 73.

¹¹⁰ DOBRENKO E., *art.cit.*, p. 249.

¹¹¹ TERC A., *art.cit.*, p. 100.

¹¹² Cité par SADOUL G., « Recherches soviétiques », *Cinéma*, n. 3, avril 1956, p.4.

¹¹³ DONIOL-VALCROZE J., *art.cit.*

¹¹⁴ HELLER L., *art.cit.* p. 65.

1. Le XXème Congrès du PCUS et la dénonciation du culte de la personnalité

La période du « dégel » est traditionnellement conçue dans la littérature historique comme une période de libéralisation des systèmes politique et économique créés par Staline. Fondé sur la concentration du pouvoir décisionnel entre les mains d'une seule personne et sur le rôle prépondérant de la police politique dans le fonctionnement de l'appareil d'Etat, le régime a provoqué, après la mort de Staline, des problèmes concrets dans les sphères économique, culturelle, politique et sur le plan international. La nécessité d'une nouvelle ligne politique est admise par tous les héritiers de Staline. Par exemple Lavrenti Beria est l'initiateur de la vague de libération des détenus des camps staliniens. De son côté, Guéorgui Malenkov propose de donner la priorité au développement de l'industrie légère. En effet, le système économique créé par Staline dans les années 1930 étant obsolète et fortement centralisé, il paraît nécessaire d'y introduire des éléments du marché. Le bouleversement politique entraîné par la mort de Staline oblige ses successeurs à modifier les règles de fonctionnement politique pour éviter des conflits internes trop importants.

Nikita Khrouchtchev a donné le nom de « dégel » à cette période historique originale en reprenant le titre du roman d'Ilya Ehrenbourg paru en 1954. Ce terme est resté pour définir cette période politique même si, au moment de la prise de distance avec la libéralisation de 1962-1963, Khrouchtchev lui-même remettra en question la pertinence de cette métaphore pour illustrer sa conception de la réforme. De fait, la reprise du titre d'une œuvre littéraire pour désigner une période historique est un des indices du lien privilégié entre l'évolution du système politique pensée par le premier secrétaire du parti et la représentation artistique. Nous verrons ensuite que le pouvoir fait souvent appel aux milieux intellectuels et artistiques en les reconnaissant ainsi comme des créateurs symboliques de la représentation du pouvoir. A certains moments du « dégel », l'aspiration de l'intelligentsia à la création d'un « socialisme à visage humain » n'est pas sans rapport avec les objectifs poursuivis par le pouvoir politique dans son travail de réforme.

En effet, il s'agit avant tout de libéraliser et d'humaniser l'héritage stalinien sans renoncer au « Grand Tournant » : la collectivisation, la planification et le rôle directeur du parti. Cela implique, dans un premier temps, de dire une partie de la vérité sur le passé pour laisser réapparaître une forme de pensée critique, ce qui nécessite l'application de certaines mesures de libéralisation dans le champ culturel et dans la vie intellectuelle. Par ailleurs, le pouvoir politique envisage une décentralisation de l'économie pour accroître la productivité et la consommation. Dans un troisième temps, il consent à introduire des mécanismes économiques valorisant les contributions individuelles afin d'inciter les gens à travailler. Il faut, enfin, favoriser la détente internationale par un relâchement des tensions qui maintenaient le camp communiste en état permanent de mobilisation.

Le programme politique, visant à maintenir en place le système, est formulé dans ses grandes lignes dans le document emblématique de la période khrouchtchévienne, le rapport secret intitulé « *Sur le culte de la personnalité et sur ses conséquences* ». Le rapport, présenté le 25 février 1956 lors du XX^e Congrès du P.C.U.S., doit marquer une rupture avec le régime stalinien. Dénonçant le culte de la personnalité et soulignant le problème de la politique stalinienne répressive, il doit protéger le système politique existant contre de nouvelles purges de cadres. Il concerne directement, en outre, la question du système de GOULAG dont la conservation dans sa version stalinienne non seulement ne répond pas aux objectifs économiques, mais crée un danger d'instabilité politique. Il permet également

à Khrouchtchev de se présenter symboliquement comme chef politique dans le contexte de lutte pour la fonction dirigeante.

Les premières tentatives de mise en question du « culte de la personnalité » ont été faites par Malenkov durant le présidium du Comité Central du P.C.U.S., le 10 mars 1953. Ce changement politique est envisagé principalement comme une modification de la ligne de propagande, mais dès juillet 1953 Malenkov précise que ce problème est intrinsèquement lié à la question de la direction collective. Le processus du démantèlement du « culte de la personnalité » s'effectue à travers le réexamen de personnalités particulières : Beria et Staline qui sont reconnus personnellement coupables des mesures prises par le Parti durant la période stalinienne, et notamment des répressions.

Ainsi, le rapport conçoit le culte de la personnalité et la terreur qu'il a entraînée comme une violation du principe de la direction collégiale, inhérent au système politique soviétique. L'aspiration à la direction collégiale s'explique par la volonté d'assurer la continuité du pouvoir et le refus de laisser un nouveau dictateur s'imposer. Pour dénoncer le culte de la personnalité et rendre au parti son rôle politique, Khrouchtchev recourt aux pères fondateurs de l'idéologie marxiste-léniniste. Le « retour aux normes léninistes » devient le mot d'ordre de la nouvelle ligne politique.

« Soulignant l'immense responsabilité du parti bolchevik en tant que parti dirigeant de l'Etat soviétique, Lénine appelait au respect le plus scrupuleux de toutes les normes de la vie de parti, il appelait à la mise en œuvre des principes de direction collégiale du parti et du pays. La direction collégiale découle de la nature même de notre parti, fondé sur les principes du centralisme démocratique. »

115

L'orateur se réfère également à Lénine pour dénoncer les méthodes de la lutte politique utilisées par Staline.

« Lénine...exigeait l'attitude la plus attentive du Parti vis-à-vis de ceux qui faisaient preuve d'hésitations et qui s'écartaient de la ligne du Parti, mais qu'il était possible de ramener dans la voie de l'esprit de parti. Lénine conseillait d'éduquer ces gens patiemment, sans recourir aux méthodes extrêmes. »

116

L'atténuation officielle des méthodes de contrôle et de punition des déviations par rapport à ligne idéologique du parti suppose de laisser renaître des groupes qui se pensent comme différents sur le plan intellectuel et idéologique. La condamnation officielle de la terreur et la dénonciation du culte de la personnalité débarrassent la population et le Parti de la hantise de la police politique. Cette mise en place d'un climat de sécurité nouvelle a pour

¹¹⁵ HRUŠČEV N., « O kul'te ličnosti i ego posledstvijah », (« Sur le culte de la personnalité et sur ses conséquences ») // <http://www.lib.ru/MEMUARY/HRUSHEW/kult.txt> , p.2 ; «Указывая на огромную ответственность большевистской партии, как правящей партии Советского государства, Ленин призывал к строжайшему соблюдению всех норм партийной жизни, к осуществлению принципов коллективного руководства партией и страной. Коллективность вытекает из самой природы нашей партии, построенной на началах демократического централизма».

¹¹⁶ HRUŠČEV N., op. cit. ,p. 6 ; «Ленин...требовал самого внимательного партийного подхода к людям, которые проявляли колебания, имели отступления от партийной линии, но которых можно было вернуть на путь партийности. Ленин советовал терпеливо воспитывать таких людей, не прибегая к крайним мерам.»

conséquence de rendre Khrouchtchev politiquement vulnérable mais permet la naissance d'une nouvelle génération qui conçoit différemment son rapport au pouvoir.

En outre, cette politique de changement repense en partie les relations établies par l'URSS à l'intérieur du camp socialiste. Le réexamen de l'« affaire yougoslave », effectué dans le rapport ¹¹⁷, amène Khrouchtchev à reconnaître officiellement l'existence de la « diversité des voies menant au socialisme ».

L'éloignement des normes léninistes dans la vie politique en URSS sous Staline est conçu exclusivement au travers de la personnalité du Secrétaire général. L'essentiel du système politique stalinien se trouve, selon le rapport, dans les abus de pouvoir de Staline :

« Les caractéristiques de Lénine – le travail patient avec les gens, la persévérance et le soin apportés à leur éducation, la faculté d'entraîner les gens à sa suite sans user de la contrainte, mais bien plutôt par l'influence que le collectif entier exerçait sur eux à partir de positions idéologiques - étaient absolument étrangers à Staline. » ¹¹⁸

Le rapport secret date la constitution du régime politique stalinien de la seconde moitié des années 1930, légitimant ainsi nombre de mesures politiques et économiques antérieures: la collectivisation, l'industrialisation, l'élimination de certains groupes politiques opposés à la ligne politique centrale menée par Staline.

« C'est exactement dans cette période (1936-1937-1938) que s'est constituée la pratique des répressions massives au moyen de l'appareil gouvernemental, d'abord contre les ennemis du léninisme – trotskistes, zinoviévistes, boukhariniens – depuis longtemps vaincus politiquement par le parti, et également ensuite contre de nombreux communistes honnêtes, contre les cadres du parti qui avaient porté le lourd fardeau de la guerre civile, des premières années, les plus difficiles, de l'industrialisation et de la collectivisation. » ¹¹⁹

Le « Testament de Lénine », dans lequel Khrouchtchev trouve la principale légitimation de la dénonciation du culte de la personnalité, témoigne de l'apparition des éléments présageant les excès de pouvoir politique par Staline, dès le début des années 1920: « En décembre 1922 dans sa lettre au Congrès du parti Vladimir Ilitch écrivait : « Le camarade Staline, en

¹¹⁷ Ibid., p. 27.

¹¹⁸ Ibid., p. 6; « Сталину были совершенно чужды ленинские черты – проводить терпеливую работу с людьми, упорно и кропотливо воспитывать их, уметь повести за собой людей не путем принуждения, а оказывая на них воздействие всем коллективом с идейных позиций.»

¹¹⁹ HRUŠČEVN., op. cit., p. 5; « И именно в этот период (1935-1937-1938) сложилась практика массовых репрессий по государственной линии сначала против противников ленинизма – троцкистов, зиновьевцев, бухаринцев, давно уже политически разбитых партией, а затем и против многих честных коммунистов, против тех кадров партии, которые вынесли на своих плечах гражданскую войну, первые, самые трудные годы индустриализации и коллективизации.»

devenant Secrétaire général, a accumulé dans ses mains un pouvoir illimité, et je ne suis pas sûr qu'il saura toujours en utiliser avec prudence. »¹²⁰

Le rapport fait remonter l'apparition du culte de la personnalité de Staline à l'époque de l'après-guerre¹²¹, tandis que ses premiers éléments révélateurs apparaissent dès 1929. En effet, les articles glorifiant Staline sont régulièrement publiés à partir de son cinquantième anniversaire.

Généralement, Khrouchtchev tend à attribuer au parti une capacité de résistance assez importante à la croissance du pouvoir politique de Staline. Il parvient à nier que le « corps » du parti ait été atteint dans son fonctionnement par le système stalinien. Selon la conception du Premier Secrétaire, certains groupes conservateurs existent mais il serait faux d'affirmer l'existence d'une génération entière d'hommes politiques formés sous et par Staline :

« C'est uniquement parce que notre parti dispose d'une grande force politique et morale qu'il a pu venir à bout des difficiles événements de 1937-1938, survivre et former de nouveaux cadres. »¹²²

Le rapport réhabilite le parti et l'armée qu'il présente comme principales victimes des purges staliniennes. Grâce à ce positionnement symbolique dans la nouvelle hiérarchie politique, l'armée et certains militaires en particulier seront d'importants alliés politiques de Khrouchtchev. Pendant la première tentative de coup d'Etat, en 1957, c'est leur soutien qui permettra à Khrouchtchev de garder le pouvoir. Cette union suscite des conflits, notamment dans les sphères culturelle et intellectuelle car la politique de Khrouchtchev en matière de culture est parfois influencée par l'armée.

« Des conséquences très graves, surtout dans la période initiale de la guerre, résultèrent de l'élimination, entre 1937 et 1941 de nombreux officiers politiques, à cause de la méfiance de Staline et suite aux accusations calomnieuses. Pendant ces années, il y eut des répressions à plusieurs niveaux des officiers, du niveau compagnie et bataillon jusqu'aux plus hauts échelons ; les officiers qui avaient acquis une expérience militaire en Espagne et en Extrême-Orient furent presque tous éliminés. »¹²³

¹²⁰ Ibid., p. 3; « В декабре 1922 года в своем письме к очередному съезду партии Владимир Ильич писал: «Тов. Сталин, сделавшись генсеком, сосредоточил в своих руках необъятную власть, и я не уверен, сумеет ли он всегда достаточно осторожно пользоваться этой властью».

¹²¹ Ibid., p. 30.

¹²² Ibid., p. 16; «И только потому, что наша партия обладает великой морально-политической силой, она сумела справиться с тяжелыми событиями 1937-1938 годов, пережить эти события, вырастить новые кадры».

¹²³ HRUŠČEVN., op. cit., p. 21; «Весьма тяжкие последствия, особенно для начального периода войны, имело также то обстоятельство, что на протяжении 1937-1941 годов, в результате подозрительности Сталина, по клеветническим обвинениям, истреблены были многочисленные кадры армейских командиров и политработников. На протяжении этих лет репрессировано было несколько слоев командных кадров, начиная буквально от роты и батальона и до высших армейских центров, в том числе почти полностью были уничтожены те командные кадры, которые получили какой-то опыт ведения войны в Испании и на дальнем Востоке».

La réhabilitation procède donc par la relecture de la Grande guerre Patriotique. Le mérite de la victoire est entièrement attribué au parti, au peuple et à l'armée :

« Ce n'est pas Staline, mais le parti tout entier, le gouvernement soviétique, notre armée héroïque, ses généraux pleins de talent et ses soldats pleins de bravoure, c'est le peuple soviétique tout entier qui ont remporté la victoire dans Grande guerre Patriotique. »¹²⁴

Le rapport affirme également la responsabilité de Staline dans les innombrables pertes de la guerre. Il repousse la thèse de la soudaineté de l'attaque des Allemands avancée par Staline¹²⁵, mettant l'accent sur l'incompétence de ce dernier en tant que stratège et critiquant ses capacités de chef d'Etat :

« Staline était très loin de comprendre la réalité de la situation des différents fronts. Cela était naturel car, durant toute la guerre Patriotique, il n'est jamais allé sur aucun secteur du front (...) Par ailleurs, il intervenait directement dans le cours des opérations et donnait les ordres qui ne tenaient pas compte de la situation réelle sur un secteur donné du front et qui ne pouvaient que se traduire

par des pertes colossales en vies humaines. »¹²⁶ **« Nous avons le temps et les capacités. Notre industrie était à un tel niveau de développement qu'elle était capable de fournir entièrement à l'Armée Soviétique tout ce dont elle avait besoin... Si notre industrie avait été mobilisée de façon adéquate et en temps voulu pour fournir à l'armée les armements et l'équipement nécessaire, nos**

pertes dans cette guerre difficile auraient été infiniment réduites. »¹²⁷

Les réflexions de Khrouchtchev sur le statut de la terreur dans la société soviétique et la réévaluation des pertes de guerre¹²⁸ témoignent d'un changement significatif dans la perception de l'individu par le régime politique soviétique. Ce changement est à la source de l'expansion des valeurs humanistes dont l'intelligentsia artistique du « dégel » se veut porteuse.

¹²⁴ Ibid., p. 23; « Не Сталин, а партия в целом, Советское правительство, наша героическая армия, ее талантливые полководцы и доблестные войны, весь советский народ – вот кто обеспечил победу в Великой Отечественной войне.»

¹²⁵ Ibid., pp. 18-20.

¹²⁶ HRUŠČEVN., op. cit., p. 21 ; « Сталин был очень далек от понимания той реальной обстановки, которая складывалась на фронтах. И это естественно, так как за всю Отечественную войну, он не был ни на одном участке фронта... Вместе с тем Сталин непосредственно вмешивался в ход операций и отдавал приказы, которые нередко не учитывали реальной обстановки на данном участке фронта и которые не могли не вести к колоссальным потерям человеческих жизней ».

¹²⁷ Ibid., p. 19; « И время, и возможности были. Наша промышленность находилась на таком уровне развития, что она была в состоянии полностью обеспечить Советскую Армию всем необходимым... Если бы наша промышленность была вовремя и по-настоящему мобилизована для обеспечения армии вооружением и необходимым снаряжением, то мы понесли бы неизмеримо меньше жертв в этой тяжелой войне.»

¹²⁸ Sous Khrouchtchev, la revalorisation des pertes de guerre a été effectuée par les historiens : 26,6 millions de personnes. En 1946, le pouvoir a publié le chiffre officiel : 9 millions de personnes. SAHAROV A., op.cit., p. 470.

Outre tout cela, le rapport touche de manière arbitraire à un problème crucial du stalinisme : les déportations de peuples. La façon dont Khrouchtchev aborde cette question est symptomatique de la fonction politique du rapport et de la démarche réformatrice khrouchtchévienne. En parlant des nations qui ont souffert de la politique répressive de Staline, Khrouchtchev passe sous silence d'autres peuples victimes : les Allemands de la Volga, les Tatars de Crimée.

« Monstrueux sont les actes dont Staline était l'initiateur et qui constituent une violation grossière des principes léninistes fondamentaux de la politique des nationalités de l'Etat soviétique. Il s'agit des déportations massives de peuples entiers, y compris des communistes et des komsomols sans aucune exception.

129

Ce type de déportation n'était justifié par aucune considération militaire. »

La dénonciation du culte de la personnalité, pour limitée qu'elle fût, a toutefois considérablement changé le regard de la société sur le pouvoir et notamment sur la figure du Premier Secrétaire du parti.

2. Politique culturelle et en matière de cinéma

Dans la période 1953-1956, l'absence de positionnement public du pouvoir politique au sujet du culte de Staline masque, d'une part, le questionnement de l'intelligentsia sur l'origine du culte de la personnalité et, d'autre part, le travail du pouvoir politique sur une interprétation de la période stalinienne qui permette de rendre Staline seul responsable du système stalinien.

Les gestes politiques particuliers qui expriment la volonté de relire l'histoire récente et éloignée apparaissent dès 1953. Ainsi, en 1953 apparaissent à la fois l'article « Droit et

130

devoir du théâtre » (« *Pravo i dolg teatra* ») dans la *Pravda*, mais aussi une incitation à un regard critique sur la production artistique en crise. Les débats, développés prioritairement dans la revue littéraire *Noviy Mir* [*Le monde nouveau*], soulèvent le problème de la création artistique qui se heurte à l'appareil bureaucratique. Konstantine Paustovski, en discutant du roman de Vladimir Doudintsev *L'homme ne vit pas seulement du pain* (*Ne hlebom jedinym*), présente pour la première fois la bureaucratie comme une classe, engendrée par l'époque stalinienne. Par ailleurs, l'article de Vladimir Pomerantsev « Sur la sincérité en littérature » défend la subjectivité dans la création littéraire et pose la question de la nécessaire existence de différents écoles et courants littéraires, car « dans la littérature, ainsi que dans tout

131

autre art, ce n'est pas la communauté mais les différences qui priment » . Le président de l'Union des écrivains Alexandre Fadeev et l'écrivain Mikhaïl Cholokhov soulèvent le problème de la nécessité de changement de la politique de l'Union des écrivains, ainsi que des relations de l'Union avec le CC du P.C.U.S. Par ailleurs, ils parlent ouvertement de la difficulté de l'interprétation de l'héritage culturel stalinien.

¹²⁹ HRUŠČEVN., op. cit. ,p. 24; «*Вопиющими являются действия, инициатором которых был Сталин и которые представляют собой грубое попрание основных ленинских принципов национальной политики Советского государства. Речь идет о массовом выселении со своих родных мест целых народов, в том числе всех коммунистов и комсомольцев без каких бы то ни было исключений. Причем такого рода выселение никак не диктовалось военными соображениями.*»

¹³⁰ [sans nom d'auteur], « Pravo i dolg teatra », (« Droit et devoir du théâtre »), *Pravda*, 27 novembre 1953, p.3.

¹³¹ POMERANCEV V., « Ob iskrennosti v literature », *Novyj mir*, n.3, 1953, p.235.

Lors du XX^e Congrès le pouvoir politique et l'intelligentsia artistique conçoivent différemment le problème du culte de Staline dans la société soviétique, la nécessité et la profondeur des réformes à apporter dans cette société. Le XX^e Congrès définit officiellement la ligne politique en matière de culture et rend un jugement sur la production culturelle sous Staline. A la lumière notamment de la nouvelle interprétation de l'histoire du régime soviétique et grâce à l'apparition d'informations inédites, Khrouchtchev dans le « Rapport secret » appelle les intellectuels et les artistes à œuvrer pour une relecture de l'histoire:

« Dans l'interprétation des événements de la révolution d'Octobre et de la guerre civile, dans nombre de cas on a décrit le rôle principal que jouait Staline, comme si toujours et partout il avait suggéré à Lénine ce qu'il fallait faire et comment il fallait le faire(...) Tout cela a besoin d'être revu absolument, en sorte que l'histoire, la littérature et les beaux-arts reflètent convenablement le rôle de V.I. Lénine, des actes glorieux de notre Parti communiste, du peuple soviétique - un peuple-créateur. »

132

Ce travail intellectuel va être accompli par les revues *Voprosy istorii* [Questions d'histoire] et *Voprosy filosofii* [Questions de philosophie] auxquelles va assez vite s'opposer la vision officielle de l'histoire incarnée dans la revue *Kommunist*.

Pour « abolir le culte de la personnalité », Khrouchtchev propose, entre autres choses, d'« examiner d'une façon critique, d'un point de vue marxiste-léniniste, et de corriger les idées erronées qui ont été largement répandues au sujet du culte de la personnalité dans le domaine de l'histoire, de la philosophie, de l'économie et des autres sciences, ainsi que

133

dans le domaine de la littérature et des beaux-arts » . La formulation officielle des deux fonctions confiées à l'intelligentsia permettra une marge de manœuvre assez importante pour un examen du système politique de l'URSS. Les limites de cette marge seront d'ailleurs tracées par le pouvoir dès 1957 d'une manière systématique, mais durant toute la période du « dégel » elles apparaissent de manière plus ou moins distincte dans les confrontations particulières avec des artistes et dans les cas de saisie de manuscrits.

Cependant, reflétant la volonté générale du rejet de la direction arbitraire, les méthodes

134

de concertation et la pratique du débat s'imposent au travail intellectuel et artistique . Les artistes sont incités à créer des unions artistiques, en lien étroit avec des organisations de parti, où ses débats puissent être développés et encadrés. Le degré de contrôle de ces unions artistiques est, toutefois, considérablement réduit. Ainsi en 1957 est créé l'Union des cinéastes, qui va marquer le développement du cinéma du « dégel ». A la différence des autres Unions artistiques nées dans les années du stalinisme et selon des règles précises

¹³² HRUŠČEVN., op . cit .,p. 33; « При освещении событий, связанных с Октябрьской революцией и гражданской войной, в ряде случаев дело изображалось так, что главная роль везде как бы принадлежит Сталину, что всюду и везде он подсказывает Ленину, как и что надо делать...Все это надо решительно пересмотреть, чтобы нашли свое правильное отражение в истории, литературе, произведениях искусства роль И.В. Ленина, великие деяния нашей Коммунистической партии и советского народа – народа-творца, народа-созидателя.»

¹³³ Ibid., p.38; « С позиций марксизма-ленинизма, критически рассмотреть и поправить получившие широкое хождение ошибочные взгляды, связанные с культом личности, в области исторической, философской, экономической и других наук, а также в области литературы и искусства.»

¹³⁴ [sans nom d'auteur], « Smelee razvertivat kritiku v tvorčeskikh organizacijah ! », (« Développez sans hésiter une critique dans les organisations artistiques »), *Pravda*, 6 janvier 1954. p.2.

de cette époque, l'Union des cinéastes se constitue « par le bas », à l'initiative des cinéastes eux-mêmes. Le Comité organisationnel de l'Union élabore et met en œuvre des réformes novatrices dans la sphère cinématographique : sont créées des sections artistiques dans les studios qui disposent de pouvoirs assez larges et notamment du droit d'élire leurs directeurs et de former des conseils artistiques; ont ouverts les cours supérieurs de réalisation et d'écriture de scénarios. Ces mesures reflètent une tendance plus générale à l'élargissement de la sphère d'indépendance accordée à la création artistique.

La production cinématographique est un domaine où sont reflétés d'une manière particulièrement claire les changements apportés par le pouvoir politique du « dégel » dans le monde artistique et intellectuel. Durant les années de l'immédiat après-guerre et après la mort de Staline, le cinéma soviétique traverse une crise profonde principalement à cause de la pratique de réglementation totale de la production cinématographique. La crise des scénarios en est significative : la politique de contrôle des scénarios, répressive et volontariste, débouche sur la production de dix à quinze films par an, entre 1949 et 1953,

prioritairement des films biographiques et des adaptations de classiques¹³⁵. Ainsi, dès l'année 1953 le pouvoir politique poursuit le but d'augmenter quantitativement la production

tout en en améliorant la qualité¹³⁶. Le Comité de la Cinématographie critique les films *L'Inoubliable Année 1919 (Nezabyvaemyj 1919)*, *La Chute de Berlin (Padenije Berlina)* et *La Bataille de Stalingrad (Stalingradskaja bitva)* comme des œuvres souffrant de la

« simplification des processus historiques » et de « banalité »¹³⁷. Les cinéastes sont appelés à diversifier la production cinématographique en termes de genres et d'approches esthétiques. Le contrôle central sur la production cinématographique est provisoirement atténué ; le pouvoir applique un certain nombre de mesures de restructuration de la production cinématographique :

« Le cinéma artistique doit résoudre un problème : augmenter considérablement le nombre de films. C'est pour cela qu'on agrandit sérieusement les studios Lenfilm et Mosfilm, qu'on en construit ou reconstruit dans les républiques

138 fédérées. » « Tout cela permettra de doubler et, dans certains studios, de tripler la production. Par conséquent, on aura fort besoin de nouveaux

139 réalisateurs. »

Ainsi, les principaux studios de l'Union soviétique : Mosfilm, Lenfilm sont réaménagés et de nouveaux studios sont construits dans des républiques soviétiques. En même temps, l'accession de jeunes diplômés d'écoles de cinéma à des postes à responsabilité sur des tournages de films est accélérée. Enfin, la politique du VGIK, le principal Institut de la cinématographie, tend progressivement vers l'ouverture. Ces deux dernières mesures s'inscrivent dans le cadre de la politique khrouchtchévienne de démocratisation des institutions étatiques. A l'époque stalinienne, le cinéma était un espace culturel privilégié, par conséquent un groupe restreint de spécialistes y était formé et entretenu par le pouvoir

¹³⁵ GOL'DIN M., *op.cit.*, p. 38-39.

¹³⁶ Ibid., p.43.

¹³⁷ Ibid., p.41.

¹³⁸ GRAČEV A., « Pour le développement du cinéma soviétique », in SADOUL G., *dir, op.cit.*, p.196.

¹³⁹ Ibid.,p.196.

politique. Khrouchtchev retrouve ainsi la ligne léniniste, selon laquelle des ouvriers doivent être invités et incités à travailler dans les sphères de la littérature et de l'art¹⁴⁰.

Toutefois, la production artistique en général et la production cinématographique en particulier restent soumises au règlement stalinien du point de vue artistique et administratif, et les écrivains et les artistes souhaitent vivement reconsidérer ses normes et valeurs. Le pouvoir politique semble saisir l'importance de la contradiction entre la ligne politique qu'il préconise et le règlement existant, mais ne mène pas une politique de libéralisation cohérente et conséquente dans ce domaine. L'ambiguïté de la position officielle vis-à-vis de la création artistique reflète la volonté d'un infléchissement de la ligne politique qui ne remet pas en cause le système en lui-même.

Par ailleurs, cette ambiguïté crée un espace dans lequel peuvent se développer les questionnements alternatifs à la conception officielle des phénomènes politiques en URSS. La réflexion philosophique et politique menée par les cinéastes est intrinsèquement liée au développement de l'écriture cinématographique. A cause de son impact sur la conscience collective, le pouvoir politique continue, durant le « dégel », à accorder une attention particulière au cinéma. Une nouvelle conception de l'artiste en tant que créateur, développée majoritairement par les poètes de cette époque, accentue en même temps le conflit entre la conception officielle de la déstalinisation et de sa représentation artistique et celle proposée par l'intelligentsia du « dégel ».

¹⁴⁰ LENIN V., « Intervention sur les rapports des ouvriers et des intellectuels dans les organisations social-démocrates le 20 avril (3 mai 1905) », in BOURGOIS C., coord, *op.cit.*, p.69.

PARTIE II LA REPRESETATION CINEMATOGRAPHIQUE DE L'IDEOLOGIE DU « DEGEL »

A. Corps théorique et outils d'analyse

Dans le présent travail, nous essayerons d'explorer le processus de développement des questionnements idéologiques dans la société soviétique du « dégel » qui sont en partie entraînés par la décision du pouvoir politique de réexaminer la ligne idéologique en place, et les moyens de sa transmission. Dans ce but nous aurons recours aux films, ces dernier ayant légitimité ; aux yeux du pouvoir soviétique, à véhiculer des représentations sociales.

Nous sommes partie de l'idée que le pouvoir soviétique, ayant très tôt chargé le cinéma d'une fonction politique et idéologique importante (mobilisation des masses et leur éducation dans l'esprit du socialisme), a élaboré un certain nombre de codes artistiques de nature discursive et stylistique. Ils sont en lien avec les fonctions prescrites au cinéma et auxquels les cinéastes du « dégel » doivent systématiquement faire appel pour pouvoir transmettre les images du social créées dans l'espace politique. Nous avons précédemment essayé de mettre en lumière ces codes réunis sous le nom de « réalisme socialiste » en mobilisant l'ensemble des travaux scientifiques sur la nature et l'évolution de celui-ci.

Pour pouvoir répondre aux questions que nous nous posons ici nous devons recourir à des écrits théoriques sur le cinéma qui sont organisés autour de deux axes : d'une part, la sociologie du cinéma qui met au centre de l'étude la valeur du témoignage des sources cinématographiques et, d'autre part, les travaux qui conçoivent le cinéaste comme un acteur politique, capable d'exprimer sa position politique par sa création.

Le premier groupe d'écrits auxquels nous nous référons ici conçoit l'œuvre cinématographique comme un espace de représentation du social et du politique. Les études relevant de la sociologie du cinéma traitent majoritairement deux problèmes scientifiques : l'influence du cinéma sur les masses où c'est la réception des œuvres qui est étudiée ; les films comme sources d'information sur la société qui les a produits, où ce sont les œuvres qui sont étudiées.

C'est dans le champ historique que le cinéma apparaît, dans un premier temps, comme un objet d'analyse scientifique. Porteur d'une valeur documentaire, le cinéma peut éclairer l'étude historique sur des dimensions de la vie sociale et politique qui ne sont pas traitées par les documents historiques traditionnels. Par le biais de l'étude des œuvres cinématographiques, Siegfried Kracauer analyse les états psychologiques qui prédominent dans la société allemande de 1918 à 1933 pour expliquer l'arrivée et le succès du nazisme¹⁴¹

. Dans cette perspective, le cinéma est censé illustrer les thèses élaborées par l'auteur sur un terrain sociologique et historique, ce qui explique la perception du cinéma par Kracauer comme un transmetteur direct et expressif de la réalité sociale. Tout en tenant

¹⁴¹ KRACAUER S., *op.cit.*, 1973.

compte de cette critique, il est nécessaire de reconnaître l'apport de cet historien à l'étude du fait cinématographique en tant que fait social et politique.

En outre Kracauer a mis en lumière deux caractéristiques spécifiques de la production cinématographique en la percevant en termes institutionnels : le caractère collectif de la production cinématographique et la fonction de diffusion large de représentations répondant

¹⁴² aux attentes des masses . Ces spécificités de la production cinématographique déterminent la conception du rapport du créateur (du réalisateur) au collectif et au social que véhicule le cinéma, rapport que nous cherchons à approfondir dans le cadre de ce travail. Nous avons vu que ce sont précisément ces spécificités que le pouvoir politique soviétique articule dans son discours dès les débuts de l'URSS afin de souligner la nature proprement socialiste de ce nouvel art. Les particularités en question jouent par ailleurs un rôle décisif quant au choix des formes esthétiques et narratives du cinéma soviétique. Nikolaï Khrenov, s'appuyant sur les travaux théoriques de Kracauer, aborde le problème du cinéma comme un art issu du spectacle populaire et éclaire par là des changements fondamentaux de la perception esthétique du public au XX^e siècle ¹⁴³ .

Nous considérons que le changement progressif du statut du cinéma en termes de reconnaissance artistique et sociale qui a commencé dans les années de l'après-guerre avec l'apparition du néo-réalisme italien et qui a été poursuivi avec la Nouvelle Vague française ont en partie orienté les études sociologiques portant sur le fait cinématographique. D'une part, la capacité du cinéma à représenter la réalité sociale en la reformulant par des moyens qui lui sont propres est reconnue dans le champ scientifique et, d'autre part, le cinéma est considéré comme un vecteur d'idéologie. Nous allons voir par la suite que ces deux réflexions sur la nature du cinéma et sa fonction sociale sont intrinsèquement liées.

L'étude des œuvres d'art présente pour un sociologue un intérêt dans la mesure où une œuvre artistique « *symbolise la réalité sociale (...) en la traduisant dans un*

¹⁴⁴ *langage* » . Mais cette conception de l'œuvre artistique appliquée au cinéma ne tient pas compte d'un facteur important, que néglige par exemple un chercheur comme Siegfried Kracauer, à savoir l'illusion de la réalité que crée le cinéma. Des sociologues comme Edgar Morin et Pierre Sorlin, tenant compte de la spécificité du phénomène cinématographique, s'accordent sur la conception de la construction filmique, c'est-à-dire « *le processus par lequel le cinéma capte un fragment du monde extérieur, le réorganise, lui donne une cohérence et produit à partir du continuum qu'est l'univers sensible, un objet fini, abouti,*

¹⁴⁵ *discontinu et transmissible* ». Pierre Sorlin souligne ainsi que « *le poids de l'affectivité* » et « *les fausses évidences de l'image* » ¹⁴⁶ sont un problème de la valeur scientifique que pose l'analyse filmique à l'étude sociologique.

La mise en lumière de cet *effet-cinéma* s'est avérée fondamentale pour comprendre le cinéma comme un mécanisme de formation de représentations, qui relève à la fois (et

¹⁴² KRACAUER S., art.cit., 1978, p. 17-18.

¹⁴³ HRENOV N., *op.cit.*, 2006.

¹⁴⁴ LEENHARDT (Jacques), « Une sociologie des œuvres est-elle nécessaire et possible ? », in *Sociologie de l'art*, sous la dir. de MOULIN (Raymonde), Paris, La documentation française, 1986, p. 391.

¹⁴⁵ Sorlin P., *op.cit.*, p. 270.

¹⁴⁶ Ibid., p. 47.

paradoxalement) de la création d'un imaginaire collectif et d'une réponse à une demande sociale, chacune de ces deux dimensions reposant sur un mélange d'illusion et d'effet de réalité. C'est, selon nous, dans le prolongement de cette lecture que le cinéma présente un intérêt pour les sciences sociales, en tant que véhicule d'idéologie. L'historien Marc Ferro, en abordant la question du cinéma comme un témoignage de la réalité sociale, précise que la représentation filmique concrétise la manière dont la société se voit¹⁴⁷. Le chercheur affirme que l'œuvre cinématographique peut révéler une partie latente de la réalité en constituant ainsi une sorte de « contre-analyse », et le démontre par l'exemple du film *Tchapaev* (Čapajev) des frères Vassiliev, sorti en 1934¹⁴⁸. Dans le cadre de l'analyse de Ferro, cette œuvre emblématique du cinéma stalinien témoigne des traits profondément traditionalistes de l'idéologie officielle de l'époque. Si, pour Marc Ferro et Siegfried Kracauer, le cinéma enregistre mécaniquement le réel, un chercheur comme Pierre Sorlin qui développe l'idée du cinéma comme un révélateur des limites de la perception idéologique à une époque donnée par une société donnée, met en lumière l'idée que le cinéma recrée la réalité en appliquant les procédés qui lui sont propres. Sorlin analyse la représentation véhiculée par le cinéma au travers de deux catégories dans son travail *Sociologie du cinéma*. La catégorie du *visible*¹⁴⁹ renvoie à ce qui est représenté concrètement, celle de l'*invisible* nous informe sur la limite du représentable admise par la société¹⁵⁰. Ensuite, les bornes idéologiques de la perception révèlent les « zones de sensibilités »¹⁵¹, les thèmes dont la réapparition systématique dans les films accentue leur importance.

Nous chercherons à élargir la théorie de Pierre Sorlin, pour qui le cinéma ne représente pas la société mais ce que la société considère représentable. Ainsi, nous essayerons de mettre à jour les limites idéologiques de la représentation véhiculée par le cinéma soviétique aussi bien que la fluctuation de ces limites. Mais il nous reste à mieux cerner ces notions développées par l'auteur afin de les intégrer pertinemment à notre travail.

La conception du cinéma comme un mécanisme complexe possédant ses propres règles de perception du réel et de sa transformation jointe à une lecture idéologique de l'utilisation du cinéma rentre dans une nouvelle phase d'analyse dans une série d'articles théoriques publiés par les *Cahiers du cinéma* dans les années 1970-1972 où le cinéma est considéré comme un des instruments d'application de la « violence symbolique » exercée par les classes dominantes¹⁵².

« Le cinéma a toujours été, aux mains de la classe dominante, un mode d'inculcation des principes politiques masqués. »¹⁵³

Selon les théoriciens des *Cahiers du cinéma*, l'image filmique serait idéologique dès l'origine car elle est un produit de la technique, elle-même prédéterminée idéologiquement. Dans

¹⁴⁷ Ferro (Marc), *op.cit.*, 1974.

¹⁴⁸ Ferro M., *op.cit.*, 1977.

¹⁴⁹ Sorlin P., *op.cit.*, p. 68-69.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 242.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 242.

¹⁵² Référence à Bourdieu et Passeron dans BONITZER P., *art.cit.*, 1970, p. 33.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 33.

la conception de Jean-Louis Comolli (d'inspiration marxiste), l'œuvre cinématographique prend place dans les rapports de production capitaliste. Cette idée est étroitement liée à la conception de *représentation* qu'avancent les théoriciens des *Cahiers du cinéma* :

« Le système représentatif dominant au cinéma [est] fondé sur l'idéologie du visible (...) tout doit être "reçu" par le spectateur comme se produisant sous ses yeux, en sa présence, dans un "présent" qui veut se faire passer pour celui du "réel". »

Ainsi, nous souhaitons mettre en avant l'idée que l'idéologie s'exprime particulièrement à travers la forme de l'œuvre cinématographique, et préciser la conception de la *représentation* donnée par ces théoriciens français, à savoir une « *postulation d'un espace référentiel donné à percevoir comme réel, à travers une construction abstraite,*

¹⁵⁴
conventionnelle. » ¹⁵⁵ Cette définition trouve ses origines théoriques dans la notion de *perspective* : « *l'art de représenter les objets sur une surface plane de façon que cette représentation soit semblable à la perception visuelle qu'on peut avoir de ces objets eux-*

¹⁵⁶
mêmes. » La perspective crée ainsi une illusion qui permet d'accepter la différence entre une vision du réel et sa représentation. Cette notion, formulée à la Renaissance, reflète un essor de l'humanisme dans un contexte religieux particulier. Ainsi, la *perspective* organise visuellement l'espace de manière qu'il se donne à voir au spectateur. Le réalisme de la représentation, relevant de l'illusion, est considéré par les théoriciens des *Cahiers du cinéma* comme une construction idéologique en soi et un instrument susceptible d'être

¹⁵⁷
utilisé à des fins idéologiques ¹⁵⁷. Cette idée est développée à partir de l'analyse des œuvres du cinéma hollywoodien « classique ».

En outre, les auteurs « engagés » des *Cahiers du cinéma* conçoivent les techniques de montage en termes idéologiques. Ils opposent ainsi le montage réaliste au montage, que l'on peut appeler *formel* et qui a été principalement introduit par les cinéastes soviétiques dans les années 1920 et plus particulièrement par Sergei Eisenstein. Le montage réaliste est fondé sur la notion de « transparence » du discours filmique où la discontinuité visuelle et sonore doit être masquée autant que possible. De son côté, le montage *formel*

¹⁵⁸
conçoit la notion de plan ¹⁵⁸ comme une unité de montage et comme élément d'une dynamique proprement cinématographique ¹⁵⁹. Le montage réaliste est ainsi soumis à l'instance narrative ou à la représentation réaliste du monde et il reprend donc les catégories idéologiques existantes sans les remettre en question. Dans la conception du montage d'Eisenstein, le film ne doit pas reproduire le réel sans essayer d'avoir une prise sur lui mais il devrait, au contraire, refléter le réel en y portant un jugement idéologique qui est mis en avant par la forme filmique.

¹⁵⁴ COMOLLI J.-L., *art.cit.*, 1970, p. 49.

¹⁵⁵ AUMONT J., MARIE M., *op.cit.*, p. 139.

¹⁵⁶ MARIE M., dir, *op.cit.*, p. 19.

¹⁵⁷ COMOLLI J.-L., « Technique and Ideology. Camera, Perspective, Depth of Field [Parts 3 and 4], in *A Film Theory Reader. Narrative, Apparatus, Ideology*, Edited by Philip Rozen, Columbia University Press, NY, 1986, pp. 421-443.

¹⁵⁸ Plan : tout morceau de pellicule défilant de façon interrompue dans la caméra, entre le déclenchement du moteur et son arrêt. MARIE M., dir, *op.cit.*, p. 29.

¹⁵⁹ Ibid., p. 50-52.

Nous considérons que la notion de représentation, qui a à voir avec une forme de *naturalisme*, est à nuancer dans le contexte du cinéma soviétique, soumis à un cadre de codes esthétiques et idéologiques très particulier : le « réalisme socialiste ». Nous avons vu qu'au cours de son histoire le cinéma stalinien a toujours plus affiché le caractère conventionnel de la représentation stylisée qu'il imposait, laquelle serait plutôt à rapprocher d'une forme d'*expressionnisme* que ce soit dans la manière très voyante de structurer l'espace narratif par le cadrage et par l'éclairage ou dans la manière volontariste de dépeindre les personnages. On envisage également d'étudier dans la perspective de la théorie idéologique du montage, évoquée ci-dessus, les procédés par lesquels les cinéastes du « dégel » mettent en cause la logique du montage qui dominait le cinéma stalinien.

Au-delà de la position politique que prennent les *Cahiers du cinéma* à cette époque, les recherches qu'ont menées ses auteurs sur le plan théorique et dans la perspective de l'étude du rapport entre le cinéma et le politique s'avèrent fondamentales aujourd'hui pour la théorie de l'analyse filmique. Nous souhaitons plus particulièrement mettre à profit de notre travail l'idée d'une « *double articulation du film à l'idéologie dominante : articulation principale (masquée, automatique) = reproduction des conditions de domination de l'idéologie, c'est-à-dire des normes et codes économiques et esthético-culturels par lesquels elle s'installe est s'inculque ; articulation secondaire (déclarée contingente) = transmission (complice ou critique) d'un certain nombre de thèmes idéologiques.* »

L'hypothèse de Jean-Louis Comolli, selon laquelle la position idéologique d'un film dépend de sa capacité à remettre ou non en cause les représentations qui circulent au sein de la société, renvoie à l'orientation idéologique dominante à ses yeux dans le mode d'expression cinématographique. Dans sa conception, celui-ci ferait trop souvent mine de donner à voir un enregistrement du réel alors qu'il ne ferait que recycler de manière conservatrice des représentations préétablies et préacceptées. *A contrario*, Jean-Patrick Lebel s'oppose à cette vision déterministe émise par les *Cahiers du cinéma* et défend dans son ouvrage *Cinéma et Idéologie* l'idée d'une neutralité initiale du mode d'expression cinématographique : « *La caméra n'est donc pas un appareil idéologique en lui-même. Il ne produit aucune idéologie spécifique, pas plus que sa structure ne le condamne à refléter fatalement l'idéologie dominante. C'est un instrument idéologique neutre, dans la mesure,*

Il est nécessaire de mettre en exergue la difficulté de replacer les représentations proposées par les cinéastes du « dégel » entre, d'une part la « contre-analyse », laquelle malgré les cinéastes révélerait des phénomènes sociaux et des représentations considérés comme marginaux dans la société donnée, et d'autre part une lecture critique de l'idéologie en place émise par les cinéastes *via* la création artistique. Toutefois, nous essayerons de mettre en lumière le fait que certains procédés narratifs et stylistiques du cinéma peuvent être utilisés à des fins conjointement idéologiques et artistiques. Ils peuvent acquérir une signification idéologique par la confrontation avec le pouvoir politique comme cela a été le cas pendant la période du « dégel », dans cette conjoncture particulière de prolongement du « réalisme socialiste » et de volonté de renouvellement politique. Toutefois, ce constat, effectué dans le contexte de l'URSS des années 1953-1968, ne nous semble pas autoriser la généralisation de l'idée d'une fonction idéologique qui serait intrinsèque aux procédés narratifs et stylistiques de représentation cinématographique.

¹⁶⁰ COMOLLI J.-L., art.cit., 1970, p. 49.

¹⁶¹ LEBEL J.-P., *op.cit.*, 1971.

Pour pouvoir répondre aux objectifs exposés ci-dessus, nous procéderons à l'analyse du travail formel sur l'image et sur le son dans les films constituant notre corpus. Nous chercherons à systématiser nos observations sur l'utilisation des aspects constitutifs de la représentation filmique : le cadre et le point de vue, le mouvement de la caméra et le montage, l'éclairage, etc., et à les classer par mode de représentation (par exemple, réalisme). Nous tenterons ensuite d'évaluer l'écart entre les procédés utilisés par les cinéastes et les codes esthétiques du « réalisme socialiste », et de déceler les moments qui jalonnent les étapes de l'évolution du langage cinématographique sur le plan artistique comme celles de l'infléchissement du cadre idéologique.

Nous questionnerons également les procédés sonores : dialogues, musique et bruitage, utilisés par les cinéastes du « dégel » dans le contexte de la « surverbalisation » du cinéma soviétique pendant l'époque stalinienne.

B. Grands thèmes de la représentation et leurs inflexions

Dans la première partie de notre travail nous avons montré de quel statut le cinéma et le cinéaste sont traditionnellement dotés dans l'espace politique soviétique et quels changements ce statut a subi pendant la période stalinienne. Encadré par le concept d'« esprit de parti » et par la doctrine à la fois idéologique et artistique nommée « réalisme socialiste », le cinéma est au début du « dégel » un des instruments fondamentaux de la représentation du régime politique soviétique aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur de l'URSS. Ainsi nous avons vu que les réformes entreprises par Nikita Khrouchtchev dans les sphères politique, idéologique et économique ont influencé la politique d'Etat en matière de culture en général et de cinéma en particulier. Les cinéastes en tant qu'artistes et intellectuels se sont mis à réfléchir aux problèmes de leur art et de la société dans la perspective de la libéralisation de la vie culturelle en URSS à l'époque du « dégel ». Nous allons voir dans cette sous-partie que, dans ces conditions, le cinéma va devenir un lieu de rencontre de différentes interprétations des problèmes politiques et sociaux dans l'histoire de l'URSS.

Selon Naum Kleïman, directeur du Musée du cinéma et cinéphile à l'époque du « dégel » :

« Les films devenaient pour la première fois des témoignages sur les contradictions de cette société. Pas de survivance de l'ancienne Russie ou de la nouvelle Russie progressiste, mais quelque chose de contradictoire qui se passait dans ce pays, dans cet Etat, dans cette société. »

162

Les films du « dégel » reflètent les contradictions de la société post-stalinienne dans la mesure où, chronologiquement, ils commencent par révéler les contradictions entre la réalité et sa représentation. A ce moment, apparaissent les premières tendances au réalisme dans un cinéma qui, dans une certaine manière, a substitué la réalité. Il nous reviendra d'explorer la notion du réalisme et les nuances de son développement dans le cinéma du « dégel ». Divers chercheurs ont mis en lumière la spécificité du cinéma stalinien : ce n'est pas seulement une représentation légitime mais aussi « légitimante ». André Bazin

163

l'a théorisé de manière plus approfondie, en comprenant ce phénomène comme une adhésion du cinéma à la réalité ou sa participation au monde¹⁶⁴. Il est nécessaire de replacer cette thèse bazinienne dans sa conception globale du cinéma qui se fonde sur l'idée que le cinéma saisit directement la réalité. Pour notre part, nous essayerons d'explorer principalement la manière dont le cinéma reconstruit le monde par ses propres moyens, idée que nous avons vue notamment chez Pierre Sorlin.

Les films peuvent être des « témoignages » de l'époque du « dégel » car ils sont à la fois encadrés par les prescriptions thématiques imposées aux cinéastes par le pouvoir politique et « écrits » sur le plan discursif et esthétique par les cinéastes qui leur attribuent une lecture individuelle.

1. La Grande guerre Patriotique : évolution de la représentation

Le Rapport secret comprend, rappelons-le, une réflexion sur les problèmes du réexamen, dans la perspective de la déstalinisation, des périodes historiques et des événements marquants de l'histoire de l'URSS. La relecture de la Révolution, de la Guerre civile et de la Grande guerre Patriotique dans des œuvres littéraires et cinématographiques y est considérée comme un acte symbolique de réinscription du nouveau pouvoir dans la continuité historique et idéologique du régime politique soviétique.

Ainsi, en utilisant les notions de Comolli, l'étude de ces thèmes historiques par les cinéastes et leur traduction par les moyens cinématographique est d'avantage conçue par le pouvoir en termes de représentation. Celle-ci est constituée des codes politiques réunis dans le concept des « *normes léninistes* » et d'un ensemble de codes esthétiques que nous avons partiellement décrits dans la partie qui porte sur le « réalisme socialiste ». A ce moment de notre analyse, il est nécessaire de souligner qu'en règle générale, les références idéologiques et esthétiques de la nouvelle représentation que le cinéma du « dégel » est censé véhiculer, s'inscrivent dans le cadre chronologique (1935-1936-1937) auquel le pouvoir politique borne le réexamen du système politique stalinien.

a. Rôle prépondérant du peuple et du parti

Nous nous référons à une citation extraite de l'article « Pour le développement du cinéma soviétique », qui date de 1956, pour déceler les éléments constitutifs aux yeux du pouvoir de la nouvelle représentation de la « Grande guerre Patriotique » :

« Dans les films historiques et biographiques, comme dans quelques films sur la Guerre Patriotique, des erreurs ont été commises. Le culte de la personnalité a influencé la manière de traiter les événements historiques ; le véritable créateur de l'histoire – le peuple - semblait une masse sans visage, un « fond » sur lequel se déployait l'activité de la personnalité mise en relief. Quelquefois le peuple était représenté dans les films historico-biographiques par un serviteur ou par une ordonnance, doté d'une fidélité extraordinaire à l'égard de son maître. »

165

¹⁶³ BAZIN (André), art.cit., 1998, pp. 337-356.

¹⁶⁴ CASSETTI (Francesco), *Les théories du cinéma depuis 1945*, Paris, Nathan, 1999, p. 36.

¹⁶⁵ GRAČEV A., art.cit., p. 185.

On souligne ainsi la volonté de mettre en scène le collectif comme s'il s'agissait d'un personnage individualisé en revenant à la tradition cinématographique des années 1930. En étant représentée comme un tout indivisible, la masse incarne une force de changement et s'organise de façon autonome. Elle se substitue à la représentation duelle d'un pouvoir centralisé et singulier d'une part et de masses anonymes et chaotiques d'autre part, répandue dans le cinéma stalinien de l'après-guerre¹⁶⁶. Ainsi le cinéma du « dégel » doit procéder à la réhabilitation des masses comme force d'action sociale et politique pour pouvoir appliquer les principes de la déstalinisation tels qu'ils sont définis par le XX^e Congrès.

Nous trouvons l'expression la plus aboutie de cette conception dans le film de Grigori Tchoukhraï *Ciel pur* (*Čistoe nebo*, 1961) qui fournit des éléments du regard officiel durant le « dégel » sur les périodes stalinienne et post-stalinienne de l'histoire soviétique. Outre que ce film ne se contente pas de mettre en avant les militaires gradés en laissant à l'arrière-plan les simples soldats – comme c'était le cas dans le cinéma stalinien – mais leur accorde une véritable existence cinématographique, il est également un des premiers à montrer le peuple soviétique vivant à « l'arrière » au sein de la représentation légitime de la guerre. Le fait d'élever des femmes et des enfants, travaillant dans les usines, au rang de héros de guerre constitue un double écart par rapport au cinéma stalinien. Il y va, d'une part, du refus de la représentation masculinisée propre à ce cinéma et, d'autre part, de la renonciation à une représentation étatisée et impersonnelle au profit d'une compréhension de la guerre comme élément constitutif de la vie privée.

L'auteur de ce film opte pour une stylisation qui tend à rendre constamment emblématique la représentation du peuple dans la guerre : en termes d'échelle de plan, passage systématique de valeurs serrées à des valeurs larges parallèlement au passage de l'individu au collectif ; mouvements de caméra embrassant des groupes entiers de personnages. Le film aboutit à une représentation collective et anonyme du peuple soviétique dans la scène du passage du train, où un groupe de femmes est visuellement opposé à un groupe d'hommes par les angles de prises de vues, les mouvements de caméra et le montage. La musique dramatique et l'éclairage expressionniste sont ici des éléments constitutifs de la vision tragique de la guerre. Mais paradoxalement, cette stylisation qui cherchait à s'éloigner d'une représentation trop indifférenciée du peuple finit par proposer une vision tout aussi massive de celui-ci.

Ce film témoigne également du rôle attribué au parti dans la victoire. En effet, le personnage principal, le héros de guerre, est entièrement dévoué à la cause communiste, et son exclusion du parti est vécue comme une tragédie personnelle. Par ailleurs, le pouvoir politique y est montré comme un participant actif de l'expérience collective que constitue la guerre. En effet, en utilisant certains procédés discursifs et stylistiques, le cinéaste montre le pouvoir politique comme possédant le monopole d'information collective et individuelle et, du coup, construisant l'univers narratif du film : par exemple, les informations à vocation individuelle sont dans ce film systématiquement relayées par des instruments de diffusion contrôlés par le pouvoir.

b. La dimension religieuse de la guerre

Il est pertinent de parler de l'existence d'une dimension religieuse de la Grande guerre Patriotique aux yeux du pouvoir dans la mesure où la politique répressive à l'égard de la religion a été atténuée pendant cette guerre et aussi parce que le discours de Staline,

¹⁶⁶ BAZIN A., art.cit., p. 337-356.

au même moment, usait d'un lexique dérivé du discours religieux. Cette évolution du discours à l'égard de la religion, qui s'est produite malgré un nouvel accès de répression de l'Eglise après la guerre, a présenté un intérêt politique conjoncturel et a eu un impact non négligeable sur la représentation officielle de celle-ci (sacralisation de la défense patriotique).

Le film de Sergueï Bondartchouk *Destin d'un homme* (*Sud'ba čeloveka*, 1959) qui met (parfois littéralement) au centre de l'image un religieux s'adressant directement au spectateur, et celui des cinéastes Alexandre Alov et Vladimir Naoumov *Paix à celui qui vient au monde* (*Mir v'hodjaščemu*, 1961), qui soulignent par un plan très long la représentation de la croix chrétienne, témoignent de la légitimité de cette nouvelle conception de la guerre. En outre, ces films sont révélateurs de la difficulté de séparer les dimensions collective et individuelle de la représentation de la guerre. Ils mettent en scène le soldat russe à la fois comme personnage particulier et comme représentant typique du peuple soviétique. Cet accent fait sur la perception religieuse collective d'un événement historique en dépit de la représentation d'une expérience religieuse individuelle fait preuve de l'idée de Pierre Sorlin, pour qui le cinéma ne représente pas une société mais ce qu'une société considère représentable. C'est précisément cette distinction qui révèle le caractère conventionnel (construit conjointement par le pouvoir et la société) de la dimension religieuse dans la représentation artistique de la guerre.

Ainsi, la croyance religieuse vient s'ajouter au principe national (*narodnost'*) pour définir la conception archétypale de la guerre, qui perd sa dimension strictement marxiste-léniniste : dans cette conception, la nation russe, qui unit dans une même ferveur l'individuel et le collectif, devient non seulement l'adversaire du fascisme, mais aussi son antinomie. Il est important d'accentuer la persistance de la dimension religieuse dans la représentation de la Grande guerre Patriotique dans le cinéma russe en dehors du cadre chronologique et idéologique du régime soviétique.

c. Grande guerre Patriotique comme expérience personnelle

A partir du début du « dégel » la représentation de la guerre comme expérience collective est écartée en faveur de sa vision individualisée. Comme les y incite le Rapport secret, les cinéastes du « dégel » mettent au centre de la représentation des êtres particuliers pris dans la guerre. Cette modification idéologique passe par la construction dramatique,

mais elle est surtout visible dans le choix de l'échelle de plan ¹⁶⁷ qui est reconnue par la plupart des théoriciens du cinéma comme une catégorie idéologique. La mise en avant dans

certains films du « dégel » du plan rapproché ¹⁶⁸ et du gros plan ¹⁶⁹ (à la différence de la

représentation du peuple dans le cinéma stalinien, saisi en plan général ¹⁷⁰) témoigne de la volonté affichée d'une représentation centrée sur le *simple soldat*. En outre, notons que la représentation du soldat, dans le cinéma de la deuxième moitié des années 1950, est à la fois individualisée et organisée autour de la mise en scène d'un vécu collectif.

¹⁶⁷ On définit classiquement différentes "tailles" de plans, en général par rapport à divers cadrages possibles d'un personnage. MARIE M., dir, *op. cit.*, p. 29.

¹⁶⁸ Plan cadrant le(s) personnage(s) au niveau de la taille. PINEL V., *op.cit.*, p. 310.

¹⁶⁹ Plan isolant un visage, généralement cadré à la hauteur du nœud de cravate, ou un autre détail du corps. *Ibid.*, p. 190.

¹⁷⁰ Plan couvrant un vaste ensemble qui situe le décor construit dans son cadre. *Ibid.*, p. 309.

Le film de Marlen Khoutsiev *Les Deux Fedor (Dva Fedora, 1958)* est symptomatique de la séparation entre ces deux représentations de la guerre. Le cinéaste élabore la structure du film en fonction de cette distinction. Ainsi, le générique est à la fois représentatif et critique de la conception officielle de la guerre : deux trains, décorés de fleurs et de portraits de Lénine et de Staline avancent l'un vers l'autre. Le rythme du mouvement et l'angle de prise de vue, délibérément marqués, sont révélateurs de la nature massive et désindividualisée de la représentation collective dominante. Durant la séquence post-générique, le cinéaste accumule les éléments d'individualisation de la conception de la guerre, en tendant vers une certaine crudité. Citons également cette caméra embarquée dans un train qui balaye jusqu'à un certain moment le paysage avec lyrisme puis s'arrête sur un soldat handicapé resté à la gare, ou encore la façon dont le personnage principal transforme la musique de marche militaire à vocation collective en un élément d'intériorité et de mémoire affectives. Ces éléments d'individualisation permettent d'accéder à l'histoire individuelle qui est au cœur du film, et à travers laquelle le spectateur conçoit les problèmes sociaux collectifs du passage au temps de paix.

Afin de traiter la guerre dans sa dimension individuelle, les cinéastes usent de divers moyens, tant narratifs que formels. Il s'agit, en premier lieu, de la « désétatisation » de la représentation sur le plan narratif et stylistique. Les événements collectifs représentés par le cinéma ne valent plus seulement pour eux-mêmes mais aussi comme moyens de mise en valeur de l'expérience individuelle. Les réalisateurs renoncent au regard « objectif » propre au cinéma de l'après-guerre, en introduisant l'utilisation de la caméra subjective¹⁷¹

. Trouvant sa légitimité dans le thème de la guerre, ces procédés entraînent un élargissement de l'espace privé dans les œuvres cinématographiques et s'appliquent à d'autres thématiques.

L'enfant est un personnage très récurrent dans les films de guerre à l'époque du « dégel ». D'une part, il reflète l'expérience de la guerre d'une génération de cinéastes. D'autre part, il permet de restituer une dimension humaine, individuelle et quotidienne aux personnages comme aux événements des films de guerre en les éloignant de la forme pathétique qui prévalait auparavant.

d. Vers une vision pacifiste de la guerre

La conception religieuse de la Grande guerre Patriotique est développée en parallèle avec la lecture pacifiste de la Deuxième Guerre Mondiale, dans le film *Paix à celui qui vient au monde*. Ce film, dans lequel le travail sur la lumière et les mouvements de caméra jouent un rôle prééminent, s'ouvre par une opposition allégorique entre des plans de forêt et des plans extraits de films documentaires de guerre. La scène suivante montre une ville allemande détruite, remplie d'objets de la vie quotidienne privés de leur fonctionnalité. Dans le cinéma soviétique, la censure interdit la représentation de la mort, ce qui incite les auteurs du film à représenter la fragilité des êtres humains par le biais de mannequins brisés. A une nature ordonnée et harmonieuse s'oppose un chaos nourri des objets et des symboles de la civilisation occidentale.

Un moment singulier du film traduit la conception humaniste de ce dernier : celui où la caméra se focalise sur un soldat allemand grièvement blessé et inconnu du spectateur. Au lieu de se perdre dans la stricte fonctionnalité d'un montage de scène d'action, ce plan se particularise et permet au spectateur de sortir d'une logique binaire ami/ennemi. Il est

¹⁷¹ Mode de prise de vues dans lequel l'objectif de la caméra se confond avec le point de vue d'un personnage. PINEL V., *op.cit.*, p. 56.

nécessaire de remarquer que notamment ce procédé cinématographique rompt avec le principe de *transparence* dans le déroulement logique de l'action et ainsi dépasse les bornes de la représentation, telle qu'elle est comprise par les théoriciens français.

Les cinéastes poursuivent par ailleurs la lecture duelle de ce conflit en montrant une nation russe qui serait porteuse des valeurs humanistes universelles, à l'exclusion des autres nations impliquées dans la guerre. Le mutisme habité du personnage principal, incarnant le peuple russe, contribue à la lecture religieuse de la guerre.

Au cours de notre travail d'analyse de ce film, nous nous sommes interrogé sur le contexte de sa création (1961), notamment sur les mesures de désarmement nucléaire proposées à cette époque par le pouvoir soviétique dans la lignée de la politique de coexistence pacifique. Ironiquement, le film est très critiqué et précisément pour son pacifisme dans la représentation de la guerre. Jugé « *nuisible au spectateur soviétique et surtout aux jeunes soldats* »¹⁷², le film est officieusement interdit de projection.

2. Déstalinisation : infléchissement du cadre officiel

Le thème de la déstalinisation est constitutif de l'art et de la littérature du « dégel ». Il reflète la juxtaposition de la conception officielle du stalinisme et de la compréhension de ce phénomène par les intellectuels et les artistes du « dégel ». L'écart entre ces deux conceptions est significatif dans la mesure où il témoigne de l'apparition d'éléments de conscience civique dans la société soviétique. Nous présenterons l'évolution du questionnement mené par les cinéastes en partant de la série « antistalinienne » lancée par le pouvoir dans les années 1960-1961 en vue du XXII^e Congrès du P.C.U.S. jusqu'aux œuvres cinématographiques de la deuxième moitié des années 1960 qui se heurtent à une réhabilitation partielle du culte de la personnalité, mise en œuvre par le pouvoir brejnévien.

a. Le caractère individualisé de la terreur et l'image du parti comme victime principale du culte de la personnalité

Les premiers éléments de la mise en lumière du fonctionnement et du statut de la politique policière dans la société soviétique ainsi que du phénomène de bureaucratisation apparaissent dans le film *L'Affaire de Roumiantsev (Delo Rumjanceva)*, qui date de 1953. Le personnage principal, accusé à tort, rencontre une attitude hostile de la part de la société, et n'est soutenu que pas le chef de la police qui à ce propos s'oppose à tout l'appareil policier. Ainsi le thème des répressions staliniennes est un révélateur du degré de banalisation des répressions dans la société. Il témoigne de l'implantation de l'appareil policier dans les structures sociales et, corollairement, d'une forte désocialisation de l'individu qui découle de l'instauration d'un lien étroit et intime entre l'individu et l'Etat.

Nous considérons l'articulation des thèmes de représentation dans le film *L'Affaire de Roumiantsev* comme un exemple de la distinction des catégories du *visible* de l'*invisible* par Pierre Sorlin. En l'occurrence, le caractère individualisé de la terreur est un aspect *visible* de la représentation. Il est mis en lumière par la structure dramatique, par le cadrage et par le montage. Le problème de désocialisation de l'individu et un degré élevé d'étatisation de la sphère privée constitueraient la dimension *invisible* de la représentation. A ce titre, la

¹⁷² OZEROV U., « Soratniki », («Compagnons de lutte »), in *Alexandre Alov. Vladimir Naumov. Stat'i, Svidetel'stva, Vyskazyvanija*, (Alexandre Alov, Vladimir Naumov. Articles. Témoignages. Interventions), ALOVA L., coord, Iskousstvo, Moscou, 1989, p.8.

comparaison du film *L’Affaire de Roumiantsev* avec le film de Tchoukhraï *Ciel pur* met à jour la possibilité de la migration de certains thèmes de la catégorie de l’*invisible* dans celle du *visible*. Dans le film de Tchoukhraï le problème de rupture des liens sociaux et d’une forte étatisation de la sphère privée des personnages est mis au centre de la représentation, laquelle le cinéaste développe en reprenant et en accentuant les procédés stylistiques utilisés dans le premier film cité (par exemple, éclairage).

Les films *Ciel pur* (*Čistoe nebo*) de Grigorij Tchoukhraï et *Jamais* (*Nikogda*, 1962) de Petr Todorovski conçoivent le culte de la personnalité dans la perspective dessinée par Khrouchtchev dans le Rapport secret. L’explication du culte de la personnalité par le caractère particulier de Staline, ainsi que l’image du parti et de l’armée comme principales victimes de la terreur stalinienne, sont les éléments constitutifs de la vision khrouchtchéviennne.

Dans *Ciel pur*, le cinéaste développe le thème central de la réhabilitation des victimes de la terreur stalinienne en traitant le problème des prisonniers des camps allemands dans la société soviétique de l’après-guerre. Comme l’observe Giovanni Buttafava dans son ouvrage *Aldilà del disgelo. Cinema sovietico degli Anni Sessanta, (Au-delà du dégel. Cinéma soviétique des années 1960)* dans ce film « l’histoire des répressions staliniennes est présentée comme une suite d’injustices particulières et non pas comme une grande

¹⁷³ injustice. » La réhabilitation du parti est effectuée par des références explicites (présence écrasante et délibérément marquée de la statue de Staline dans le bureau où le personnage principal est exclu du parti), ainsi que par la caractérisation du héros en tant que communiste zélé. Nous observons les mêmes principes dans le film *L’Affaire de Roumiantsev*. Il est nécessaire de remarquer que la question de la réhabilitation de la figure du prisonnier de guerre est abordée dès le film *Destin d’un homme* (1959), tourné après le XXème Congrès du P.C.U.S., mais qu’elle n’y constitue pas encore l’enjeu dramatique et idéologique principal.

Le problème de l’antagonisme entre le culte de la personnalité et la direction collégiale est aussi évoqué dans plusieurs œuvres cinématographiques, notamment dans le film de Petr Todorovski *Jamais*. Par le biais des procédés narratifs et stylistiques, le personnage du directeur de l’usine, qui est doté d’un caractère marqué, est régulièrement opposé au collectif de l’usine. Les autres personnages sont désindividualisés, ce sont seulement des représentants des groupes sociaux. Le film les présente comme narrativement intangibles, à la fois inertes (*neizmenjajemyje*) et autonomes par rapport au personnage du directeur. Le cinéaste ne développe pas de réflexion sur la nature et les causes du phénomène autoritariste dont le directeur est un élément symptomatique, ni n’envisage de perspectives de changement et d’éventuelle fusion des antagonistes. Dans le prolongement de la conception du stalinisme proposée par le XXème congrès, le spectateur a tendance à expliquer ce phénomène, indissociable du culte de la personnalité, par les caractéristiques individuelles du directeur.

b. Elargissement de la définition de la victime. Problème de responsabilité individuelle ou collective dans la réception du système

Le roman d’Alexandre Soljenitsyne *Une journée d’Ivan Denissovitch* a fait exister dans l’espace public le personnage du prisonnier ordinaire des camps staliniens, mais il a aussi présenté le phénomène de ces camps comme inhérent au système soviétique. Publié sous la protection personnelle de Khrouchtchev, le roman redéfinit les caractéristiques

¹⁷³ BUTAFFAVA G., *op.cit.*, p. 13.

de la victime du stalinisme. En effet, l'écart entre d'une part la perception de la victime des répressions stalinienne en tant que cas particulier (cf *Ciel pur*) et d'autre part l'interprétation de ces répressions en termes d'expérience collective est notable. Andreï Mikhaïlov-Kontchalovski, en donnant la parole à un ex-prisonnier des camps staliens dans *Le Bonheur d'Assia* (*Asino sščast'e*, 1966), présente les répressions stalinienne comme une épreuve pour la nation entière. A cette fin, il accompagne délibérément ce témoignage de clichés visuels et sonores « russifiants » : ainsi, lorsqu'il filme en mouvement panoramique un village enneigé sur fond de musique traditionnelle.

Les cinéastes du « dégel » étudient le problème de la responsabilité individuelle et collective dans la réception du pouvoir stalinien par la société. Ce questionnement témoigne de l'apparition d'un rapport critique de la société avec ce dernier. Dans *Cruauté* (*Žestokost'* 1959), le cinéaste Vladimir Skouïbine recentre le problème de l'acceptation du régime sur la responsabilité de tout un chacun en tournant une scène où l'un des personnages du film interpelle les autres en leur demandant jusqu'à quel point ils seraient capables de s'impliquer dans la mise en œuvre d'un programme des changements idéologiques (du régime stalinien). En pointant ce moment d'acceptation du régime stalinien par la société soviétique comme une aberration ponctuelle de l'histoire, le réalisateur rend légitime par contrecoup le régime soviétique et l'idéologie socialiste dans leur conception originelle.

Mikhaïl Romm, quant à lui, aborde le problème de l'acceptation du régime nazi par le peuple allemand dans son œuvre *Fascisme ordinaire* (*Obyknovennyj fašizm*, 1965) en termes psychologiques. Il s'intéresse avant tout aux voies idéologiques empruntées par le pouvoir politique pour assujettir des masses. Le cinéaste procède à une comparaison implicite des régimes stalinien et hitlérien pour pouvoir analyser ce phénomène d'assujettissement en dehors de son contexte historique et politique précis c'est-à-dire au-delà du seul cadre du culte de Staline, cadre dans lequel le pouvoir soviétique avait voulu contenir le phénomène en question. Tournant ce film au moment du réexamen du culte de Staline sous Brejnev, Romm se heurte à de nombreux obstacles, et le film une fois réalisé est difficilement accessible au spectateur. Dans de nombreuses interviews, le réalisateur

incite le spectateur à réfléchir à propos du sujet d'une œuvre¹⁷⁴ où il met en lumière, fût-ce à mots couverts, les grands points communs à ces deux systèmes politiques : culte de la personnalité, *monumentalisation* de la culture et de l'art, socialisation des masses dans le cadre de l'idéologie portée par ses chefs politiques.

c. Étude des prémices et de l'apparition du système politique sous Staline

La comparaison de ces deux films fait apparaître une divergence dans la compréhension du système stalinien. Skouïbine propose une vision de la période stalinienne comme étant une déviation circonstancielle idéologique et historique, tandis que Romm envisage le stalinisme comme un système idéologique sciemment constitué. Toutefois, chacun des deux réalisateurs décèle les éléments constitutifs du système politique stalinien, sortant ainsi du cadre idéologique d'interprétation de ce système imposé par le pouvoir politique. Les dimensions abordées par les deux cinéastes dans le cadre de l'analyse du stalinisme sont la militarisation et le recours à la violence ainsi que la bureaucratisation et le caractère fonctionnel de l'idéologie.

¹⁷⁴ ROMM (Mihail), «Obyknovennyj fašizm » (« Fascisme ordinaire »), in *Èkran 1964*, (*L'Ecran 1964*), Iskousstvo, Moscou, 1965, pp. 170-178.

Mikhaïl Romm attribue une grande importance dans son analyse aux dimensions intellectuelle et artistique. Il étudie précisément la question de la subordination des intellectuels et des artistes au contrôle politique et la bureaucratisation de la création artistique. Il aborde le problème de l'art créé par l'idéologie politique en place comme un élément révélateur de cette idéologie, soulignant par exemple sa tendance au gigantisme. En utilisant exclusivement des plans d'archives des actualités du régime nazi, Mikhaïl Romm, par le montage et le commentaire, représente l'évolution du régime dans toutes ses dimensions. De cette façon, il conçoit le régime stalinien et le culte de la personnalité comme des phénomènes évolutifs.

Le film *Cruauté* propose une délimitation chronologique du régime stalinien différente de la périodisation officielle. Selon le Rapport secret, la constitution du système politique stalinien a commencé dans la deuxième moitié des années 1930, tandis que le film, par plusieurs indications historiques, inscrit métaphoriquement ce phénomène dans les années de la Nouvelle Politique Économique (NEP), établie en 1921 et poursuivie jusqu'en 1929. En outre, le film choisit un contexte historique particulier (celui de la Sibérie des années 1920) où, d'une certaine manière, la Guerre civile se perpétuait alors même que le pouvoir soviétique s'était déjà mis en place. Le thème de l'opposition de certaines fractions de la société au régime qui est en train de s'installer est amplement traité dans le film. C'est pourquoi apparaît l'idée que le film fait remonter le processus de la constitution du système politique stalinien à la deuxième moitié des années 1920.

De manière générale, les films du « dégel » mettent en scène la diversité nationale de l'URSS, reflétant ainsi la ligne politique décentralisatrice de Khrouchtchev. Certains procédés stylistiques utilisés dans ces films traduisent l'attitude coloniale de la Russie envers ces pays (*Le Quarante-et-unième* de Tchoukhraï, 1956). La volonté de ne plus imposer la « russité » aux cultures des républiques soviétiques est accompagnée de la formulation du problème de l'existence de certaines populations, telles que la population juive ou tsigane en Russie. La « question juive » est particulièrement à l'ordre du jour : la campagne « anti-cosmopolite » menée par Staline, le refus du pouvoir politique de reconnaître les manifestations du génocide juif sur le territoire soviétique pendant la Grande guerre Patriotique et l'antisémitisme quotidien qui perdure au moment du « dégel » sont mis en lumière par des intellectuels (Ilya Ehrenbourg) et des cinéastes, notamment Alexandre Askoldov dans son film *La Commissaire* (*Komissar*, 1967).

« La question juive est un catalyseur de la question nationale (...) En Union Soviétique on n'a jamais essayé d'examiner de façon critique les rapports entre les Juifs, les Communistes, les Bolcheviks, etc. (...) Ma famille juive est une famille concrète, mais en même temps, c'est une métaphore de la famille juive. De même, ma Commissaire, tout en étant une femme en chair et en os, est une métaphore de la Russie à un certain stade de son développement. »

Le travail de compréhension de la nature du culte de la personnalité amène à réfléchir aux principes du système qui l'a créé. C'est ainsi qu'apparaît la notion de « socialisme à visage humain ». Les cinéastes du « dégel » mettent en question le culte fondamental du système soviétique : celui de la Révolution et de Lénine.

3. Le thème révolutionnaire et la guerre civile

¹⁷⁵ *Propos d'Askoldov recueillis par Bérénice REYNAUD, « Le long chemin de « La commissaire », Cahiers du cinéma, n° 411, p. 24.*

Naum Kleïman montre comment l'interdépendance des dimensions politique et artistique, qui est un phénomène caractéristique de toute l'histoire de l'URSS, s'est reformulée dans le nouveau cadre idéologique que le cinéma est censé mettre en place au moment du « dégel » :

« Le mot d'ordre officiel était de rejeter le stalinisme pour « revenir à Lénine ». Curieusement, ce mythe venait du cinéma. Dans *Lénine en octobre* et *Lénine en 1918*, Mikhaïl Romm avait fait de Lénine une incarnation de la justice idéale, et

¹⁷⁶

Khrouchtchev a exploité ça. »

Pour renouveler le système dans la lignée du XXème Congrès, il convient que les cinéastes se réfèrent aux thèmes de la Révolution et de la Guerre civile qui doivent en premier lieu

¹⁷⁷

nourrir d'« énergie de conflit » le tissu social. Cette formulation reflète la mise en cause de la théorie de l'« absence de conflits » propre à la littérature et à l'art staliniens. Ces thèmes permettent, en outre, un réexamen de l'histoire dans la perspective de la déstalinisation et de l'instauration d'une continuité du nouveau pouvoir avec la conception originelle du communisme soviétique en termes historiques et idéologiques. Dans ce cadre idéologique, les procédés stylistiques sont également prescrits : la tendance au romantisme est particulièrement recommandée.

a. Romantisation et humanisation de la Révolution

Il est significatif qu'afin de relire la révolution et la Guerre civile, le cinéaste Grigori Tchoukhraï adapte en 1956 le roman de 1924 *Le Quarante-et-unième*, qui avait déjà été adapté en 1929 par Yakov Protazanov :

« #uhraj [Tchoukhraï] a pris ce sujet de Lavrenev, que Protazanov avait déjà tourné. Et chacun a retourné le sujet comme un gant pour faire quelque chose

¹⁷⁸

d'approprié à l'époque. »

Ainsi le cinéaste puise des références artistiques et politiques dans la littérature des années 1920, tout en restant dans le cadre de la déstalinisation annoncée par Khrouchtchev.

Sur le plan narratif et esthétique, le film est divisé en deux parties. La première met en scène un groupe de révolutionnaires qui avancent dans un désert de l'Asie centrale et le motif de la lutte de l'homme contre les forces de la nature est pensé comme un aspect social. Dans cette conception, Tchoukhraï souligne la différence entre la représentation des bolcheviks et celle des « blancs ». Ces derniers n'ont jamais à mener un combat avec la nature et, par conséquent, n'ont jamais la possibilité d'apparaître héroïques. A l'inverse, la figure du révolutionnaire est montrée dans son combat avec la nature et romantisée par nombre de procédés techniques (par exemple, la courte focale qui met en relief les personnages de révolutionnaires et accentue visuellement leur déplacement dans le cadre). Le cinéaste fait ainsi appel à plusieurs codes esthétiques venus de la période révolutionnaire qui sont reconnaissables par le spectateur des années 1950. L'humanisme des révolutionnaires est mis en lumière notamment par la scène du pardon accordée à la sentinelle qui s'est endormie à son poste ou encore par l'inclusion symbolique du prisonnier

¹⁷⁶ « Dialogue avec Naum Klejman », in EISENSCHITZ B., *op.cit.*, p.142.

¹⁷⁷ GERASIMOV S., « Revoljutsionnaja strastnost' sovsetskogo kino », (« La passion révolutionnaire dans le cinéma soviétique », *Kommunist*, n. 18, 1965, p. 50.

¹⁷⁸ EISENSCHITZ B., *op.cit.*, p.142.

« blanc » dans le groupe de révolutionnaires par un plan-séquence sans coupure, là où on aurait pu s'attendre à un plan particulier sur ce personnage.

b. Mise en question du principe de la lutte de classe

La deuxième partie du film *Le Quarante-et-unième* est construite sur le plan stylistique et narratif comme une utopie. Une femme et un homme qui représentent, en accord avec le sujet, les diverses classes et les différents camps impliqués dans la Guerre civile, échouent sur une île à la suite d'une tempête. Les personnages ne portent pas de vêtements distinctifs et n'ont plus de signes d'appartenance à des classes particulières. La représentation « hors classe » propose ainsi une lecture qui se veut non simplificatrice au spectateur.

Il n'est pas anodin que cela n'ait été qu'en 1991, à l'occasion d'une conférence, que le cinéaste a fait part publiquement de cette volonté d'échapper aux simplismes idéologiques établis:

« J'ai commencé à comprendre progressivement que la lutte de classe est une lutte terrible, où le peuple est déchiré en deux d'une manière artificielle et où coule le sang. Cette impression (...) à cette époque j'essayais de la refléter dans

179

Le Quarante-et-unième. »

Ainsi, si l'on tient compte de l'ambiguïté volontaire du propos de Tchoukhraï dans *Le Quarante-et-unième* la fin du film où la femme bolchevique tue son amoureux et son adversaire de classe peut être comprise comme une tragédie personnelle ou un devoir de classe outrancièrement intériorisé. C'est précisément cette ambiguïté qui a suscité de nombreux débats dans les milieux artistiques au moment de la sortie du film et qui en même temps a annoncé l'apparition du cinéma du « dégel ».

A la fin du « dégel », le cinéaste débutant Alexandre Askoldov étudie le thème de la Révolution et de la Guerre civile dans le film *La Commissaire (Komissar, 1967)* en montrant leur caractère destructif à l'égard des traditions familiales séculaires et de la religion qui les soutenait. Il conçoit la guerre civile comme une guerre fratricide plus particulièrement dans la séquence du jeu des enfants. Le personnage de l'enfant permet de souligner le caractère absurde d'une violence qui puise ses sources dans la nature bestiale de l'homme mais qui peut être amplifiée par un certain encadrement idéologique, car dans la scène en question les enfants répètent les phrases des adultes tout en jouant. Le cinéaste confronte, en outre, le monde des idées au monde quotidien, présent et matériel en prêtant attention aux détails et à la durée du temps filmique, qui se rapproche du temps réel. Entre autres choses, il restitue ainsi à un phénomène qui avait été réduit à un pur concept par l'art soviétique stalinien – la mort – toute sa dimension concrète.

Mikhaïl Kalatozov dans son film *La lettre non envoyée* (Neotpravlennoje pis'mo, 1959), qui raconte l'histoire d'un groupe de géologues venus en Sibérie pour chercher des diamants, conçoit l'homme soviétique comme celui qui, armé d'idées politiques, entre en guerre avec le monde qui l'entoure. La Sibérie, représentée comme un paysage

179

« Takimi my byli. Fragmentsy iz stenogrammy tvorčeskoj konferencii "Kinematograf ottepeli", (« Nous étions tels. Fragments de la sténogramme de la conférence artistique "Le cinéma du dégel" »), in TROJANOVSKIJ V., IZVOLOVA I., dir, op.cit., p. 172 ; « Я постепенно стал понимать, что классовая борьба - это страшная борьба, когда народ разрывается пополам искусственно и течет кровь. Вот это свое ощущение (...) тогда я старался его передать в Сорок Первом. »

impersonnel et écrasant, ne lutte pas avec l'homme, mais existe en dehors de lui de lui . Le cinéaste évoque métaphoriquement la condition de l'homme soviétique en la réinscrivant dans le contexte de ce paysage, notamment par le biais de procédés stylistiques (travail sur les décors, les éclairages et les angles de prises de vues), et en relativisant l'homme et ses valeurs politiques, sociales ou religieuses (Kalatozov montre comment l'idéologie socialiste telle qu'elle a été mise en place en URSS est affaire de croyance quasi religieuse plus que de rationalité). Il conçoit l'histoire de ce régime dans sa continuité, en analysant diverses dimensions de ce système dans leurs évolutions particulières et, plus précisément, certains phénomènes de la vie sociale et politique qui annoncent le stalinisme : distanciation de l'homme social vis-à-vis du pouvoir qui est particulièrement patente durant la période stalinienne; désocialisation progressive de l'individu.

c. Rupture historique et instauration de la continuité avec le régime stalinien

Plusieurs réalisateurs décèlent les éléments constitutifs de la nature du régime politique soviétique qui présagent le développement du stalinisme, en soulignant symboliquement le moment du passage au régime stalinien tel qu'il a été perçu, selon eux, par le pouvoir et par la société.

Le film *La Lettre non envoyée* (*Neotpravlennoje pis'mo*) met en scène l'éloignement de la société vis-à-vis du pouvoir politique qui est ici représenté par un poste radio (dans le cinéma soviétique du « dégel » le pouvoir politique est souvent représenté par cette métaphore visuelle : métaphore à la fois de la distance et de l'omniprésence du pouvoir). A un moment donné du récit, cette radio ne permet plus aux membres de l'expédition de communiquer avec leur base, mais continue de diffuser de la musique. Cette détérioration progressive de la radio, dans un contexte métaphorique où le dialogue entre le peuple et le pouvoir politique légitime est nécessaire pour faire face à une destruction qui prend des dimensions macro - et micro sociologiques (incendie d'une part, relations difficiles entre les personnages), signifie la distance tragique qui s'est instauré dans le réel entre la vie concrète du peuple et sa représentation telle qu'elle est artificiellement construite et médiatisée. Un

¹⁸¹

faux raccord ¹⁸¹ souligne l'éloignement symbolique du pouvoir par rapport au peuple : la caméra, qui s'identifie au regard des personnages, s'éloigne de la radio, la laissant derrière les arbres, mais le plan suivant montre les personnages immobiles qui regardent toujours dans la direction de la radio. Cet éloignement prend ainsi un caractère à la fois abstrait et volontaire de la part du pouvoir politique alors même que les personnages, pour leur part, sont avides de communication avec ledit pouvoir.

Andreï Mikhalkov-Kontchalovski développe cette réflexion dans le film *Le Premier maître* (*Pervyj učitel'*, 1965). En mettant en lumière le décalage entre les idées que le personnage principal, un des premiers bolcheviks formé à Moscou, est venu porter dans un village kirghize et la réception de ces idées par les habitants du village, il affirme la valeur des traditions nationales particulières et la nécessité d'une approche politique modérée dans l'instauration du régime socialiste. Il présente le phénomène de la violence comme une composante de l'idéologie soviétique et montre son évolution au fur et à mesure de la progression du récit. Ainsi, les accès de violence contre les enfants qui ne raisonnent pas en termes de lutte de classe et l'incendie suscité par le maître la nuit de la mort de Lénine

¹⁸⁰ TROJANOVSKIJV., IZVOLOVAI., dir, *op. cit.*, p. 86.

¹⁸¹ Discontinuité, tenant au manque d'homogénéité des éléments constitutifs du film (décor, lumière, couleur, son, costume, accessoire, jeu, rythme, etc.) ou à une mauvaise transition d'un plan à un autre. PINEL V., *op.cit.*, p. 160.

dans un village paisible aboutissent au sacrifice d'un petit garçon et du seul arbre du village, qui est ici la métaphore de la vie et de la tradition.

Alexandre Askoldov, étudiant la Révolution dans le film *La Commissaire*, met en relief le caractère anonyme de la violence « légitime », un élément inhérent au fonctionnement de la structure répressive. Il souligne, en outre, l'absence de tolérance à l'égard de la religion et des identités nationales spécifiques de chaque république de l'Union tout au long de l'histoire du régime politique soviétique.

4. « Dégel » dans le cinéma

D'une part, les cinéastes sont incités par le pouvoir à peindre la vie véridiquement et avec une portée critique à mettre à jour les problèmes existant dans la société post-stalinienne. D'autre part, le « dégel » voit un changement fondamental du rôle et du statut de l'artiste dans la sphère sociale. Le premier élément de réflexion des cinéastes sur la société du « dégel » que nous souhaitons souligner est justement la consommation de la rupture du peuple avec le pouvoir légitime et la transmission de la fonction sociale à l'intellectuel et à l'artiste. Plusieurs sociologues mettent en évidence l'accroissement du rôle du « poète » (en tant qu'homme de lettres et en tant qu'artiste en général) dans la société du « dégel » et

l'importance de l'esprit civique de la littérature et de l'art à cette époque¹⁸². Nikolaï Khrenov affirme que ce statut particulier du poète dans la société soviétique témoigne de la naissance de l'intelligentsia. Il faut relativiser ce propos : l'intelligentsia existe également à l'époque stalinienne. Sa valorisation particulière à l'époque du « dégel » s'explique par l'ensemble des dimensions politique, idéologique et sociologique que présentent le pouvoir politique et la société issus du stalinisme que nous avons décrites précédemment.

a. Triangle peuple/artiste/pouvoir

Le phénomène de rupture entre le peuple et le pouvoir politique sur le plan idéologique est observable dans pratiquement tous les films du « dégel » à partir de *l'Affaire de Roumiantsev*. Le film de Marlen Khoutsiev *La Porte d'Ilich (Zastava Il'iča, 1959-1962)* étudie cette opposition principalement dans deux scènes : la scène de conversation avec un personnage qui incarne le pouvoir et qui se caractérise avant tout par son cynisme (souligné par la mise en parallèle de son discours dépourvu de toute conviction politique et d'un chœur d'enfants), et la séquence où l'un des personnages principaux est incité à calomnier son collègue. Dans ces deux scènes, le cinéaste recourt aux mêmes procédés :

elles sont filmées en plan-séquence¹⁸³ quasiment ininterrompu par une caméra immobile, selon un axe de prise de vue pratiquement unique et en plan d'ensemble. Cette manière de filmer révèle la distance qu'instaure le cinéaste vis-à-vis de ces phénomènes existant dans la société soviétique. Il les représente comme des cas particuliers qui ne sont pas généralisables à l'excès, et rejoint ainsi la manière de représenter les problèmes d'accusation et de réhabilitation des victimes de répressions staliniennes dans certains films de la même période (cf *Ciel pur*).

¹⁸² VAJL (Petr), GENIS (Aleksandr), « Šestidesjatye. Mir sovestskogo čeloveka », (« Les années soixante. Le monde de l'homme soviétique »), in *Rodnaja rječ'. Sovetskoje barokko. Šestidesjatye. Mir sovestskogo čeloveka, (La littérature russe. Le barocco soviétique. Les années soixante. Le monde de l'homme soviétique)*, U-Faktorija, Ekaterinburg, 2004, p. 509-948.

¹⁸³ Plan étendu aux dimensions d'une séquence; séquence traitée en un seul plan. PINEL V., *op.cit.*, p. 310. Séquence : suite de scènes (ou une scène unique) constituant une action dramatique autonome ou distincte. *Ibid.*, p. 365.

Le film *La Porte d'Iltch* est traversé par une idéologie qui puise encore ses ressources symboliques dans l'histoire de l'URSS (même sur le plan géographique, les personnages sont orientés vers la Place Rouge dans plusieurs scènes) et le film finit par un plan sur le Mausolée. Par ailleurs, Khoutsiev définit son personnage principal comme un personnage

qui représente « *la conscience civique qui se réveille après le XXème Congrès.* »¹⁸⁴ Dans le système politique tel qu'il est présenté dans les films du « dégel », où le pouvoir est coupé de la fonction idéologique et de la capacité de mobilisation des masses, c'est l'écrivain et le poète qui deviennent les créateurs et les relais de l'idéologie. L'utilisation du mouvement de la caméra et de l'éclairage dans la scène de soirée des poètes du film *La Porte d'Iltch* traduit une sacralisation de la figure du poète. Si le film de Khoutsiev, dans la scène de la soirée à l'Institut, pose un espace politique cohérent, construit par les interventions des poètes, le film *Une Sale histoire* réunit fréquemment dans la même image, de manière quasi géométrique, deux espaces politiques et sociaux complémentaires incarnés respectivement par un philosophe en phase avec la société, qui représente ainsi un pouvoir illégitime même s'il est montré comme un personnage socialement marginal, et par un général qui représente le pouvoir central.

b. La nouvelle représentation de l'homme soviétique et de son environnement

Le cinéma du « dégel » met en scène l'individu comme un produit de la société, marquant ainsi la rupture avec la figure de l'*homme soviétique - constructeur* du cinéma stalinien. L'idée de la personnalité entièrement structurée par les conditions économiques et sociales est avancée par Yuli Raizman dans son film *Et si c'était l'amour ?* (*A esli eto ljubov' ?*). Grâce à l'« analyse sociologique » à laquelle le cinéaste soumet les différents détails et le décor du film, le spectateur peut comprendre le vécu des différents personnages.

Il est intéressant de remarquer qu'à la différence du cinéma stalinien où le modèle de la grande famille est mis en avant¹⁸⁵, le cinéma du « dégel » présente des personnages orphelins. Il s'agit là d'une représentation du vécu collectif du peuple soviétique dans le prolongement de la Guerre civile, de la Grande guerre Patriotique et des répressions stalinienne. Le décor est un des éléments révélateurs du phénomène des orphelins dans la société soviétique : l'environnement urbanisé, impersonnel et hostile des villes construites à la place d'anciens villages dans *Et si c'était l'amour*, le kolkhoze ambulante du *Bonheur d'Assia* qui souligne le caractère précaire et interchangeable de la vie des personnages en mettant en avant leur fonctionnalité au sein de la société soviétique. Il est fondamental que ces décor reflètent le résultat des réformes économiques de la période khrouchtchévienne et non pas les conséquences de la Grande guerre Patriotique, comme c'est le cas dans *Les Deux Fedor* ou *Destin d'un homme*.

Par ailleurs, la représentation du décor participe de la mise à jour de la politisation qui traverse la société d'une manière évidente. La nouvelle ville ouvrière (*rabočij poselok*) de province où se déroule *Et si c'était l'amour ?* et la ville de Moscou qui prend une importance déterminante dans *La Porte d'Iltch* construisent un espace narratif unique et cohérent, traversé par les interactions sociales et les références symboliques historiques.

¹⁸⁴ BUTAFFAVA G., *op.cit.*, p.136.

¹⁸⁵ PROHOROV (Aleksandr), « Čelovek rodilsja » («L'homme est né»), in *Semejnie uzy : modeli dlja sborki*, (Liens familiaux : modèles à monter), UŠAKIN S., dir, Novoe literaturnoe obozrenie, Moscou, 2004 // <http://www.nz-online.ru/?aid=25010780>.

La militarisation comme composante de la politisation de la société est mise en scène dans les films *Le Bonheur d'Assia* et *Ciel pur* par les bruits de fond ainsi que par le cadrage.

Nous avons vu comment les thèmes légitimes de représentation – « Grande guerre Patriotique », déstalinisation, révolution, guerre civile et enfin époque du « dégel » – font l'objet de la réflexion des cinéastes qui s'étend sur les problèmes de la société et du régime soviétiques en général. A ce but les cinéastes recourent à la mise en cause des règles de représentation conventionnelle sur le plan esthétique comme sur le plan narratif. Deux films *La Lettre non envoyée* de Mikhaïl Kalatozov et *Le Premier maître* de Mikhalkov-Kontchalovski sont l'exemple d'une rupture très prononcée entre le discours lui-même et les procédés cinématographiques par lequel ce discours est transmis. L'ambiguïté de lecture supposée par les cinéastes varie non seulement entre ceux-ci, mais aussi entre les générations des cinéastes (ce que nous allons préciser plus tard). Par ailleurs, nous abordons une œuvre filmique comme un système de signification indivisible. Compte tenu de ces deux aspects, il nous a été difficile en règle générale d'effectuer une lecture transversale des films afin de dégager les « zones de sensibilités », que propose Pierre Sorlin.

Pour pouvoir tracer la différence entre ce que Marc Ferro appelle la « contre-analyse » passive effectuée par le cinéaste et sa volonté effective de produire une lecture critique d'un thème, nous nous sommes appuyé principalement aux témoignages des cinéastes eux-mêmes (le cas de Mikhaïl Romm et de Grigori Tchoukhraï), mais également sur la manière systématique de l'utilisation de certains procédés.

C. Mise en cause du « réalisme socialiste » par les cinéastes

Nous tenterons de présenter, dans cette sous-partie, les procédés discursifs et stylistiques mis en œuvre à cette fin par les cinéastes, et de voir la manière dont ces procédés repoussent les limites du « réalisme socialiste ». En effet, le « réalisme socialiste » en tant que cadre idéologico-artistique n'a pas été mis en question mais ses postulats idéologiques fondamentaux et ses procédés artistiques ont été reconsidérés par les cinéastes.

Des critiques d'art et des chercheurs s'accordent sur la distinction de trois générations chez les cinéastes du « dégel ». L'article d'Evgueni Margolit « Dialogue des générations »¹⁸⁶

propose une caractérisation approfondie des différents groupes générationnels des cinéastes de cette période sur le plan artistique et idéologique. L'auteur retrace les principales lignes de continuité esthétique et philosophique chez ces cinéastes et montre la logique complexe d'interdépendance et d'enrichissement esthétique et idéologique au niveau inter- et intragénérationnel. Nous nous référons ici à Naum Kleïman qui présente à grands traits les trois générations de cinéastes du « dégel » :

« Des vétérans comme Grigori Kozintsev, Mikhaïl Romm , Julij Raïzman , Mikhaïl Kalatozov connaissent une seconde jeunesse. (...) Le fait que toute une génération, celle des années soixante, ait pu rapidement s'imposer, a stimulé cet élan puissant et continu. (...) L'apparition de cette génération s'est

¹⁸⁶ MARGOLIT E., « Dialog pokolenij », (« Dialogue entre générations »), in TROJANOVSKIJ V., IZVOLOVA I., dir, *op.cit.*, pp. 118-131.

effectuée en quelques groupes d'âge successifs. Le premier, mené par Grigori #uhraj [Tchoukhrai], Marlen Huciev [Khoutsiev], Tengiz Abuladze, Alexandre Alov , Vladimir Naumov [Naoumov](...) avait fait ses preuves dans les années cinquante. Au moment où ils s'imposent, une nouvelle vague quitte les murs du VGIK [Institut Supérieur d'Etat de la Cinématographie] ; Andreï Tarkovski, Vassili Šukšin [Choukchine], Kira Muratova [Mouratova], Andrei Mikhalkov-Kontchalovsky, Elem Klimov, Otar Iosseliani, Larissa Šepit'ko [Chepitco], Andrei Smirnov. »

La coexistence de plusieurs générations au sein des cinéastes du « dégel » a favorisé l'émergence de différentes interprétations quant à la nature du renouveau que doit incarner le cinéma de cette période. Non seulement ces différentes conceptions quant à la direction que doit prendre le cinéma soviétique sur le plan esthétique et politique ne rentrent pas en contradiction, mais elles apparaissent successivement et s'alimentent mutuellement tout au long du « dégel ».

« Les traits caractéristiques de notre art se sont formés en réaction aux films de parade, aux film hypocrites de la période du « culte de la personnalité ». Ils se sont formés comme une tentative de retourner vers les vives traditions du cinéma soviétique dans sa version des années 1930. »

En nous référant à cette citation du cinéaste Marlen Khoutsiev qui date de 1955, nous constatons l'existence chez les cinéastes du début du « dégel » d'une volonté de dégraisser le cinéma soviétique de ses différentes couches apparues depuis les années 1930. Dans un premier temps, ces cinéastes mettent en question les modifications apportées au cinéma soviétique pendant la période du « jdanovisme » dans l'art et dans la littérature, à savoir le phénomène de survalorisation du support littéraire dans l'activité cinématographique, la théorie de l'« absence de conflits » et la « formule du typique ». On remarque également le désir de revoir le système des genres qui existe dans le cinéma soviétique des années 1940 et de la première moitié des années 1950. Ces aspects du cinéma stalinien, de même que l'« embellissement de la réalité », sont mis en lumière et critiqués à la fin de la

période stalinienne. ¹⁸⁹ Les cinéastes de la seconde moitié des années 1950 procèdent à ¹⁹⁰ la « réhabilitation » des méthodes artistiques utilisées par le cinéma soviétique dans les années 1930.

Apparaît alors une jeune génération de cinéastes qui, pour sa part, mène une réflexion à partir de ces méthodes réhabilitées. Ainsi elle se réfère, dans sa recherche d'héritage culturel et politique, au cinéma des années 1920. Le travail sur la forme cinématographique devient le mot d'ordre de la nouvelle génération de cinéastes du « dégel ». Ils adaptent les procédés esthétiques des années 1920 à l'espace artistique post-stalinien et les

¹⁸⁷ EISENSCHITZB., op . cit., p.152.

¹⁸⁸ FOMINV., dir, op . cit., p.5; «Отличительные черты нашего творчества сложились как реакция на парадные и фальшивые картины периода «культы личности», как стремление вернуться к живым традициям советского кино в том виде, как они сложились в лучших произведениях 30-х годов.»

¹⁸⁹ HELLER L., art.cit., pp. 57-70.

¹⁹⁰ ŠEMJAKIN (Andrej), « Dialog s literaturoj ili opasnye svjazi », (« Dialogue avec la littérature ou des liaisons dangereuses »), in TROJANOVSKIJ V., IZVOLOVA I., dir, op.cit., pp. 132-169.

développent en leur appliquant une lecture idéologique particulière visant à permettre de critiquer le cinéma stalinien. L'art soviétique des années 1920 véhicule une conception du statut de l'artiste dans l'espace social qui s'oppose à la conception stalinienne, fondée sur l'assujettissement de l'artiste aux instances politiques. L'artiste est pensé par les cinéastes du « dégel » comme un intellectuel qui, tout en gardant une distance par rapport au pouvoir politique, porte une fonction sociale dans la tradition de l'intelligentsia russe.

Dans la présente sous-partie, nous observerons les procédés narratifs et stylistiques auxquels recourent les cinéastes du « dégel » pour infléchir la conception stalinienne de l'art. Nous essayerons de mettre en lumière la valeur idéologique de ces procédés et présenterons l'évolution de leur utilisation par les cinéastes en question.

1. Choix narratifs

a. Historicisme repensé

Le principe d'historicisme, composante du « réalisme socialiste », rattache la représentation artistique à la théorie marxiste de l'histoire. L'inclusion de celle-ci dans le champ de la création artistique par Nikolaï Boukharine est effectuée au moment de la formulation du « réalisme socialiste » en tant que doctrine artistique officielle de l'Etat soviétique. Faisant partie de la représentation artistique des personnages et des événements, le principe d'historicisme mène inévitablement à la schématisation et à la simplification de la représentation en accentuant systématiquement les éléments « typiques » qui organisent et orientent le développement de cette dernière.

La consommation et le dépassement du principe d'historicisme par les cinéastes du « dégel » passe avant tout par la mise en parallèle d'une approche objective et d'une approche subjective dans la représentation des personnages et des événements. Petr Petrov aborde la manière dont la représentation des événements historiques dans le cinéma

du « dégel » met en question ce principe.¹⁹¹ L'inclusion des événements historiques, par exemple de la « Grande guerre Patriotique », dans la sphère du privé met en conflit des lois objectives de développement de l'histoire en accord avec la conception marxiste, avec la dimension individuelle. Ainsi, la lecture verticale de l'expérience commune, organisée autour de l'axe de la vie privée du personnage, s'oppose à la linéarité téléologique de la vision « objective » de cette expérience.

Petrov met en lumière le réexamen de l'historicisme du point de vue géographique en comparant la représentation des relations entre le centre et la périphérie du territoire soviétique dans le cinéma stalinien et dans le cinéma du « dégel ». Nous n'avons pas mené l'analyse de ces aspects dans les films de notre corpus, mais nous avons observé que par différence avec le cinéma stalinien où la représentation est orientée vers le centre, c'est à la périphérie que se situe l'action dans les films du « dégel ».

Par ailleurs, les films du « dégel » fournissent des mises en question théoriques du principe d'historicisme. Ainsi, le personnage principal du film de Petr Todorovski *Jamais*, incarnant la forme d'autorité qui prévalait à l'époque stalinienne, représente le produit de la conception de l'historicisme dans la sphère du travail et de la vie sociale, en même temps qu'il la relaye. Il s'y identifie à la fin du film, mais l'utilisation de la musique et des sons *over* (extérieurs à la diégèse) et la construction de l'image mettent en avant le conflit

¹⁹¹ PETROV P., « The Freeze of Historicity in Thaw Cinema », (« Le gel de l'historicisme dans le cinéma du dégel »), *Kinokultura*, n. 8, avril, 2005 // <http://www.kinokultura.com/articles/apr05-petrov.html> .

entre son intériorité et son image extérieure. La conception du développement historique dialectique s'oppose ainsi à la juste expression de l'intériorité individuelle. A la fin du film, le morcellement spatial et temporel de l'action contribue à la mise en cause du principe d'historicisme. Ce morcellement consiste en la juxtaposition de sons relevant de trois temps distincts : le temps long de l'Histoire, le temps présent de l'histoire du film et la vie du personnage principal. L'union analytique des trois temps dans une série de plans successifs met en question le principe de linéarité de l'historicisme.

b. Refus du héros positif

Le terme de l'« extériorisation du héros », introduit par Evgueni Dobrenko, reflète la conception, qui existe dans le « réalisme socialiste », selon laquelle le personnage est défini à partir de son statut dans la société et des rapports qu'il entretient avec l'Etat. Ainsi, le personnage incarne le déroulement de l'histoire car il possède des traits typiques de son temps et de sa société. L'apparition du héros positif dans le cinéma stalinien de l'après-guerre est liée à la théorie de l'« absence de conflits ». Le héros positif dans le cinéma de la deuxième moitié des années 1940 est un personnage achevé et statique dont les caractéristiques sont définies en fonction des critères conventionnels de représentation issus des différents genres artistiques.

L'éloignement du cinéma du « dégel » de la représentation du héros positif est progressif. Nous en distinguons deux étapes principales. La deuxième moitié des années 1950 où le personnage réacquiert ses traits concrets humains qui peuvent s'accorder à la représentation de son statut social ou, au contraire, la contredire. Le refus officiel de la théorie de l'« absence de conflits » et de la théorie du « typique » permet aux cinéastes de remettre en cause les limites du « réalisme socialiste » à l'intérieur desquelles est envisagé le héros positif, dont la nécessité n'est néanmoins pas remise en cause dans l'art soviétique du cinéma.

Chacun des films qui font partie de notre corpus contribue au réexamen du héros positif et à l'élargissement progressif du cadre de la représentation acceptée de l'homme dans le cinéma soviétique. Le film de Tchoukhraï *Le Quarante-et-unième* met en scène les sentiments qui vont contre la logique de la lutte de classe. Bondartchouk dans son film *Destin d'un homme* présente le personnage du soldat de la Grande guerre Patriotique en mettant en cause la tradition héroïque de cette représentation.

Selon Evgéné Margolit, l'inscription de la vie humaine dans le déroulement des saisons dans les films du « dégel » témoigne de la conception de l'homme comme d'un être naturel et

non pas uniquement social¹⁹². La nature devient plus qu'un objet de transformation sociale et s'éloigne ainsi de sa représentation exclusivement culturelle dans le cinéma stalinien. Dans le cinéma du « dégel », elle aide le héros à perdre les traits épiques et à retrouver une physionomie humaine. De plus, elle contribue à représenter le héros comme un espace de conflit entre le social et le naturel, ce dont témoignent les films *Le Quarante-et-unième* et *Et si c'était l'amour*.

Par ailleurs, Skouïbine refuse « l'esthétisation de la souffrance »¹⁹³ du héros positif et mène une réflexion intellectuelle sur les procédés cinématographiques du « réalisme socialiste » tels que l'immobilité de la caméra et les éclairages artificiels dans le film *Cruauté*.

¹⁹² MARGOLIT E., art.cit., p. 105.

¹⁹³ TROJANOVSKIJ V., IZVOLOVA I., dir, op.cit., p. 62.

Les cinéastes du « dégel » repensent donc le héros dans la perspective de l'opposition nature/culture, où la première comprend tout ce qui est imprévisible et spontané. Ainsi, ce sont les masses humaines qui retrouvent la spontanéité de la force naturelle et la distanciation par rapport à toute organisation géométrique rationnelle. Les cinéastes du « dégel » se réfèrent donc à la tradition du cinéma soviétique des années 1930 où le collectif est conçu comme un tout. Les années 1960 voient une mise en relief de l'individu au sein du collectif. Ce sont avant tout les films *La Lettre non envoyée* et *Fascisme ordinaire* qui mettent au centre de la représentation la force destructrice des masses et l'appauvrissement du monde intérieur de l'individu soumis au contrôle de l'Etat et ainsi privé de sa capacité de réflexion et d'action personnelle. Mikhaïl Romm cherche la source d'opposition au fascisme dans l'individu. Mikhaïl Kalatozov, quant à lui, met en scène la volonté de l'individu d'assujettir la nature et l'issue catastrophique de cette ambition ; il analyse scrupuleusement les étapes de la désocialisation et de la destruction de la personnalité de l'homme soviétique.

Ces modifications fondamentales, résultantes de l'analyse de l'assujettissement de l'individu au contrôle politique et de son rapport au collectif, ont permis l'existence de différentes visions de l'homme soviétique tel qu'il est issu du stalinisme. Nous en présenterons celle qui est la plus éloignée de la conception initiale du héros positif en termes de représentation de l'individu et de rapport de l'artiste à cet individu. Dans les années 1960 les cinéastes Alov et Naoumov font revenir le « petit homme » (*malenkij čelovek*) dans leur film *Une Sale histoire* (*Skvernyj anekdot*, 1966), adaptation du roman de Dostoïevski. Le film est traversé sur le plan discursif (une scène entière consacrée à la comparaison de l'homme à la mouche), ainsi que sur le plan stylistique (éclairage et mise en scène) par la réflexion sur l'état soumis de l'homme et sur son caractère. En se référant à Dostoïevski, les deux cinéastes présentent les êtres qui composent la société post-stalinienne comme une masse de « sous-hommes », caractérisés par « *la servilité d'âme, l'ignorance, l'esclavage* »¹⁹⁴

, et cherchent les origines de ce phénomène dans les conditions sociales de la vie.

c. Dédramatisation (*dedramatisacija*)

Le terme « dédramatisation » apparaît dans le discours des cinéastes du « dégel » et signifie le refus d'une rigoureuse structuration dramatique de l'œuvre artistique telle qu'elle est prescrite par le « réalisme socialiste ». L'apparition du concept de « dédramatisation » est un aboutissement de la mise en question du caractère téléologique de la représentation cinématographique. Le réexamen du principe d'historicisme dans le cinéma du « dégel » témoigne de l'éloignement de celui-ci par rapport à la conception téléologique du temps et de l'espace. Le même principe subit de considérables modifications au niveau du personnage, que nous avons observées dans l'exemple du héros positif. La « dédramatisation » est un moyen par lequel le cinéma met en cause la hiérarchie rigide des personnages et des événements narrés, caractéristique du cinéma et de la littérature de la période stalinienne. Ces éléments présagent ainsi l'éclatement de la structure dramatique qui faisait loi dans le cinéma stalinien.

C'est en mettant en cause la structuration dramatique minutieuse et la hiérarchisation des éléments de narration que le cinéma surmonte le problème d'assujettissement de la vie individuelle à la cause commune et ensuite au contrôle politique. L'élargissement

¹⁹⁴ « Pis'mo Predsedatelju komiteta po kinematografii, tovarišču Romanovu A.V. ot režisserov filma "Skvernyj anekdot" Alova i Naumova », (« La lettre adressée au président du Comité du cinéma, camarade Romanov A.V. de la part des réalisateurs du film "Une Sale Histoire" Alov et Naoumov »), in ALOVA L., coord., *op.cit.*, p. 125 ; « недочеловеки » [...] « Душевное холуйство , невежество , рабство ».

de la sphère du privé est un élément inséparable de la formulation du concept de « dédramatisation » : la tendance à s'intéresser plus fortement au monde intérieur du personnage (qui s'oppose à l'« extériorisation » de ce dernier, que nous avons évoquée à propos du cinéma stalinien) engendre une représentation complexe à même de rendre compte des méandres de son intériorité. Le monde intérieur est étroitement lié au penchant contemplatif, caractéristique des personnages de la seconde partie des films

du « dégel », ce que Giovanni Butaffava appelle le « vagabondage »¹⁹⁵. Le procédé de « dédramatisation » contribue à transformer la conception du temps filmique : de la soumission du temps à des fins précises on passe chez les cinéastes du « dégel » à la volonté de saisir le « flux [naturel] de la vie »¹⁹⁶.

Ce cinéma souvent contemplatif, et renonçant à une structuration dramatique traditionnelle, voit son rôle dans la société modifié, ainsi que son rapport avec le spectateur : il s'éloigne de la fonction d'éducation et de mobilisation des masses pour inviter le spectateur à réfléchir avec lui, faisant ainsi appel à son jugement individuel.

2. Choix stylistiques

a. Eloignement du rôle fondamental du support littéraire

Nous avons soulevé précédemment le problème de la « littérisation » du cinéma sous Staline en ayant recours aux travaux de Léonid Heller et d'Eric Schmulevitch. On constate dans le discours tenu par les cinéastes dès la mort de Staline la mise en lumière des problèmes de la représentation cinématographique causés par le rôle prééminent du support littéraire. Selon Mikhaïl Romm :

« Certains films sont trop littéraires. L'auteur et le réalisateur semblent avoir oublié les moyens si riches de l'expression cinématographique. Ils semblent s'être entièrement reposés sur les mots, se laisser emporter par leur courant, comme s'ils pensaient que c'est ce qu'il faut, qu'ils n'ont pas besoin d'avoir peur des mots et qu'eux aussi, ils ont quelque chose à dire à l'humanité. Lorsqu'il s'agit [du cinéma] comme art indépendant, comme la prose ou la poésie, le cinéma doit toujours chercher à utiliser ses moyens spécifiques, irremplaçables, riches et passionnants. »¹⁹⁷

Il est intéressant de remarquer que Romm justifie la nécessité du développement du langage cinématographique en faisant appel à l'idée de la nature populaire du cinéma :

« Nous sommes actuellement dans une période où nous souffrons de la « théâtralisation » du cinéma, de l'engouement pour le dialogue. Ce phénomène est provisoire. Le peuple est là pour nous rappeler continuellement son amour

¹⁹⁵ BUTAFFAVA G., *op.cit.*, p. 23.

¹⁹⁶ TOLČENOVA N., « Filmy i žizn'. Zametki kinokritika », (« Films et vie. Les notes d'un critique de cinéma »), *Kommunist*, n.8, 1966, p. 95.

¹⁹⁷ ROMM (Mikhaïl), « Littérature et cinéma », in SADOUL G., *op.cit.*, p.93.

pour le spectacle cinématographique ; son choix se porte obstinément sur les films qui ont quelque chose à montrer. »¹⁹⁸

Tandis que Naum Kleïman, pour sa part, conçoit le cinéma comme un instrument d'expression de la position civique :

« Par un phénomène un peu freudien, tout ce qu'il était possible de dire par des mots passait dans la musique et dans l'aspect visuel. C'était un contrepoint qu'Eisenstein avait déjà pratiqué dans Ivan le Terrible. Les discours sont démagogiques. Mais tout ce qu'on voit est un contrepoint. Pourquoi la langue de la lumière est si importante dans le film soviétique ? En fait, le cinéma russe est

proche de l'expressionnisme. »¹⁹⁹

L'écart entre ces deux conceptions de la fonction du langage cinématographique dans l'espace public en URSS témoigne de la différence de générations auxquelles appartiennent ces deux contemporains. Naum Kleïman, jeune cinéphile au début des années 1960, et Mikhaïl Romm, réalisateur ayant commencé à travailler au début du cinéma soviétique, comprennent différemment le statut du cinéaste et du cinéma en URSS et leur rapport au spectateur. En outre, la divergence d'interprétations peut s'expliquer par le contexte de ces citations : celle de Kleïman est tirée d'une interview qui date de 2000 alors que l'article de Romm est écrit en 1956 pour une édition officielle en France sur le cinéma soviétique et ses problèmes. On peut considérer donc que le poids de la contrainte idéologique est différent dans ces deux cas.

Romm expose la richesse des moyens mis en œuvre par l'écriture cinématographique - pantomime, musique et montage - en poursuivant l'idée de faire revivre ces procédés que l'on a perdus en tirant parti de l'importance croissante que prend le cinéma avec l'apparition du parlant.

« Dans les scènes de masse, les scènes populaires et, en général, toutes les scènes où le côté visuel prend le pas sur le dialogue, le montage joue parfois un rôle décisif tant du point de vue de la pensée exprimée que du point de vue émotionnel. » [...] « En règle générale, l'élaboration des éléments « musicaux » et « muets » d'un film (là où l'action n'est accompagnée que de musique et de bruits) représente actuellement la partie la plus faible de l'écriture cinématographique. »²⁰⁰

Dans le cinéma du « dégel », l'expression musicale acquiert un développement particulier. L'écart pris par les cinéastes du « dégel » avec la fonction purement illustrative de la musique a non seulement permis la reconnaissance de la possibilité de dissocier le thème pictural et le thème musical, mais a également conféré de l'importance à cette dissociation en tant que moyen de complexification de l'écriture du sujet et des personnages pouvant aller jusqu'à

leur contradiction réciproque²⁰¹. Une telle utilisation des moyens d'expression musicale permet d'extraire la représentation cinématographique de la structure réglementaire que lui

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 108.

¹⁹⁹ « Dialogue avec Naum Kleïman », in EISENSCHITZ B., *op.cit.*, p. 144.

²⁰⁰ ROMM M., « Littérature et cinéma », in SADOUL G., *op.cit.*, p.111.

²⁰¹ ŠILOVA I., « Zametki o muzykalnoj dramaturgii sovetskikh filmov », (« Notes sur la dramaturgie musicale des films soviétiques »), in *Voprosy kinoiskousstva*, Nauka, Moscou, 1971, p. 246.

imposent les postulats fondamentaux du « réalisme socialiste », et de reconsidérer ainsi la nature de la « méthode artistique » de ce dernier. Elle est constitutive du concept de « dédramatisation » dans le cinéma soviétique des années 1950-1960.

Une position différente est présentée par Andreï Chemiakine dans son article « Dialogue avec la littérature ou les liaisons dangereuses ». Il conçoit la littérature comme un « *espace de naissance d'interprétations* »²⁰² : en discutant des textes, les lecteurs formulent des problèmes sociaux, historiques et philosophiques.

Ainsi Chemiakine distingue deux périodes différentes de relations entre le cinéma et la littérature. Dans la première, qui s'étend de 1954 jusqu'à la fin des années 1950, la littérature a aidé le cinéma à surmonter la crise de l'« *anémie filmique* »²⁰³. A ce moment historique, le cinéma et les autres formes d'art participent aux processus socioculturels qui sont dans une large mesure des processus de « réhabilitation ». La deuxième période commence au début des années 1960 et montre les débats que mène le cinéma par son travail sur les formes esthétiques, en complexifiant et en rendant nombreuses les interprétations possibles. C'est au début des années 1960 que le cinéma acquiert son indépendance vis-à-vis de la littérature ainsi que ses propres formes d'expression²⁰⁴. La théorie de Chemiakine est intéressante dans la mesure où elle met à jour une dimension autre que générationnelle de l'évolution que prend le cinéma du « dégel ».

Une autre façon pour les cinéastes du « dégel » de surmonter la crise de surverbalisation du cinéma pendant le régime stalinien est une utilisation différente de la parole. Dans *Fascisme ordinaire* de Mikhaïl Romm par exemple la voix du réalisateur accompagne les images assemblées par le montage, mais il s'agit moins ici d'un monologue au sens littéraire du terme que d'une « *réflexion à haute voix* »²⁰⁵. Cette parole se définit avant tout par son caractère naturel et individualisé, et diverge dans une large mesure de celle utilisée dans les films documentaires antérieurs. Dans l'article « Film et parole » (« Film e parola »), Léonid Kozlov explique le procédé utilisé par Romm par la volonté du cinéaste de lier « *l'expérience historique de tous à une expérience morale individuelle* »²⁰⁶.

Un élément constitutif du problème de verbalisation excessive du cinéma sous Staline est la centralisation de la parole. La parole du personnage principal n'est pas seulement envahissante, mais aussi officielle et tendant à faire disparaître toutes les autres. Le cinéma du « dégel » dépasse cette contrainte de manière progressive : la voix officielle est relativisée et mise à distance dans une scène du film *Les Deux Fedor* de Khoutsiev (un personnage temporaire redit systématiquement les propos diffusés par la radio et de cette manière se les réapproprie) et la couverture d'un discours officiel du chef du kolkhoze par le chant d'un des paysans dans *Le Bonheur d'Assia* de Mikhalkov-Kontchalovski se prolonge dans le parasitage du discours du général par les bruits et les conversations extérieurs dans le film *Une Sale histoire* de Alov et de Naoumov.

b. Caméra subjective

²⁰² ŠEMJAKIN A., art.cit., p. 133.

²⁰³ Ibid., p. 134.

²⁰⁴ Ibid., p. 135.

²⁰⁵ KOZLOV (Léonid), « Film e parola », (« Film et parole »), in BUTAFFAVA G., *op.cit.*, p. 119.

²⁰⁶ Ibid., p. 120.

Les années 1950 soulèvent donc le problème de la surverbalisation du cinéma, dans les deux sens intrinsèquement liés : verbalisation excessive de l'art cinématographique et prédominance du discours officiel. Le renouveau artistique implique le développement de moyens proprement cinématographiques d'expression dont la surabondance verbale privait le cinéma. Un des exemples les plus significatifs est l'apparition de la « caméra subjective ». Cette expression signifie l'adoption plus ou moins prolongée d'un point de vue censé être celui d'un personnage particulier.

L'utilisation de la caméra subjective dans le cinéma du « dégel » témoigne du désir d'élargir la place des personnages dans l'œuvre et de s'éloigner du narrateur omniscient, ce qui s'est avéré primordial dans le processus de « désétatisation » de la représentation cinématographique dans la deuxième moitié des années 1950. La caméra subjective oppose ainsi une forme de relativisme à l'absolutisme objectivé du cinéma stalinien, manifeste dans la volonté de l'artiste qui se réclame du « réalisme socialiste » de saisir la réalité dans sa totalité et d'en accentuer le typique.

Selon Jean Mitry, la perception « subjective » de la réalité (qu'il appelle aussi « description personnelle » ou « point de vue de l'auteur »²⁰⁷) consiste dans le fait que la caméra filme les événements sous un angle de prise de vue très marqué qui permet de créer un espace en lui appliquant une vision très particulière²⁰⁸, ce qui met en lumière certains détails et leur donne une valeur symbolique. La description « objective » de la réalité met en valeur quant à elle les significations contenues dans les événements ; ce type de description domine largement le cinéma stalinien, avec cette différence importante (par rapport à la conception de Mitry) que les événements sont toujours susceptibles d'être soumis à une interprétation préétablie. Ainsi, les cinéastes du « dégel » qui recourent à la caméra subjective n'affirment pas seulement, pour parler en termes idéologiques, le droit de l'artiste à une vision particulière, mais contribuent à la libération du cinéma vis-à-vis de la réglementation étatique (contrôle du scénario, censure, etc.).

Naum Kleïman parle du caractère novateur que présente l'utilisation de la caméra subjective dans le cinéma soviétique des années 1950 :

« Les Cigognes, avec sa caméra subjective, peut paraître baroque aujourd'hui. Mais à l'époque c'était un symbole de protestation. Quand je parle de matière, ce n'est pas dans le sujet, ni même dans les idées, mais dans cette autre manière de faire, dans le style : c'est là qu'apparaît la libéralisation. Dans le style visuel. C'est pourquoi il est important, dans une année de régression [1957], de percevoir ce signal comme une promesse sur laquelle on ne peut pas revenir. »²⁰⁹

L'importance de la fonction de protestation de la caméra subjective dans le contexte idéologique et artistique particulier du début des années 1950 est d'autant plus sensible, dans la citation de Kleïman, que ce procédé est aujourd'hui considéré comme quelque peu dépassé.

c. Réalisme

²⁰⁷ MITRY (Jean) « Sub'jektivnaia kamera », (« Caméra subjective »), in *Voprosy kinoiskousstva*, 1971, p. 317.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 318.

²⁰⁹ « Dialogue avec Naum Klejman », in *EISENSCHITZ B.*, *op.cit.*, p.143.

Lorsqu'on aborde la question de la mise en cause du concept de « réalisme socialiste » en utilisant la notion d'« embellissement de la réalité », il est nécessaire d'avoir recours au terme de réalisme tel qu'il est conçu par les cinéastes du « dégel ». Nous nous référons de nouveau à Naum Kleïman pour définir le rôle de ce mode de représentation dans le renouveau cinématographique qu'apporte le cinéma du « dégel » :

« Nous avons deux combats à mener. L'un était contre ce qu'on appelait un second-hand Hollywood, ce que faisaient Alexandrov et Pyr'ev [Piriev]. On pouvait faire ce qu'on appelait du naturalisme lyrique - Šveïcer [Chveitser] ou Marlen – ou à l'inverse de l'expressionnisme. L'autre combat était contre le réalisme, entre guillemets, de Guérasimov (...) L'école de Guérasimov était très puissante, et beaucoup se sont battus, pas seulement contre les sujets, mais aussi contre ce faux réalisme. La correction a été faite par les visualisations métaphoriques de Paradzhanov et autres, par exemple Tarkovski, qui pensaient en termes poétiques et plastiques. La dimension était aussi idéologique, il s'agissait d'aller contre ce pseudo réalisme. »

En effet, dans la manière dont les cinéastes du « dégel » mettent en cause de la notion d'« embellissement de la réalité » il est nécessaire de distinguer entre le réalisme des sujets de films (dont la question se pose à la fin de la période jdanovienne) et le réalisme des matières de l'expression (images et sons). Compte tenu du fait que le choix des thèmes de représentation cinématographiques est soumis au contrôle d'Etat soviétique, nous nous centrons sur le réalisme des procédés stylistiques utilisés par les cinéastes afin de mettre en question la conception officielle de la représentation de la réalité. Par ailleurs, chez André Bazin, le réalisme se définit avant tout par rapports aux autres modes de représentation. Pour Bazin, le réalisme, dont il voit l'expression la plus aboutie dans le « néo-réalisme italien », s'est constitué en réponse à la tradition du cinéma « de studio » ; ainsi le réalisme est-il caractérisé par le tournage en extérieur et par l'utilisation de décors naturels, d'acteurs non-professionnels et de sujets dramatiques simples .

Nous considérons la reprise de ces caractéristiques comme constitutive d'un réalisme dans le cinéma soviétique des années 1950-1960. Dans une interview donnée à la revue *Iskousstvo kino* (Art du cinéma), Andreï Mikhalkov-Kontchalovski parle du caractère artificiel du réalisme hérité du cinéma soviétique des années 1930. A ce titre, pour les cinéastes du « dégel », il s'agit avant tout de créer un nouveau réalisme proche du néo-réalisme italien, auquel ils se réfèrent systématiquement.

Marlen Khoutsiev applique le principe du tournage en extérieur dans *Les Deux Fedor* en mettant en avant les difficultés de la reconstruction du pays après la Grande guerre Patriotique à travers le décor. Le recours à la mise en scène de personnages simples en constitue également un élément fondamental. C'est au réalisme qui passe par les choix stylistiques, et pas seulement celui des sujets, qu'aspirent les représentants de la nouvelle génération des cinéastes du « dégel » pour pouvoir faire une interprétation divergente de la lecture conventionnelle des sujets proposés. Le réalisme s'exhibe dans le cinéma des années 1960 dans le langage, dans la mise en scène, dans le choix des acteurs (non

²¹⁰ « Dialogue avec Naum Klejman », in EISENSCHITZ B., op.cit., p.145.

²¹¹ BAZIN A., « Le réalisme cinématographique et l'école italienne de la libération », in BAZIN A., op.cit., pp. 257-285.

²¹² KONTCHALOVSKI (Andreï), « Moi šestidesjatye », (« Mes années soixante »), *Iskousstvo kino*, (L'art du cinéma), n. 5, 2004 //

<http://www.kinoart.ru> .

professionnels chez Kontchalovski et Khoutsiev) et du décor, enfin dans les caractéristiques techniques à proprement parler : éclairage, mouvement de la caméra, etc.

Alexandre Askoldov et Andreï Mikhalkov-Kontchalovski, les partisans les plus fervents du réalisme des moyens d'expression cinématographique, ont recours à ce mode de représentation qui leur permet d'opposer un monde d'idées au monde concret et présent et par là de relativiser la valeur humaniste de nombreux cultes soviétiques. C'est précisément cette forme de réalisme qui rend les films *La Commissaire* d'Askoldov et *Le Bonheur d'Assia* de Kontchalovski non pertinents aux yeux du pouvoir politique brejnévien pour représenter la réalité soviétique : les deux films sont par conséquent interdits officiellement.

Nous devons mesurer la valeur idéologique de ce mode de représentation utilisé par les cinéastes soviétique par l'écart entre ce mode et la stylisation prononcée du cinéma stalinien. On constate un point intermédiaire dans la tendance au réalisme dans le film *Paix à celui qui vient au monde* où le décor expressionniste dans la tradition esthétique des films staliniens est mis en question par une partielle destruction de ce décor, qui, en l'occurrence, devenu transparent (dans son sens concret comme dans le sens métaphorique) perd sa fonctionnalité dans le film et l'espace narratif se donne à voir au spectateur. Ainsi nous souhaitons souligner la différence entre la conception de Comolli de la valeur idéologique de la représentation réaliste et celle du réalisme dans le contexte du cinéma soviétique.

d. « Documentarisme » ou principe documentaire

Au-delà du fait que le tournage de films documentaires devient plus fréquent à cette période, le recours aux prises de vues extraites de documentaires (*Fascisme ordinaire*) constitue une caractéristique du cinéma du « dégel », que Giovanni Butaffava souligne d'ailleurs particulièrement. Le « principe documentaire » nous semble pertinent dans la perspective de l'affranchissement du cinéma de la réglementation étatique dans la mesure où ce principe propose un enregistrement « direct » du réel, a priori dénué de la contrainte de structuration dramatique propre au cinéma de fiction.

Nous avons observé une utilisation récurrente de plans extraits de films documentaires dans les films de fiction qui constituent notre corpus (*Jamais*, *Paix à celui qui vient au monde*). Nous liions cette observation à la volonté prononcée de réalisme dans la représentation d'événements historiques tels que la Grande guerre Patriotique. Rappelons, en outre, que le cinéma d'actualités occupe une place centrale dans l'essor du cinéma en URSS dans les années 1910-1920 et qu'il conditionne de ce fait l'existence d'une certaine tradition de procédés « documentaristes » dans le cinéma soviétique de manière générale.

Dans son recueil d'articles intitulé *Les hommes des années 1960 et nous* (Šestidesjatniki i my)²¹³, Lev Anninski défend l'idée que dans le cinéma documentaire l'individu est conçu seulement comme un révélateur de la tendance idéologique dominante et que c'est sa fonction en tant que rouage anonyme du système qui y est mise en avant, tandis que le cinéma de fiction cherche à mettre au centre de la représentation la personnalité individuelle dans toute sa complexité²¹⁴. Dans la lignée de cette conception, le fait que les cinéastes recourent au cinéma documentaire à l'époque du « dégel » permet de mieux comprendre non seulement la tentative générale de s'éloigner de la structuration artificielle de la réalité propre au cinéma stalinien, mais aussi le changement dans la

²¹³ ANNINSKIJ (Lev), *Šestidesjatniki i my. Kinematograf, stavšij in e stavšij istoriej*, (Les gens des années soixante et nous. Le cinéma, devenu et non devenu l'histoire), Kinocentr, Moscou, 1991.

²¹⁴ Ibid., p. 181.

perception de l'individu par le cinéma soviétique, qui s'exprime en particulier dans une évolution du personnage cinématographique qui s'éloignerait du héros positif emblématique pour aller vers un individu défini de façon moins édifiantes.

Par ailleurs, c'est l'utilisation du « principe documentaire » par les cinéastes du « dégel » qui témoigne du franchissement du cadre idéologique que, selon J.-L. Comolli, la représentation réaliste impose au discours filmique. Dans la définition du réalisme celui-

ci se réfère à André Bazin, qui s'oppose à toute forme de documentarisme²¹⁵ et valorise avant tout la représentation comme une structuration de la réalité transmise par les moyens cinématographiques. Ainsi, les cinéastes soviétiques du « dégel » mettent en cause les principes de la représentation qui traduisent le contenu idéologique dans la forme filmique, dans la conception de J.-L. Comolli

e. Cinéma « de poésie »

On constate chez les cinéastes du « dégel » la volonté d'instaurer une continuité artistique (et par conséquent potentiellement idéologique) avec les formalistes russes des années 1920, pour qui le travail formel a un rôle prépondérant dans la représentation du monde par le cinéma. En 1927 les membres de l'OPOIAZ (société d'étude de la langue poétique) publient un recueil d'essais intitulé *La poétique du cinéma (Poetika kino)* où ils introduisent la notion de « ciné-langage ». Pour Youri Tynianov, théoricien de ce concept, « dans le cinéma, le monde invisible est donné non en tant que tel, mais dans sa corrélation sémantique, sinon²¹⁶ le cinéma ne serait qu'une photographie vivante » et le cinéma, afin de représenter le monde, doit recourir à des moyens stylistiques qui lui sont propres, à savoir la composition de l'image, l'éclairage, l'angle de prise de vue etc.

Nous considérons que le concept de cinéma poétique a une valeur idéologique dans la mesure où il s'oppose à la conception du cinéma exclusivement narratif²¹⁷ qui domine pendant la période stalinienne (à ce propos, nous avons parlé de la condamnation officielle du « formalisme dans l'art » dans les années 1930 et de l'application forcée des procédés dérivés de la représentation « réaliste »). Le « cinéma poétique » est sur ce plan constitutif de la dédramatisation dans le cinéma du « dégel ».

La diversité de lectures de la réalité que propose la conception du cinéma comme un art poétique bouleverse la structure téléologique et soumise à l'instance narrative, constituée par le « réalisme socialiste » dans la représentation cinématographique. C'est précisément cette diversité qui constitue un espace où peuvent se développer les interrogations philosophiques et politiques chez le spectateur. Par exemple, c'est par le recours à des moyens stylistiques précis que Tchoukhraï, comme nous l'avons évoqué précédemment, sépare visuellement deux espaces-temps (l'un censé être plutôt réaliste et l'autre plutôt utopique) dans *Le Quarante-et-unième* et crée ainsi la possibilité d'une mise en question du principe de « lutte de classe ». L'enjeu politique de l'utilisation du « cinéma poétique » concerne également la capacité de soumettre l'œuvre cinématographique à la réglementation politique.

²¹⁵ BAZIN A, art.cit., 2002, p. 267.

²¹⁶ Cité in MARIE M., op.cit., p. 116.

²¹⁷ SCHMULEVITCH E. distingue l'accent sur la narrativité dans le cinéma est un aspect constitutif du cinéma stalinien, in SCHMULEVITCH E., op.cit., 1996.

Un exemple de l'utilisation du langage cinématographique poétique afin d'élargir la sphère privée dans la représentation artistique nous est fourni par Khoutsiev dans *Les Deux Fedor* où la caméra subjective adhère à la vision par l'enfant du monde qui l'entoure, ce qui permet de se concentrer non pas sur la fonctionnalité narrative des plans, mais sur leur durée et sur leur éclairage.

Giovanni Butaffava, en parlant du cinéma de poésie soviétique, met en comparaison d'une part l'aspiration des cinéastes et des critiques de gauche en Occident à un soulignement plus prononcé de l'esprit civique dans le cinéma en dehors de sa valeur artistique et d'autre part l'attention que portent les cinéastes soviétiques de la même époque aux recherches formelles²¹⁸. Sans y voir une contradiction, nous considérons que le « formalisme » est un exemple éminent de l'acquisition par un concept artistique d'un rôle idéologique dans le contexte politico-culturel particulier de l'URSS des années 1960.

²¹⁸ BUTAFFAVA G., *op.cit.*, p. 32.

PARTIE III RECEPTION DES CHANGEMENTS DANS LES SPHERES ARTISTIQUE ET IDEOLOGIQUE PAR LE POUVOIR POLITIQUE

Les cinéastes du « dégel » ont considérablement élargi les bornes du concept de « réalisme socialiste », en menant une réflexion contrôlée mais qui tend vers une libération des sphères artistique et intellectuelle vis-à-vis du pouvoir politique. Nous considérons nécessaire, pour une analyse complète des œuvres filmiques qui vise à en dégager une charge idéologique, d'aborder le problème de la réception des œuvres en question. Les effets produits par un film et les réactions qu'il entraîne font partie de la lecture de ce film et constituent le « champ

de [sa] signification »²¹⁹, en reprenant les termes de J.-L. Comolli. Par ailleurs, il faut préciser que d'autres chercheurs (par exemple, Marc Ferro) soulignent l'importance du *type de lecture* d'un film par une société donnée à une époque donnée afin de saisir dans sa complexité la valeur de témoignage de ce film.

Tout en faisant référence aux films étudiés, nous aborderons d'avantage le problème de la réception des procédés artistiques utilisés par les cinéastes dans ces films et nous tenterons de voir comment les catégories esthétiques acquièrent une présence réelle dans le champ idéologique.

Nous verrons ainsi quelles réflexions, apportées par les cinéastes dans les sphères artistique et idéologique, ont trouvé une légitimation de la part du pouvoir, et quelles remises en cause ont été rejetées par ce dernier, en nous concentrant sur l'évolution des concepts fondamentaux qui définissent le statut et la nature de l'art dans le système politique soviétique.

A. La destalinisation dans l'art : 1953-1955

Le début du « dégel » dans le domaine de la culture est un phénomène politique et sociologique. Les mesures prises par le pouvoir afin de dynamiser la vie culturelle et intellectuelle s'expliquent par la nécessité d'un réexamen et d'une restructuration de l'appareil idéologique et politique de l'époque stalinienne. Cette restructuration est indispensable pour préserver le pouvoir en place et assurer au système la stabilité et la continuité.

La nature socioculturelle de ce phénomène tient quant à elle au fait que les changements ont été préparés par le développement intellectuel qui a eu lieu de manière « souterraine » pendant le régime stalinien. Les premiers signes qui présagent un tournant

²¹⁹ COMOLLI J.-L., art.cit., p. 49.

idéologique et social apparaissent dans la littérature de guerre. Plus tard ses prémices sont conditionnées, à notre avis, par l'impossible conciliation du choc de la guerre, de l'exaltation qu'a apportée la victoire et de l'encadrement de ces changements par le régime politique stalinien qui entre dans une nouvelle phase de répression après la guerre. Les brusques mutations de la « tonalité » idéologique dans la société et le renforcement du contrôle étatique ont engendré une relative inertie que l'on constate chez les intellectuels et les artistes dans les années de l'immédiat après-guerre.

L'inflexion de la ligne politique par le pouvoir en place dans les mois qui suivent la mort de Staline se traduit par les premières amnisties, les changements dans la politique extérieure de l'URSS et l'engagement d'une réflexion sur les directions à prendre dans le cadre de la réforme du système économique du régime. Par ailleurs, la dimension idéologique et culturelle subit des modifications de la part du pouvoir politique. La quantité réduite de documents qui existent quant à la position du pouvoir vis-à-vis des processus de libéralisation de la vie culturelle et intellectuelle peut être expliquée par l'assouplissement du contrôle de l'Etat. L'allègement du contrôle est à la fois volontaire et révélateur de l'intensité de la rupture politique et idéologique entraînée par la mort de Staline.

1. Pluralité au sein du « réalisme socialiste »

Nous allons donc nous appuyer sur plusieurs articles et notes de rapport circulant entre des instances politiques pour éclairer la position du pouvoir par rapport à l'art soviétique à partir de 1953, et notamment sur l'article « Droit et devoir du théâtre » (« *Pravo i dolg teatra* ») publié dans la *Pravda*. Commenant par l'affirmation de la pluralité de points de vue dans l'art, l'article est un des premiers signes d'une brusque libéralisation politique en matière culturelle.

« Il n'y a pas, en art, une seule solution juste. Mais l'influence de l'art véritable est telle que la proposition faite par l'artiste est perçue comme incontestable, la seule juste. »

²²⁰

Les éléments symptomatiques de l'état idéologique de la société soviétique et de la volonté affichée du pouvoir de canaliser la ligne politique dans une direction divergente de celle qui prévalait jusqu'alors sont la date et le lieu de la publication de l'article, le 27 novembre 1953 dans la *Pravda*, et le pseudonyme « Spectateur » qui signe l'article. Une question qui se pose nécessairement est celle du décalage temporel entre l'art fonctionnant selon les règles politiques dans une société stalinienne et apprécié uniquement en fonction des critères idéologiques, d'une part, et d'autre part l'art posant comme postulat la pluralité d'approches et la subjectivité de l'auteur. En outre, l'article de Pomerantsev « Sur la sincérité en littérature » (« *Ob iskrennosti v literature* ») paru dans *Novy Mir* en décembre 1953 pour renvoie à cette double hypothèse : le pouvoir aurait été pour beaucoup dans la mise en place de cette libéralisation culturelle, et que celle-ci aurait été favorisée par la préparation morale et idéologique de la société à un tel tournant politique.

L'article « Droit et devoir du théâtre » accomplit un chemin important en quelques paragraphes. Tout d'abord, il admet l'existence de plusieurs approches artistiques :

²²⁰

[sans nom d'auteur], « *Pravo i dolg teatra* », (« *Droit et devoir du théâtre* »), *Pravda*, 27 novembre 1953, p.3 ; « *В искусстве нет единственно правильных решений . Но сила воздействия подлинного искусства такова, что предложенное художником решение воспринимается как бесспорное, единственно правильное.* »

221

« **Diverses solutions à un problème artistique sont possibles .»**

Ensuite, il condamne l'universalité et la singularité dans l'art en général :

« **Le nivellement, l'ajustage à un étalon, fût-il le meilleur – est l'un des plus graves maux pour l'art. Une telle approche du travail sur une œuvre d'art efface les**

222

individualités, engendre les poncifs. »

L'auteur reformule l'unique doctrine artistique existant en URSS, le « réalisme socialiste » :

« **Le réalisme socialiste ouvre un extraordinaire espace pour la pensée de l'artiste, donne la plus grande liberté aux manifestations d'une personnalité**

223

artistique, au développement de genres, courants et styles divers. »

Le fait de se réclamer du « réalisme socialiste » est-il en l'occurrence une mesure de prudence ? Même si c'est le cas, ce texte témoigne de l'apparition d'un premier inflexionnement de ce système artistique. En outre, cette citation peut être mise en relation avec ce qui va bientôt marquer la politique nationale : la politique de déstalinisation qui va être menée par Khrouchtchev comme tentative d'ajustement du système politique stalinien à une nouvelle réalité historique, afin de préserver les fondements de ce système. Politiquement, Khrouchtchev essaye d'introduire une pluralité d'initiatives qui s'inscrit dans un système unifié, tentative comparable à la proposition que nous venons d'observer dans le champ esthétique. Nous allons voir par la suite que cette exigence de pluralité ne sera pas remise en cause par le pouvoir, pas plus que ne le sera le système politique et économique. L'unité et l'intégrité du parti, ainsi que de la doctrine idéologico-artistique, seront soulignées de manière systématique dans le discours officiel. Comme on l'entrevoit ici, le discours sur l'art et la culture porté par le pouvoir reflète la position du pouvoir soviétique par rapport à l'ensemble des questions politiques, économiques et idéologiques.

La Note du département de la science et de la culture du CC du PCUS concernant les esprits « malades » répandus parmi l'intelligentsia artistique daté du 8 février 1954, met en lumière les divergences qui séparent les conceptions du pouvoir d'une part et de la société d'autre part quant aux changements politiques qu'il serait nécessaire d'apporter. Selon ce document, la publication de l'article « Droit et devoir du théâtre » a provoqué une réflexion indépendante du pouvoir sur la pluralité dans l'art, le caractère apolitique de ce dernier, la mise en question du système de valorisation des œuvres d'art, et ce phénomène s'avère

224

assez répandu dans les milieux artistiques . Le pouvoir, incarné par le département cité ci-dessus, formule les limites dans lesquelles il envisage le réexamen de la sphère artistique dans la société. Il affirme la nécessité et l'opportunité du « développement de l'initiative créatrice », de « l'individualité artistique » et de l'existence de « plusieurs formes, styles

221 Ibid., p.3 ; « различные возможные решения художественной проблемы. » [c'est l'auteur qui souligne].

222 Ibid., p.3 ; « Одна из самых страшных бед для искусства – нивелировка, подгонка под один образец, хотя бы и лучший. Такой подход к работе над произведением стирает индивидуальности, порождает шаблоны .»

223 [sans nom d'auteur], « Pravodolgteatra », Pravda, 27 novembre 1953, p.3 ; « Социалистический реализм открывает необычайный простор мысли художника, дает наибольшую свободу проявлениям творческой личности, развитию самых различных жанров, направлений, стилей.»

224

Il s'agit des débats menés dans les milieux littéraires, picturaux et musicaux.

et genres »²²⁵. Pour autant, il ne remet pas en cause la fonctionnalité de l'art dans la sphère politique, la pertinence de la censure et le fait que le « réalisme socialiste » est l'unique doctrine esthétique²²⁶. La nécessité de passer de la direction bureaucratique (« *administrirovanie* ») de l'art à l'organisation de débats s'appuie sur la volonté d'éviter le « mécontentement légitime et les reproches de l'intelligentsia artistique et l'apparition des discussions de « couloirs », de l'esprit de coterie sans principe »²²⁷.

2. Réexamen des modifications apportées au « réalisme socialiste » dans la période jdanovienne

a. La notion d'« embellissement de la réalité »

Durant les années 1953-1956, le pouvoir politique s'abstient de produire des discours systématisant la politique de l'Etat en matière d'art et s'exprime de manière irrégulière sur cette question. On peut trouver des réflexions concernant l'art en général et le cinéma en particulier dans le rapport secret présenté au XX^e Congrès par Khrouchtchev et dans des articles postérieurs.

Dans le rapport secret, Khrouchtchev évoque la double représentation de la réalité par le cinéma stalinien : la mise en avant du rôle de Staline dans la Grande guerre Patriotique²²⁸

et la création d'une représentation fautive de la réalité soviétique dans les films qui « pour Staline étaient la première source d'information sur le pays et l'agriculture »²²⁹. C'est dans le cadre de cette réflexion que le Premier Secrétaire du parti emploie la notion d'« embellissement de la réalité » (« *lakirovka dejstvitel'nosti* »). Ces observations, portant par ailleurs très justement sur le pouvoir « illusoire » du cinéma et sa fonction en tant que véhicule de l'idéologie, ont ici un champ d'application restreint : la notion de l'embellissement est, en l'occurrence, associée uniquement à la « théorie de l'absence de conflits ». En renonçant officiellement à cette théorie, le pouvoir politique est prêt à reconnaître l'existence de problèmes et de défauts dans la vie sociale et économique soviétique. Dès lors, il convient non seulement de mettre ces défauts en lumière mais aussi de trouver la manière dont ils pourraient être surmontés et éliminés.

La notion d'embellissement sera centrale dans le discours sur le réalisme du cinéma soviétique, avec une dimension esthétique aussi importante que sa portée discursive. Le terme employé s'y prête : *lakirovka* en russe signifie « vernissage ». Le fait de vernir la réalité suppose, en termes cinématographiques, d'utiliser un certain type de lumière, de construire un décor stylisé de façon très particulière et de recruter des acteurs ayant une

²²⁵ « Zapiska Otdela nauki i kultury CK KPSS o "nezdorovyh" nastroyenijah sredi hudožestvennoj intelligencii. 8 fevralja 1954 », (« Note du département de la science et de la culture du CC du PCUS concernant les esprits « malades » répandus parmi l'intelligentsia artistique, 8 février 1954 »), in *Kultura i vlast'* // <http://www.idf.ru/14/5.shtml> .

²²⁶ Ibid. // <http://www.idf.ru/14/5.shtml> .

²²⁷ Ibid., « С праведливое недовольство и нарекание художественной интеллигенции и ...возникновение...«кулуарных» дискуссий, беспринципной групповщины» // <http://www.idf.ru/14/5.shtml> .

²²⁸ HRUŠČEV N., *op.cit.*, p. 23.

²²⁹ Ibid., p. 33.

physionomie elle aussi particulière. Le refus de ces procédés cinématographiques signifie un tournant du cinéma soviétique vers le réalisme. D'ailleurs, de nombreux réalisateurs du « dégel » aspirent au néo-réalisme italien, sans pour autant s'en réclamer ouvertement. Le discours sur le cinéma tenu par les responsables politiques, incultes en matière artistique, limite la définition du « réalisme » à une acception purement idéologique de ce terme. Ainsi la complexité et l'ambiguïté de ce dernier ont conduit à la confrontation des cinéastes au pouvoir politique sur le plan idéologique autant que sur le plan esthétique.

b. La « théorie de l'absence de conflits » et la « théorie du typique »

Outre les textes de référence, les articles de presse qui vulgarisent la ligne politique officielle nous fournissent des indications sur les changements fondamentaux apportés par le pouvoir à la définition du « réalisme socialiste » :

« Diverses fausses « théories », formules scolastiques et dogmatiques ont considérablement entravé notre littérature dans sa lutte pour une grande maîtrise artistique. La « théorie » de l'absence de conflits aboutissait à l'embellissement de la réalité en littérature, à la baisse du niveau de développement artistique. La « formule » du typique conduisait au même résultat, selon laquelle l'écrivain ne devait pas s'intéresser à la nature sociale d'un phénomène dans sa manifestation particulière et individuelle, mais il devait réduire le processus de typisation artistique à la mise en lumière de la nature de cette force sociale, donc à la

230

recherche des caractéristiques générales et dépersonnalisées. »

Le refus de la « théorie de l'absence de conflits » et de la « théorie du typique » est un des changements les plus signifiants que le pouvoir politique a entrepris dans le cadre du réexamen de l'esthétique du régime stalinien. Développé par les cinéastes durant toute la période du « dégel », le « réalisme socialiste » évolue d'une représentation artistique téléologique et hautement objectivée vers la représentation en devenir et subjective telle qu'elle est développée par les cinéastes. Le cadre posé par le pouvoir politique au début du « dégel » portait en germe cette évolution, ce qui a donné naissance au questionnement artistique indépendant de la sphère politique. Toutefois, la politique du gouvernement khrouchtchévien en matière de culture se présente comme instable et contradictoire, c'est pourquoi nous essayerons de définir les grandes lignes de ce tournant idéologique du pouvoir pour effectuer une périodisation du « dégel ».

L'abolition de la « théorie de l'absence de conflits » exprime la volonté de rendre toute sa place au bouillonnement révolutionnaire dans l'expression artistique et de mettre en lumière le processus conflictuel plutôt que sa résolution. Cette décision aura par la suite une influence non négligeable sur le système des représentations artistiques et sur les codes esthétiques.

²³⁰ [sans nom d'auteur], « Pod rukovodstvom partii – vpered, k kommunizmu ! », (« Sous la direction du Parti – en avant vers le communisme »), *Zvezda*, (L'Etoile), n.3, mars 1956, p. 8. ; « Разные ложные « теории », схоластические и догматические формулы существенно помешали нашей литературе в ее борьбе за высокое художественное мастерство . «Теория» бесконфликтности приводила к лакировке действительности в литературе, к снижению художественного уровня искусства. К тому же результату приводила и «формула» типического, согласно которой писатель должен был интересоваться не социальной сущностью явления в его индивидуальном и особенном воплощении, а сводить процесс художественной типизации к раскрытию сущности данной социальной силы, то есть к поискам общих и обезличенных признаков ».

Le réexamen du typique et de l'individuel est un des éléments du « retour aux normes léninistes » au sens strict, c'est-à-dire aux conceptions de Lénine au sujet de l'art et de la production culturelle. Dans la lecture marxiste de l'art, toute image artistique apparaît comme la représentation concrète des phénomènes dont elle décèle les lois et les traits généraux. Selon Lénine, l'expression individuelle est, dans une certaine mesure, plus riche que les traits généraux car elle comporte des aspects uniques et singuliers du phénomène. Cet écart fondamental par rapport à la définition stalinienne du « réalisme socialiste » a permis l'apparition de héros individualisés dans l'art du « dégel » en général et dans le cinéma de cette époque en particulier. Par conséquent, un certain niveau d'individualisme introduit à ce moment dans le système idéologique et esthétique soviétique a engendré un réexamen d'un des traits caractéristiques de l'art stalinien : la hiérarchisation des héros et des événements.

Toutefois, ces infléchissements restent relatifs. Les cas où le pouvoir se réclamera du « représentatif » et du « typique » seront nombreux durant la période du « dégel ». Un ensemble d'articles apparaît en 1957 et permet d'identifier un discours d'encadrement idéologique, qui, en reformulant la définition officielle de la méthode artistique, porte de nouveau l'accent sur la dimension téléologique. Selon la vision officielle, l'art doit mettre à jour les éléments qui présagent l'arrivée du communisme. Ils constituent ce qui, dans la représentation du réel, doit apparaître comme caractéristique et récurrent.

« La méthode du réalisme socialiste, méthode créatrice de l'art soviétique, exige la représentation véridique, concrète en termes historiques, de la réalité dans son développement révolutionnaire, aide l'artiste à pénétrer l'essence des phénomènes, à découvrir les lois qui les régissent, à voir au-delà de l'apparence

231

les processus de fond et la perspective de progression. »

Il faut toutefois prendre en compte qu'en utilisant les termes « typique » et « représentatif », le pouvoir les inscrivait dans une nouvelle logique évolutive de la représentation d'un phénomène social. Dans le cinéma du « dégel », le monde n'est pas « construit » mais

232

« en construction », selon les termes de Mikhaïl Bakhtine²³². Cette conception de la réalité soviétique est un acquis fondamental du cinéma des années 1950 qui ne sera pas remis en cause par le pouvoir.

c. Recul de la « surverbalisation » du cinéma

Le statisme et l'inexpressivité de la représentation cinématographique stalinienne sont également remis en cause. Le pouvoir politique prend conscience de l'importance de l'impact émotionnel qu'exerce le cinéma sur le spectateur et, poursuivant l'objectif de « réanimer » la société, incite les artistes à rendre plus vivante la représentation de cette dernière. Ainsi, le pouvoir politique appelle l'intelligentsia artistique à diversifier les genres et à enrichir esthétiquement le cinéma, et plus généralement l'art soviétique :

²³¹ ŠEPILOVDmitrij, « Zadalneišjrascvetsovetskogohudožestvennogotvorčestva »,

(« Pour l'asuite de la floraison de la création artistique soviétique »), *Pravda*, 3 mars 1957, p. 3 ; « Метод социалистического реализма, который является творческим методом советского искусства, требует правдивого, исторически конкретного изображения действительности в её революционном развитии, помогает художнику проникать в существо жизненных явлений, раскрывать их закономерность, видеть за поверхностью глубинные процессы и перспективу движения вперед. »

²³² MARGOLITE., « Pejsaž sgerojem », in TROJANOVSKYV., IZVOLOVAL., dir, *op . cit .*, p. 88.

« L'art et la littérature de notre pays peuvent et doivent essayer d'être les premiers du monde non seulement pour la richesse du contenu, mais aussi en termes de maîtrise et de force artistiques. On ne peut pas se résigner à des œuvres ternes et non abouties, comme le font certains camarades dans les

233

organisations artistiques, dans les rédactions et dans les maisons d'édition.

Au début des années 1950, le cinéma soviétique et l'art soviétique en général subissent une crise profonde. Une des caractéristiques constitutives du cinéma stalinien est la survalorisation de la parole. L'aspect verbal, qui prédomine dans l'œuvre et l'absorbe, est la raison de l'amoindrissement progressif, jusqu'à une suppression quasi-totale, du travail sur le matériau cinématographique. Ainsi, la diversification des genres et des moyens de l'expression artistique s'est avérée nécessaire pour attirer de nouveau le public, pour redonner un pouvoir expressif au cinéma, ainsi que pour accroître l'efficacité du travail idéologique envisagé par le pouvoir politique.

Le pouvoir et les cinéastes coïncident dans la volonté de réhabiliter les traditions du cinéma révolutionnaire soviétique des années 1930. Ainsi, la déstalinisation de la forme stylistique cinématographique passe par la remise en cause des changements apportés à partir de 1934-1935, à commencer par le fait d'imposer la doctrine du « réalisme socialiste ». Le pouvoir politique, pour sa part, fait remonter le début de la constitution du culte de la personnalité aux années de l'immédiat après-guerre (selon le « Rapport secret »). L'expressivité du cinéma révolutionnaire et l'accent qu'il met sur la fonction sociale du cinéma sont des caractéristiques qui permettent aux deux camps de trouver les moyens de faire revivre l'art et de réanimer la vie politique. C'est une double interprétation, artistique et politique, du retour aux normes léninistes. Pendant cette période de réhabilitation, qui dure jusqu'à la fin des années 1950, le cinéma remet sur le devant de la scène le collectif comme personnage principal. Cela répondait aux objectifs politiques poursuivis par le pouvoir au début du « dégel »: ressusciter l'enthousiasme des masses. Ainsi, le pouvoir affirme le caractère collectif inhérent aux formes d'expression politique.

Dans le même temps, le fait que le pouvoir encourage officiellement les artistes à effectuer une recherche stylistique entraîne l'atténuation progressive du contrôle étatique. En outre, l'imprécision de l'exigence du parti se prête à une grande variété d'interprétations, notamment en ce qui concerne la tradition esthétique à laquelle le pouvoir propose de se référer. Cette marge de manœuvre idéologique est devenue au début des années 1960, comme nous l'avons vu, le principal espace des débats avec la vision officielle. Les éléments cinématographiques révélant l'évolution des recherches formelles et le développement de la réflexion politique apparaissent dès les années 1954-1955. Les questionnements politiques et philosophiques des cinéastes et des écrivains se traduisent par la mise en cause de la nécessité de la fonction éducative de l'art qui lui est prescrite par le pouvoir.

B. Reprise de la politique d'assujettissement de l'art aux sphères politique et idéologique : 1957-1960

²³³ « *Pod rukovodstvom partii – vpered, k kommunizmu !* », *Zvezda*, n. 3, mars 1956, p.7. « *Искусство и литература нашей страны могут и должны добиваться того, чтобы стать первыми в мире не только по богатству содержания, но и по художественной силе и мастерству. Нельзя мириться, как это делают некоторые товарищи в органах искусства, в редакциях и издательствах, с тусклыми, скороспелыми произведениями.* »

Des éléments de la redéfinition de la politique de l'Etat en matière de culture apparaissent dans des articles des années 1955-1956. Toutefois, c'est dans les années 1956-1957 que le pouvoir politique est obligé de se préoccuper plus précisément des problèmes touchant à la littérature et à l'art. La scission dans le milieu artistique entre « conservateurs » et

« libéraux » apparaît vers l'année 1956²³⁴. Le « Rapport secret », donnant des formules assez vagues, ne délimite pas le cadre où peut s'effectuer le réexamen du culte de la personnalité et de l'art sous Staline. Une partie des artistes demande, en outre, de réviser les règlements institués dans les années 1940 :

« Le réalisateur Guérassimov, critiquant les défauts de l'art cinématographique soviétique, affirmait (...) que " l'interprétation du réalisme demande une précision", que " l'absence de synthèse rend notre art extrêmement instable, spontané". »²³⁵

Enfin, les événements de Pologne et de Hongrie ont confirmé aux yeux du pouvoir qu'il était central de contrôler les milieux littéraires et artistiques.

« Après la révolution hongroise (...), après novembre 1956, le courant est rentré sous terre jusqu'en 1960. 1957 a été la pire année (...) on croyait que le stalinisme revenait... En même temps, on terminait tous les films commencés en 1956. »²³⁶

En effet, les années 1957-1958 marquent un tournant de la ligne officielle sur le plan politique. Durant la conférence des soixante-quatre dirigeants communistes à Moscou, le « révisionnisme » est politiquement condamné, Khrouchtchev accumule les postes à responsabilité au sein du gouvernement et du parti et réprime des émeutes à Grozny. Dans

la sphère culturelle, l'« affaire Pasternak »²³⁷ témoigne du refus du pouvoir de mettre en question « l'engagement » politique de l'artiste. Ces différents événements politiques et culturels sont révélateurs de la tentative officielle de réaffirmer l'unité : du parti, du camp socialiste et de la doctrine esthétique. Le pluralisme posé par le nouveau programme politique comme objectif dans divers domaines de la vie sociale, politique et culturelle doit aboutir, selon la conception officielle, à un ensemble cohérent et harmonieux.

A partir de 1957 le pouvoir s'exprime régulièrement et de manière explicite sur les problèmes de l'art en URSS post-stalinienne. Plusieurs articles datant de cette année traitent du statut de l'artiste en maniant les notions d'« esprit de parti » (*partijnost'*) et de « principe

²³⁴ GOL'DIN M., *op.cit.* // <http://www.rpri.ru/min-kulture/MinKulture.doc> .

²³⁵ « Dokladnaja zapiska v CK KPSS Ministra kultury SSSR N. Mihajlova ob otryve kinematografistov ot partijnyh zadač », (« Note adressée au CC du P.C.U.S. de la part du Ministre de la culture N. Mihajlov concernant l'écart des cinéastes des objectifs du parti »), in FOMIN V., *dir, op.cit.*, p. 63 ; « Критикуя недостатки советского киноискусства , С . А . Герасимов утверждал (...), что " толкование реализма надо уточнить " , что " отсутствие синтеза делает наше искусство чрезвычайно неустойчивым , случайным " . »

²³⁶ « Dialogue avec Naum Klejman », in EISESCHITZ B., *op. cit.*, p.143.

²³⁷ La publication du roman de Boris Pasternak *Le Docteur Jivago* en URSS est interdite et le roman est publié en Italie. En 1958 Pasternak reçoit le prix Nobel de littérature et dès lors l'Union des écrivains commence sa persécution morale. L'auteur, contraint de refuser le prix, ne regagne pas pour autant la « confiance » de ses collègues et du pouvoir soviétique.

national » (*narodnost'*) et formulent la nouvelle définition du réalisme socialiste²³⁸ en annonçant l'impossibilité de la « coexistence pacifique dans l'idéologie »²³⁹. Les nouveaux critères introduits par le pouvoir dans la doctrine idéologico-artistique indiquent de volonté d'intégrer l'art et l'artiste comme des éléments inhérents au système politique soviétique. La contradiction principale de la démarche politique de Khrouchtchev, à savoir l'existence de la pluralité dans l'unicité, est ainsi mise en avant.

1. « Réalisme socialiste » : concept politique évolutif

On retrouve en permanence, dans le discours et les écrits du parti, une composante de la définition modifiée du « réalisme socialiste » : son caractère téléologique. En outre, le premier secrétaire du CC du PCUS affirme l'ouverture et la capacité d'évolution du « réalisme socialiste » : « *Le réalisme socialiste est une méthode vivante, en permanente*²⁴⁰ *évolution* ». Il tente de dépasser le contexte politique et historique précis dans lequel cette « méthode » artistique a été créée en URSS en la liant à la philosophie marxiste. Cette approche reflète l'idée du retour aux normes léninistes poursuivie par Khrouchtchev durant la période de déstalinisation. Tenant discours sur l'art, le pouvoir affirme la capacité du système politique à évoluer et à réexaminer son héritage afin de l'intégrer dans la structure sociétale et politique fondée durant la période stalinienne :

« On ne peut pas remplacer la fermeté des principes par des préjugés de groupe. On ne peut pas « excommunier » certains artistes du « réalisme socialiste » pour les ranger dans la catégorie des « esthètes-formalistes » ou, au contraire, des « naturalistes-picturalistes », en présentant le « réalisme socialiste » comme un lit de Procruste aux dimensions duquel il faudrait réduire soigneusement tout ce qui dépasse. » [...] « Il est illégitime d'assimiler la méthode du réalisme socialiste²⁴¹ à l'activité d'un groupe particulier d'artistes. »

Ainsi le pouvoir politique définit-il le « réalisme socialiste » en mettant l'accent sur la composante politique du concept et en relativisant la conception du « réalisme socialiste » en tant que « méthode » artistique: « *des artistes aux individualités artistiques diverses* »

²³⁸ « Zapiska Otdela kultury CK KPSS o popjzarizacii v periodičeskoj pečati vystuplenija N.S. Hruščeva "Za tesnuju svjaz' literatury i iskusstva s žizn'ju naroda". 23 nojabrja 1957 », (« Note du département de la culture du CC du PCUS sur la popularisation de l'intervention de N.S.Khrouchtchev "Pour un lien étroit de la littérature et de l'art avec la vie du peuple" dans la presse », in *Kultura i vlast. 1953-1957* // <http://www.idf.ru/31.shtml> .

²³⁹ Il s'agit de la nouvelle conception des relations internationales adoptée par l'URSS sous Hruščev. Ainsi l'« impossibilité de la coexistence pacifique dans l'idéologie » suppose que la lutte entre les classes antagonistes (socialistes et capitalistes) continue sur le plan idéologique. ŠEPILOV D.T., art.cit., p.3.

²⁴⁰ ŠEPILOV D.T., art.cit., p. 3 ; « *социалистический реализм является живым, постоянно развивающимся методом* ».

²⁴¹ ŠEPILOV D.T., art.cit., p. 3 ; « *Нельзя принципиальность подменять групповой предвзятостью, нельзя легко «отлучать» от социалистического реализма и зачислять тех или иных мастеров в категорию «эстетов-формалистов» или, наоборот, «натуралистов-фотографистов», представляя социалистический реализм как некое прокрустово ложе и старательно подстригая все, что не подходит к заранее избранной мерке.» [...] « *неправомерно отождествлять метод социалистического реализма с деятельностью какой-либо отдельной группы художников.* »*

242

.La formulation implique, d'une part, l'acceptation de la notion d'individualité artistique, qui sera remise en question à la fin de la période khrouchtchévienne. Et d'autre part, cette formule reflète l'acception idéologique donnée à l'expression « courant artistique », qui se voit réduite aux particularités individuelles de chaque artiste concerné. Cette définition du « réalisme socialiste » montre la logique selon laquelle la déstalinisation est menée par le pouvoir : la reconnaissance des différences au niveau individuel dans le cadre du système qui définit la juste direction de l'évolution à la quelle sont soumises les individualités en question.

Par ailleurs, un article de la *Pravda* datée du mars 1957 continue d'affirmer que le « réalisme socialiste » « *rejette les canons esthétiques ternes et les dogmes, il est incompatible avec toute tentative de nivellement et de réglementation de la création artistique.* »²⁴³

En termes esthétiques, le pouvoir politique conçoit le nouveau « réalisme socialiste » comme « *un art véridique et réaliste, plongeant ses racines dans l'épaisseur de la vie du peuple* »²⁴⁴ ; il y introduit « *de beaux motifs romantiques* »²⁴⁵. La légitimation de l'esthétique romantique a entraîné l'apparition de héros romantiques et d'un langage cinématographique expressif dans le cinéma du « dégel ». Le film de TchoukhraïLe *Quarante-et-unième* en est un exemple.

2. Art « engagé » : retour aux concepts de l' « esprit de parti » et du « principe national »

C'est dans le cadre du « réalisme socialiste » en tant que concept politique qu'il faut concevoir une attitude hostile du pouvoir politique à l'idée de voir l'art s'éloigner de sa fonction politique :

« Nous sommes résolument intransigeants sur tout ce qui résulte des influences de l'idéologie réactionnaire, de la théorie « de l'art pur », de l'apolitisme et de l'absence d'idéologie. »²⁴⁶

Dans la politique de l'Etat en matière de culture, le durcissement idéologique de l'année 1957 est une réponse aux multiples remises en question de l'idée de l'engagement politique de l'art :

« De nombreuses interventions contre l'engagement idéologique et l'esprit de parti de l'art soviétique et contre la méthode du « réalisme socialiste » ont lieu sous le prétexte de lutter contre le culte de la personnalité. » [...] « Un certain

²⁴² « художников *различных творческих индивидуальностей* », [c'est l'auteur qui souligne], Ibid., p. 3.

²⁴³ [sans nom d'auteur], « Visokoe prizvanie sovetskogo hudožnika », (« Lagrandevocation de l'artiste soviétique »), *Pravda*, 9 mars 1957, p. 1 ; « *отвергает безжизненные эстетические каноны и догмы, несовместимо ни с какими попытками нивелирования и регламентации художественного творчества.* »

²⁴⁴ Ibid., p. 1 ; (« *правдивое и реалистическое искусство, уходящее своими корнями в толщу народной жизни.* »).

²⁴⁵ Ibid., p. 1 ; (« *Прекрасные романтические мотивы.* »).

²⁴⁶ ŠEPILOVD.T., art.cit, p.3 ; « *Мы относимся резко непримиримо ко всему, что связано с влияниями реакционной идеологии, теории « чистого искусства », аполитичности и безыдейности.* »

**nombre d'artistes et de critiques se sont prononcés ouvertement contre le fait
que le Parti et l'Etat dirigent l'art.»**²⁴⁷

Pour rendre au pouvoir le droit de passer commande à la création artistique et le pouvoir de la contrôler, le discours politique réhabilite des artistes et des œuvres de l'époque stalinienne en les associant au parti, la principale victime du stalinisme.

« Parmi les écrivains, ce sont surtout les camarades, très proches du parti, du Comité Central et par conséquent de Staline, qui ont particulièrement souffert du culte de la personnalité. Ils étaient proches du peuple, de tout ce que faisait le peuple sous la direction de notre parti. Leurs œuvres parlaient avec authenticité et sincérité de la lutte et des victoires du parti et du peuple. L'image du camarade Staline apparaissait elle aussi souvent dans ces œuvres. Leurs auteurs œuvraient pour la bonne cause. Ils voulaient le bien de notre parti. Ils luttèrent avec le peuple tout entier, sous la direction du parti, pour les grands idéaux communistes. Certes, dans certains cas, sous l'influence de la conjoncture générale, certaines œuvres littéraires et artistiques de la période du culte de la personnalité représentaient sans objectivité et de manière unilatérale la personnalité de I. V. Staline ; on exagérait ses mérites, tandis que le rôle du parti et du peuple n'était pas représenté de manière suffisante. »²⁴⁸

En s'appuyant sur les postulats de Lénine concernant la littérature de parti²⁴⁹, le pouvoir politique soviétique des années 1950 fait de l'intelligentsia artistique un élément

²⁴⁷ «ZapiskaministrakulturySSSRN. A.

MihajlovaovljaniiburžuaznojideologijinahudožestvennujuintelligenzijuMoskvyiLeningrada. Ne pozdnee 21 janvarja 1957 », (« Note du ministre de la culture N.A. Mihailov sur l'influence de l'idéologie bourgeoise sur l'intelligentsia artistique de Moscou et de Leningrad. Pas plus tard que le 21 janvier 1957 »), in *Kultura i vlast'*. 1953-1957 // <http://www.idf.ru/26.shtml> ; «Под предлогом борьбы с культом личности имеют место многочисленные случаи выступлений против идейности и партийности советского искусства, против метода социалистического реализма[...] « ряд художников и критиков открыто выступил и против партийного и государственного руководства искусством. »

²⁴⁸ HRUŠČEVN., « Zatesnujusvjaz' literaturyiiskusstvas žizn'junaroda », (« Pourunlien étroitentrelalittératureetl'artetlaviedupeuple »), *Kommunist*, n.12, 1957, p. 21 ; «Из писателей же особенно глубоко переживали [культ личности] те товарищи, которые были ближе всего к партии, к Центральному Комитету и следовательно к Сталину. Это была близость к народу, ко всему, что делал народ под руководством нашей партии. В произведениях этих писателей правдиво, с искренним чувством рассказывалось о борьбе и победах партии и народа. В этих произведениях часто встречался и образ товарища Сталина. Авторы таких произведений делали доброе дело, они хотели хорошего нашей партии, вместе со всем народом, под руководством партии боролись за высокие коммунистические идеалы. Конечно, в ряды случаев под влиянием общей обстановки в период культа личности в произведениях литературы и искусства проявлялось необъективное, одностороннее изображение личности И.В. Сталина, чрезмерно преувеличивались его заслуги в то время, как роль партии, роль народа не получала достаточного изображения ».

²⁴⁹ LENIN V. « L'organisation du parti et la littérature de parti », in BOURGOIS op.cit., p. 135-142.

intermédiaire dans la structure parti/peuple. L'artiste est supposé exprimer les vœux et les aspirations du peuple, encadrés et dirigés par le parti²⁵⁰.

« Le postulat léniniste sur la littérature et l'art tenus pour constitutifs de la cause du peuple entier renverse toute l'esthétique idéaliste bourgeoise fondée sur l'opposition de l'artiste à la société et au peuple, qui enferme la création artistique dans un cercle lugubre d'intérêts subjectivistes et prétentieux. En fin de compte, la mission de l'esthétique bourgeoise se réduit à amener l'artiste à errer dans la forêt impénétrable du subconscient, de la mystique idéaliste, à l'isoler de la vie de la société, à le priver de la possibilité de se manifester en tant qu'homme public progressiste, en tant que véritable citoyen de son siècle, en tant que héraut du progrès social. »²⁵¹

L'artiste est également contraint d'intérioriser la notion d'« esprit de parti » (*partijnost'*)²⁵² comme une croyance individuelle quasi religieuse :

« L'esprit de parti dans la création artistique ne se définit par les convictions de l'artiste, de sa position idéologique et non pas de son appartenance formelle au parti. Un tel artiste choisit librement, sans contrainte, de servir le peuple, selon sa propre conviction et sa vocation, en répondant à l'appel de l'âme et du cœur. Pour un artiste qui sert fidèlement à son peuple, la question de la liberté de sa création artistique ne se pose pas. »²⁵³

Les cinéastes du « dégel » offrent assez tôt deux conceptions divergentes du rapport du cinéma et de l'auteur aux contraintes politiques et sociales. D'une part, on observe un retour à l'idée de la fonction politique et sociale qui serait inhérente à l'art. Celle-ci rompt avec la simple mise au service de l'appareil étatique, imposée par le système stalinien. Elle suppose un engagement politique personnel de l'auteur. La vision de l'art comme porteur de fonctions politiques reste dans la lignée de la conception léniniste de la « littérature de parti ». En outre, dans la tradition de l'intelligentsia russe, l'art joue également un important rôle politique et social tout en gardant ses distances par rapport au pouvoir. C'est au croisement des

²⁵⁰ HRUŠČEV N., « Za tesnuju svjaz' literatury i iskusstva s žizn'ju naroda », p. 24.

²⁵¹ [sans nom d'auteur], « Vdohnovljajuščaja sila idej komunizma », (« Force inspiratrice des idées du communisme »), *Pravda*, 18 juillet 1963, p. 3 ; « Ленинское положение литературе и искусстве как части общенародного дела опрокидывает навзничь всю буржуазную идеалистическую эстетику, основанную на противопоставлении художника обществу, народу и замыкающую творчество в мрачном кругу претенциозных субъективистских интересов. Назначение буржуазной эстетики сводится в конечном счете к тому, чтобы увести художника в беспросветные дебри подсознания, идеалистической мистики, изолировать его от жизни общества, не дать ему возможности активно проявить себя в благородном качестве прогрессивного общественного деятеля, истинного гражданина своего века, глашатая социального прогресса. »

²⁵² TERCA., art.cit., 1989, p. 92.

²⁵³ HRUŠČEV N., « Zatesnujusvjaz' literatury i iskusstvas žizn'junaroda », p. 24 ; « Партийность в художественном творчестве определяется не формальной принадлежностью художника к партии, а его убеждениями, его идейной позицией. Такой художник избирает путь служения народу свободно, без принуждения, по собственному убеждению и призванию, по велению души и сердца. Для художника, который верно служит своему народу, не существует вопроса о том, свободен или не свободен он в своем творчестве. »

principes léninistes sur l'art dans la société et de la tradition des intellectuels russes que certains cinéastes du « dégel » formulent leur conception du rôle politique de l'art. Ainsi l'intelligentsia soviétique du « dégel » et le pouvoir politique soviétique s'accordent-ils sur le rôle crucial de l'artiste dans l'espace symbolique de la création du politique.

Le pouvoir soviétique, quant à lui, s'appuie principalement sur la notion léniniste de « littérature de parti » dans son interprétation jdanovienne. C'est avant tout la conformité de l'engagement politique de l'artiste à la ligne officielle qui est exigée par le pouvoir. La logique discursive du pouvoir, en liant le parti au peuple, utilise la notion du « principe national » (*narodnost'*), concept fondamental de l'identité sociale dans la tradition de l'intelligentsia artistique russe, afin de réintroduire l'encadrement politique de la création artistique.

D'autre part, certains cinéastes et artistes mettent en question le caractère indispensable de l'« engagement » politique de l'art. L'idée d'un art apolitique se répand surtout au début des années 1960, dans la deuxième période du « dégel ». Toutefois, on ne peut pas sous-estimer l'apport de ces artistes au début du « dégel » où les attentes de l'intelligentsia et la volonté du pouvoir soviétique paraissent pourtant convergentes. A ce moment du « dégel », on constate chez certains cinéastes une évolution de la réflexion sur le statut et le rôle de l'art dans la société, par exemple chez Alexandre Alov et Vladimir Naoumov. Cette position « extrême » au yeux du pouvoir incite ce dernier à accentuer les tentatives de « ramener » l'artiste au sein du parti. Cela accroît la rupture entre les positions respectives du pouvoir et de ces cinéastes à l'égard du rôle de l'art dans la société soviétique.

C. Durcissement de la politique en matière d'art et de la culture : 1962-1964

Dans les années 1962-1963, les événements dans la vie intellectuelle et artistique témoignent d'une confrontation ouverte entre l'intelligentsia artistique, qui a développé une analyse indépendante du système soviétique dans son ensemble, et le pouvoir politique, qui impose clairement le cadre idéologique dans lequel la critique est envisageable. Le réexamen idéologique proposé par le pouvoir politique se cantonne à la dénonciation du culte de la personnalité de Staline et à la conception léniniste de la nature et du fonctionnement du système politique soviétique. Par ailleurs, le pouvoir central semble prendre conscience de l'autonomie croissante du cinéma vis-à-vis du pouvoir sur le plan institutionnel et idéologique, durant la deuxième moitié des années 1950. La presse censée vulgariser le discours officiel sur ces problèmes est abondante, mais nous nous fonderons sur deux documents-programmes principaux : l'intervention du secrétaire du CC du P.C.U.S. Ilitchev au cours de la rencontre des responsables politiques avec les artistes et les écrivains²⁵⁴ et le discours que prononce Khrouchtchev²⁵⁵ prononcé lors de la rencontre des responsables politiques avec les artistes et les écrivains .

²⁵⁴ IL'IČEV L.F., « Tvorit' dlya narosa, vo imya kommunisma », (« Créer pour le peuple au nom du communisme »), *Pravda*, 22 décembre 1962, pp. 2-3.

²⁵⁵ HRUŠČEV N., « Reč' tovarišča N.S. Hruščeva », (« Discours du camarade N.S. Hruščev »), *Pravda*, 10 mars 1963, pp. 1-4.

Ces documents traduisent la volonté de renforcer le contrôle et la censure exercée sur la production artistique. Le pouvoir explique cette tendance par l'entrée dans le communisme et l'exacerbation des luttes qui en découlent. Le ton général du discours de Khrouchtchev mérite l'attention. L'utilisation systématique d'oppositions binaires ami/ennemi, l'emploi récurrent du lexique guerrier, déjà présent dans des déclarations antérieures, et du vocabulaire issu du monde animalier, l'apparition du concept de l'anormalité psychique pour justifier l'opposition à certains courants artistiques, tous ces aspects reflètent l'atmosphère particulière liée au contexte politique international des années 1962-1963.

La conjoncture politique, intérieure comme extérieure, est instable. La politique économique menée par Khrouchtchev a avorté. Les émeutes ouvrières de Novotcherkassk, provoquées par la pénurie, sont réprimées dans le sang et certains participants sont condamnés à mort. L'URSS est déstabilisée sur la scène internationale : la ligne politique de coexistence pacifique débouche sur la crise Cuba, la politique de désarmement n'est pas menée d'une manière cohérente.

En outre, la politique culturelle est orientée jusqu'alors par une nouvelle vague de déstalinisation symbolique, dans la lumière du XXIIe Congrès du P.C.U.S., mais la politique de l'Etat en matière de culture et d'idéologie ne présente pas une ligne cohérente. L'espace de la production symbolique de la politique est au plus haut point dépendant de la réalisation des programmes de Khrouchtchev en matière d'économie, d'agriculture et de relations internationales. La politique culturelle et idéologique de l'Etat reflète également les contradictions que portent ces programmes : caractère essentiellement politique des décisions, volontarisme, ligne politique décentralisatrice dans un cadre fortement unifié. La critique virulente de Khrouchtchev à l'égard de l'Exposition de l'Art moderne en 1962 ainsi que du film *La Porte d'Iltch* de Marlen Khoutsiev relève de la conjoncture politique.

1. Définition de la forme tolérable par le parti

On assiste donc à un raidissement de la politique culturelle de l'Etat, une mise en question de la tolérance artistique et idéologique, aussi limitée fût-elle, au début de la période khrouchtchéviennne. On affirme régulièrement que la conception officielle de l'art est la seule possible et qu'elle a une portée universelle.

« Quelles qu'elles soient, les dérogations à la ligne essentielle du développement de notre littérature et de notre art sont intolérables. »

256

Cette restriction de l'ouverture esthétique et idéologique relève de la nécessité d'encadrer les artistes qui, lors du retour aux traditions esthétiques initié par le pouvoir, sont allés puiser dans le « formalisme » typique des années 1920 et se sont ainsi éloignés de la conception académique de l'art selon le système politique soviétique. L'intervention d'Iltchev atteste à son corps défendant de l'existence d'autres conceptions artistiques au moment de son

257

discours, de l'activité et de l'efficacité des artistes qui s'en réclament. Ces derniers sont accusés de renouer avec des traditions esthétiques opposées au réalisme.

Le réalisme est un des principes fondamentaux de l'art tel qu'il est envisagé par le pouvoir soviétique aux débuts de l'URSS. En faisant remonter la tradition esthétique

²⁵⁶ *IL'IC'EVL.*, art.cit, 1962,p. 2 ; «*Нетерпимы какие-либо отступления от главной линии развития нашей литературы и искусства.*»

²⁵⁷ Ibid.,p. 2.

« légitime » aux années de l'encadrement de l'art par le parti (deuxième moitié des années 1920-début des années 1930), où la production cinématographique est centralisée et où commence l'institutionnalisation de la production artistique, le gouvernement et le parti khrouchtchéviens restent dans le cadre du système politique et économique soviétique. C'est uniquement en termes politiques et plus particulièrement en termes de symboles politiques construits historiquement que le pouvoir crée sa conception de l'art soviétique dans les années 1950-1960.

**« Les formalistes orientent leurs interventions et leur activité vers la renaissance
des tendances formalistes, condamnées par les résolutions du parti. »**

258

2. Accessibilité de l'œuvre d'art et fonction éducative de l'art

L'articulation de la conception du caractère aisément accessible des œuvres sur le plan esthétique et discursif et de la fonction de l'art dans la société soviétique apparaît d'une manière évidente dans le discours officiel à ce moment du développement du « dégel ». La même corrélation avait participé à la constitution du modèle stalinien du cinéma dans les années 1930 où le diktat de la forme accessible aux masses avait conditionné la structure discursive et esthétique particulière de ce cinéma.

En outre, à chaque fois, ces prises de position officielles rejoignent les attentes de la majeure partie de la population. La complexité et l'« inaccessibilité » de certaines formes cinématographiques développées à l'époque du « dégel », ainsi que des réflexions philosophiques menées par certains cinéastes dans leurs œuvres provoqueront une tentative de réforme d'ensemble de la production cinématographique. Dans certains cas, ces critères seront plus tard décisifs dans le rejet des films par ce public (la même critique sera adressée par le public à l'œuvre d'Askoldov *La Commissaire* à la fin des années 1990).

**« Certains mettent en cause jusqu'à l'exigence de compréhensibilité et
d'accessibilité de l'art » [...] « Il existe des œuvres inabouties sur le plan
idéologique, des films marqués par une virtuosité délibérée et par une**

259

complexification formelle qui les font rejeter par le spectateur »

Le pouvoir politique adresse donc une critique aux cinéastes qui désirent réintroduire les traditions formalistes dans le cinéma soviétique du début des années 1960. Cette critique révèle, d'une part, le refus idéologique du courant artistique qui a été éliminé par le pouvoir des années 1930 et, d'autre part, un désarroi du pouvoir face à l'impossibilité de contrôler ce formalisme par des procédures telles que l'inspection du scénario.

Par conséquent, la conception de la fonction de l'art et du cinéma en particulier subit des changements fondamentaux. Au cours du premier tournant du pouvoir vers une politique culturelle limitative, en 1957, la triple fonction du cinéma a été formulée. Cette définition mettait l'accent sur la notion d'éducation au sens large (acquisition d'une culture et de connaissances esthétiques) :

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 2 ; « Свои выступления и практическую деятельность формалисты направляют к возрождению формалистических тенденций, осужденных решениями партии. »

²⁵⁹ *IL'ICEVL.F.*, art.cit., p. 2 ; « Кто-то ставит под сомнение даже требование понятности и доступности искусства » [...] « Появляются произведения, незрелые в идейном отношении, фильмы, страдающие нарочитой изощренностью, усложненностью формы и поэтому отвергнутые зрителем. »

« Le Parti communiste voit dans l'art du cinéma un puissant moyen d'éducation idéologique, de développement culturel et esthétique de millions de travailleurs. »

260

Au cours de la deuxième vague de durcissement de la politique culturelle, dans les années 1962-1963, la valeur et ainsi la fonction du cinéma sont fondamentalement conçues en termes d'instruction politique. On y trouve également des parallèles avec le discours que le pouvoir politique tient sur le cinéma dans les années 1930. Les critères de l'accessibilité du cinéma sur le plan intellectuel ainsi que sur le plan sociologique et l'idée d'expansion géographique du cinéma sont reliés dans le discours officiel au moment de la construction d'un système de la production et du contrôle étatiques (1928-1932).

« Par sa capacité à influencer les émotions et les esprits humains et à toucher les larges masses, rien ne peut se comparer au cinéma. Le cinéma est accessible à toutes les couches de la société et à tous les âges, des écoliers jusqu'aux

261

vieillards. Il pénètre dans les régions et les villages les plus reculés. »

Le cinéma valorisé uniquement comme puissant moyen d'influence émotionnelle et intellectuelle est placé dans un système global où écrivains et artistes sont « *des forgerons*

de la psychologie humaine »²⁶². Ainsi l'effet qu'il est censé produire, le type de représentation qu'il doit véhiculer sont-ils soigneusement réglementés. On observe un éloignement du romantisme révolutionnaire qui avait été proposé aux cinéastes, au début du « dégel », comme référence esthétique. Le nouveau système de représentation et de procédés artistiques qu'il implique tend vers une forme de classicisme. En termes esthétiques ainsi qu'en termes sociologiques, on constate une aspiration au gigantisme et un refus de l'individualisation.

« Seules des œuvres remarquables, dotées d'un grand pathos révolutionnaire et créateur, parviennent jusqu'aux profondeurs de l'âme et de la conscience de l'homme. Elles font naître en lui de sentiments civiques élevés et la

263

résolution de se vouer à la lutte pour le bonheur humain. » « Haute conviction idéologique léniniste, volonté de fer, résolution au sacrifice de soi au nom des idéaux communistes sont les traits marquants des générations de

²⁶⁰ [signé Comité Central du PCUS], « Central'nyj Komitet KPSS na konferencii rabotnikov sovetsoj kinematografii », (« Comité Central du PCUS à la conférence des travailleurs de la cinématographie soviétique »), in KPSS o kulture, prosveščenii i nauke. Sbornik dokumentov., (PCUS sur la culture, sur l'instruction publique et sur la science. Recueil de documents), Politizdat, Moscou, 1963, p. 242 ; « Коммунистическая партия видит в искусстве кино могучее средство идейного воспитания, культурного роста и художественного развития миллионов трудящихся. »

²⁶¹ Ibid. ; «По силе воздействия на чувства и умы людей и по охвату широчайших масс народа ничто не может сравниться с киноискусством. Кино доступно людям всех слоев общества и, можно сказать, всех возрастов, от школьников до стариков. Оно проникает в самые отдаленные районы и селения.»

²⁶² HRUŠČEVN., « Reč' tovarišča N.S. Hruščeva », (« Lediscoursducamarade Hruščev ») Pravda, 10 mars 1963, p. 2.

²⁶³ HRUŠČEVN., « Reč' tovarišča N.S. Hruščeva », p. 1 ; «Только выдающиеся произведения большого революционного, созидательного пафоса доходят до глубины души и сознания человека, рождают в нем высокие гражданские чувства и решимость посвятить себя борьбе за счастье людей.»

Soviétiques éduquées par le Parti communiste. Scepticisme, veulerie et faiblesse, pessimisme et rapport nihiliste à la réalité sont étrangers aux Soviétiques. ²⁶⁴ »

Les prescriptions du pouvoir, d'ordre esthétique et idéologique, imposent l'apparition du « héro positif » qui incarne d'avantage un type social qu'une personnalité dotée d'une identité propre. On constate ainsi le retour de la formule du « typique » dans l'art soviétique conceptualisé par le pouvoir. Nous nous référons ici à la critique du film *La Porte d'Illitch* :

« Même les personnages les plus positifs du film – les trois gars ouvriers - ne sont pas l'incarnation de notre remarquable jeunesse » ²⁶⁵

3. Rôle de l'artiste dans la société

La conception du statut de l'artiste et du statut de l'œuvre d'art est significative des changements idéologiques envisagés par le pouvoir politique. Les éléments de définition de l'art et de sa fonction, de la figure de l'homme soviétique et du système de représentation artistique mis en lumière ci-dessus révèlent la volonté officielle de placer l'impératif suprême de la société au-dessus de l'individu, alors que les cinéastes, analysant les fondements politiques et philosophiques du système soviétique, développent la notion de « personnalité », dans laquelle l'individu se substitue à la masse en tant que personnage principal de l'œuvre cinématographique. Si les années 1950 sont la période de la réhabilitation du cinéma « révolutionnaire » des années 1920-1930, le début des années 1960 voit le développement d'un langage esthétique et l'évolution de la réflexion menée par les cinéastes.

Dans ce contexte particulier le pouvoir politique procède à un réexamen du statut de l'art et de l'artiste dans la société. L'apparition fréquente dans le discours officiel des dimensions universelles, impersonnelles et égalitaires appliquées à l'art témoigneraient sans doute de la transformation du culte de la personnalité en culte de la société. Dans le cadre de ce modèle de société, le créateur et l'œuvre d'art sont voués à être des expressions du collectif, d'où le raisonnement sur la liberté artistique et la responsabilité de l'artiste devant son peuple :

« Il faut une clarté absolue dans le problème de la liberté de la création artistique. Souvenez-vous qu'en se prononçant pour une véritable liberté, une liberté pour le peuple, Lénine démasquait les tentatives démagogiques d'affirmer la compréhension anarchiste de la liberté conçue comme liberté vis-à-vis de la société et du devoir devant le peuple. » ²⁶⁶

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 2 ; « *Высокая ленинская идейность, непреклонная воля, решимость на самопожертвование во имя торжества коммунистических идеалов – замечательные черты облика поколений советских людей, воспитанных Коммунистической партией. Советским людям чужды скептицизм, безволие и расслабленность, пессимизм и нигилистическое отношение к действительности.*»

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 1 ; «*Даже наиболее положительные из персонажей фильма – трое рабочих парней не являются олицетворением нашей замечательной молодежи.*»

²⁶⁶ *IL'ICEVL.*, art.cit., 1962, p. 2 ; «*В вопросе свободы творчества должна быть полная ясность. Вспомните, как В.И. Ленин, выступая за подлинную свободу, свободу для народа, разоблачал демагогические попытки утвердить анархическое понимание свободы, как свободы от общества, от долга перед народом.*»

Dans la conception d'Etat, l'artiste est officiellement doté du statut de constructeur des représentations politiques et, en contrepartie, il se soumet au contrôle car il est un produit de la société qui lui donne ce privilège. La corrélation des notions de parti et de peuple, avancée en 1957 afin de fonder la légitimité de l'encadrement étatique de la création artistique, est maintenue.

« Les apologistes de la culture bourgeoise ne peuvent pas comprendre pourquoi le parti assume la responsabilité du développement de la littérature et de l'art. Ils ne comprennent pas pourquoi le parti soutient certaines œuvres pour en condamner, en critiquer et en rejeter d'autres. Peut-il en être autrement ? En exprimant les intérêts vitaux et la volonté du peuple, celui-ci le mène vers la victoire du communisme. Il ne peut pas rester indifférent aux désirs de nos artistes : soit ils aident à atteindre cette victoire par leur création artistique, soit ils empêchent la réalisation du grand but qui a inspiré au peuple l'exploit sans précédent de l'édification d'un monde nouveau. »

267

La séparation de l'œuvre d'art et de son créateur est un élément indissociable de la conception de l'artiste, et plus généralement de la conception de l'individualité dans le système social que le pouvoir est en train de mettre en place.

« Elle [l'œuvre] appartient désormais aux masses, et son rôle est défini non pas en fonction de vos vœux [ceux de l'artiste], mais en fonction du rapport des forces sociales, du rapport des classes. »

268

4. Le réexamen de la « déstalinisation »

Le texte du discours de Khrouchtchev fournit des éléments de compréhension de la relativisation de la déstalinisation et du réexamen du culte de Staline. La volonté d'instaurer une continuité historique est présente dans la critique du film de Khoutsiev *La Porte d'Ilich* qui constitue un puissant révélateur des changements idéologiques dans le domaine cinématographique :

269

²⁶⁷ [sans nom d'auteur], « Vdohnovljajuščajasilaidejkkommunisma », *Pravda*, 18 juillet 1963, p. 3 ; « Апологеты буржуазной культуры никак не могут понять, почему партия берет на себя ответственность за развитие литературы и искусства, одни произведения поддерживает, а другие – осуждает, критикует, отвергает. А разве могло быть по-другому? Выражая жизненные интересы и волю народа, партия ведет его к победе коммунизма. И она не может быть безучастной к тому, что желают наши художники: помогают ли они своим творчеством достижению этой победы или же мешают осуществлению великой цели, вдохновившей народ на беспримерный подвиг строительства нового мира. »

²⁶⁸ *Lenincité par HRUŠČEVN.*, « Reč' tovarišča N.S. Hruščeva », p. 3 ; « оно [произведение] пошло в массу, и его значение определяется не вашим добрым пожеланием, а соотношением общественных сил, объективным соотношением классов. »

²⁶⁹ Ibid., p. 2.

« Dans la société socialiste soviétique, les contradictions intergénérationnelles n'existent pas. Le problème « des pères et des fils » n'existe plus dans son sens traditionnel. »

270

Cette citation s'inscrit dans la logique du questionnement du pouvoir sur la linéarité du développement du régime politique en URSS. Au début du « dégel », la représentation du passage historique de l'époque stalinienne au régime khrouchtchévien passe par une rupture générationnelle figurée en tant que telle dans les œuvres littéraires et cinématographiques. Progressivement cette vision est modifiée en conformité avec la lecture officielle du stalinisme : nous avons ainsi évoqué le réexamen de l'art et du rôle des artistes travaillant sous Staline. Ainsi l'absence de conflits entre les générations soviétiques, affichée par le Premier Secrétaire, témoigne de la volonté du régime politique de réexaminer l'époque stalinienne afin de l'intégrer à la nouvelle lecture de l'histoire de la société soviétique. Dans ce cadre, les crimes de Staline - son rôle dans l'impréparation du pays à la guerre, sa responsabilité dans les répressions massives – sont nuancés. Les problèmes centraux soulignés par le « dégel » - le système stalinien des camps et l'expérience collective liée à ce phénomène, l'antisémitisme légitimé dans la société soviétique – font l'objet d'une lecture dogmatique et leur importance dans la société est niée.

Le refus du terme « dégel » qui est toutefois cité dans le même texte à propos du film *Ciel pur* incarne le tournant idéologique entrepris par le pouvoir.

« La notion de "dégel" implique l'idée d'une époque d'instabilité, d'inconstance, d'inachèvement (...) d'une époque où on ne peut pas prévoir quel temps il fera. On ne peut pas saisir correctement, par le biais de cette image littéraire, l'essentiel des changements fondamentaux qui ont eu lieu dans la vie spirituelle et politique de la société soviétique après la mort de Staline. Une perspective claire et lumineuse du lendemain communiste s'est ouverte devant notre

271

peuple. »

Nous laissons de côté ici l'interprétation strictement politique de cette citation de Khrouchtchev dans le contexte du passage de la société soviétique à l'étape de la construction du communisme annoncé par le XXI^e Congrès du parti, pour privilégier sa compréhension esthétique qui dénote une nouvelle variation de la réflexion sur le caractère téléologique de la représentation artistique dans l'art soviétique. Nous relevons par exemple dans le discours du pouvoir en place le réexamen effectif, même s'il n'est pas officiel, de la théorie du typique.

Des changements aussi significatifs de la ligne idéologique et du programme artistique d'Etat témoignent des contradictions internes au pouvoir politique et des rapports de force qui président à la chute de Khrouchtchev. En effet, les mesures politiques entreprises par le

²⁷⁰ Ibid., p. 2 ; « В советском социалистическом обществе нет противоречий между поколениями, не существует проблемы «отцов и детей» в старом смысле. »

²⁷¹ HRUŠČEVN., « Реč' tovarišča N.S. Hruščeva », p. 4 ; « С понятием оттепели связано представление о времени неустойчивости, непостоянства, незавершенности..., когда трудно предвидеть, как и в каком направлении будет складываться погода. Посредством такого литературного образа нельзя составить правильного мнения о существе тех принципиальных изменений, которые произошли после смерти Сталина в общественной, политической и духовной жизни советского общества. Перед нашим народом открылась ясная, светлая перспектива коммунистического завтра. »

parti et le gouvernement de Khrouchtchev en matière de culture et d'idéologie ont suscité la remise en cause du système politique et de la structure idéologique existants. Le poème *Les Héritiers de Staline (Nasledniki Stalina)*, qui attaque l'appareil d'Etat, et le roman de Soljenitsyne *Une journée d'Ivan Denissovitch (Odin den' Ivana Denisoviča)* en sont les meilleurs révélateurs. On voit ainsi dans la ligne idéologique prise par le pouvoir collégial une tentative de résistance, de mise en question des idées qui avaient suscité l'instabilité du système politique.

D. Fin du « dégel ». Constitution d'une nouvelle politique culturelle par le gouvernement de Brejnev : 1965-1968

La période brejnévienne commence par la structuration d'un puissant appareil d'Etat qui persistera intact jusqu'au milieu des années 1980. Dès le départ de Khrouchtchev, le parti met en place le programme de « stabilité des cadres », incluant l'abolition des limitations du nombre et du système de rotation des cadres introduits par l'ancien Premier Secrétaire. Le programme comprend également nombre de mesures orientées vers la recentralisation du pouvoir. Le projet du nouveau pouvoir consiste en trois points principaux. Tout d'abord, il met définitivement un terme à la déstalinisation pour rétablir la stabilité et faire disparaître l'agitation des intellectuels, ainsi qu'en témoigne symboliquement l'arrestation d'Andreï Siniavski et de Youri Daniel. Ce moment est marqué par l'apparition du phénomène de la dissidence comme un symptôme de la prise de conscience par une partie de la société de l'incapacité du système à se réformer en profondeur. Ensuite, le pouvoir envisage de mener des réformes économiques modérées et de continuer le programme visant à atteindre la parité nucléaire avec les Etats-Unis.

Nous étudierons ici comment se sont traduites dans le cadre de la production cinématographique les modifications politiques apportées par le nouveau pouvoir: la création artificielle de la dissidence dans le cinéma, l'absorption institutionnelle du cinéma « indépendant » du « dégel ».

« Les processus complexes, qui sont à l'œuvre dans le collectif du studio [Mosfilm], témoignent avec beaucoup de relief de l'état général de notre cinéma, des tendances politiques et artistiques des artistes et des directions fondamentales du développement du cinéma soviétique dans son ensemble. »

272

Sur le plan cinématographique, le début des années 1960 est marqué, dans un premier temps, par l'apparition d'une nouvelle génération de cinéastes qui perçoit différemment la fonction du cinéma, ses relations avec le spectateur et son rapport au pouvoir. Loin de la volonté d'exercer un impact émotionnel sur le spectateur, leur cinéma a tendance à

272

ROMANOV (Aleksej), « *Vysokoprednaznačenie sovetskogo iskusstva* », (« *Lagrandemission de l'art soviétique* »), *Kommunist*, 1964, p. 63 ; « *Сложные процессы, происходящие в творческом коллективе этой студии [Мосфильм], весьма выпукло характеризуют общее состояние нашего кинематографа, политические настроения и художественные устремления его деятелей и основные тенденции развития советской кинематографии в целом.* »

devenir méditatif, comme en témoignent les choix narratifs et stylistiques de ces jeunes réalisateurs : longueur des plans, conception de l'action dans le film (notamment la notion de "dé-dramatisation"). En outre, ce cinéma suppose une certaine réceptivité du spectateur aux formes esthétiques recherchées. S'adressant surtout aux individualités, ce nouveau cinéma perd le rôle de divertissement et de source d'enthousiasme pour le peuple entier. On constate également un changement considérable du rapport au pouvoir : le choix des formes discursives et esthétiques révèle la volonté des jeunes cinéastes de modifier les cadres de la représentation fixés au préalable par le pouvoir.

Dans un deuxième temps, durant les années du « dégel » khrouchtchévien, nombre d'organisations relevant de la production cinématographique sont créées à l'initiative des cinéastes, ce qui témoigne d'une certaine décentralisation du pouvoir décisionnel dans ce domaine. Le pouvoir brejnévien tente de relire les années de Khrouchtchev afin d'essayer de résoudre le problème idéologico-politique que pose le développement du cinéma du « dégel ». Nous verrons ensuite comment le pouvoir politique va essayer de surmonter ces divergences en intégrant les institutions créées pendant le « dégel » au système étatique uniforme.

1. Scission artificielle du milieu cinématographique

Tandis que la politique culturelle khrouchtchévienne concevait encore le milieu cinématographique comme une unité, le nouveau pouvoir politique accentue la rupture entre les traditions du cinéma soviétique révolutionnaire et la « nouvelle vague » ("*novaja volna*") qui, selon la vision du pouvoir, ne possède pas de racines politiques ni de programme esthétique cohérent. En outre, il est intéressant de remarquer que, réfléchissant sur la rupture générationnelle dans la tradition du cinéma soviétique, le pouvoir fait référence aux nouvelles écoles cinématographiques de France, des Etats Unis et d'Angleterre. Par la critique du renouveau cinématographique de ces pays, le pouvoir élude le problème posé par les cinéastes du « dégel » sans les critiquer ouvertement. Derrière la critique explicite de la « dérive idéologique » du cinéma des pays occidentaux, on trouve une critique implicite du renouvellement proposé par les cinéastes du « dégel ».

« Leur aspiration à tout bouleverser, à tout refaire s'est avérée un effet de mode. Leur volonté de repartir de zéro n'était fondée sur aucun programme idéologique et artistique sérieux et clair, qui seul peut assurer aux œuvres d'art une véritable longévité et la capacité de comprendre correctement la réalité sur les plans

273

philosophique et artistique. »

En raisonnant en termes d'intégration, le pouvoir politique soviétique exclut de la sphère des représentants légitimes du politique les groupes de cinéastes non conformes à la ligne officielle de développement du cinéma. La différence majeure avec le discours khrouchtchévien consiste dans le fait de priver certains cinéastes du statut d'artiste, et donc du privilège (ainsi que du devoir) dévolu traditionnellement à ce dernier de remplir une fonction politique. L'élément qui présageait déjà dans le discours de Khrouchtchev la

²⁷³ ROMANOVA., « *Važnejšaja obščestvennaja funkcija kinoiskusstva* », (« *La fonction sociale la plus importante du cinéma* »), *Kommunist*, n. 11, 1966, p. 78 ; « *Их стремление все перевернуть и переиначить оказалось поверху данью моде, их желание все начать с нуля не было подкреплено сколько-нибудь серьезной и ясной идейно-творческой программой, которая только и может сообщить произведениям искусства подлинное долготелie и способность правильного философско-эстетического осмысления действительности.* »

privation des cinéastes de leur légitimité en tant que producteurs des valeurs politiques et sociales était la notion d'anormalité psychique. Les cinéastes non conformes à la ligne officielle sont réputés par le pouvoir brejnévien comme non intégrables, marginaux. Ce changement du statut des cinéastes reflète le phénomène de la dissidence qui apparaît au même moment.

Pour pouvoir surmonter le conflit entre la « nouvelle vague » cinématographique soviétique et le pouvoir politique, ce dernier prétend s'appuyer sur les générations antérieures de cinéastes:

« C'est la continuité artistique qui assure le progrès et la reconnaissance

274

mondiale de la nature novatrice de l'art soviétique. »

C'est en fonction de la conception du cinéma portée par la nouvelle génération des cinéastes du « dégel » que le pouvoir politique définit le critère d'alignement de certains cinéastes sur la vision officielle du cinéma :

« Dans un certain nombre de films des années 1960-1962, chez certains réalisateurs et chefs opérateurs des studios est apparue une aspiration à la réception non critique, à l'utilisation des procédés formalistes du cinéma bourgeois moderniste, à l'absence de contenu, à l'absence de sujet et à la fragmentation délibérées. Certains disciples de la théorie de « dédramatisation » ont commencé à faire passer le tempo indolent de ces films pour la « cohérence inhérente des mouvements d'âme ». Mais les spectateurs ont rejeté ces films. »

275

En se référant à l'attente du public, le pouvoir politique brejnévien s'oppose avant tout au concept de l'« art pur », de l'art apolitique développé dans une large mesure par la nouvelle génération de cinéastes. Le pouvoir en spécifie les procédés cinématographiques : recherche d'une forme d'expression artistique développée, où l'on saisit la vie dans sa temporalité réelle et dédramatisation.

Ainsi on observe la volonté du pouvoir de rester dans une version modérée du développement du cinéma soviétique, qui se conçoit comme porteur des fonctions éducatives et, plus généralement, doté d'un esprit civique. L'art cinématographique soviétique, dans la conception officielle, utilise des procédés du cinéma « émotionnel » par contraste avec le cinéma « intellectuel ».

En outre, le début des années 1960 est marqué par un changement d'échelle dans l'identification du personnage et du spectateur. Le cinéma des années 1930, réhabilité par les cinéastes du début du « dégel », constitue une mise en scène de la masse en tant que personnage collectif principal. Il s'adresse au spectateur collectif, aidé en cela par l'utilisation d'une forme cinématographique accessible et l'effet émotionnel produit généralement par le montage, le mouvement de la caméra et l'échelle des plans. La réflexion et le travail formel,

274 ROMANOVA., « *Vysokoprednaznačenijsovetskogoiskusstva* », p. 78 ; « *Именно художественная преемственность обеспечивает прогресс и мировое признание новаторской сущности советского искусства.* »

275 *Ibid.*, p. 64 ; « *В ряде фильмов 1960-1962 годов у некоторых режиссеров и операторов студий появилось стремление к некритическому восприятию и применению формалистических приемов буржуазного модернистского кино, к нарочитой бессодержательности, бессюжетности и фрагментарности. Вялый ритм таких фильмов иные наши последователи теории «дедраматизации» стали выдавать за «внутреннюю взаимосвязь душевных движений». Но зрители отвернулись от таких картин.* »

développés par les cinéastes soviétiques dans les années 1960, témoignent de l'apparition d'une personnalité dans le cinéma. Pour sa part, ce nouveau cinéma perçoit le spectateur en tant qu'individu en s'adressant à sa capacité méditative.

Les cinéastes, en parlant de la « nouvelle vague » cinématographique en URSS en 1955, se réfèrent au cinéma soviétique des années 1930 :

« Selon G. Tchoukhraï « une " nouvelle vague " existe dans notre art. Ce sont les cinéastes qui ont été formés par les mêmes événements historiques, qui ont subi les mêmes influences artistiques. Sur le plan artistique, notre "nouvelle vague " trouve sa source dans l'art des années 1930 (...) En même temps, les hommes de ma génération ont de l'antipathie pour un groupe de films qui sont sortis dans l'après-guerre à cause de leurs sermons univoques et de leur didactisme ennuyeux. »

Le pouvoir brejnévien accepte la conception des traditions idéologiques et des canons esthétiques du « réalisme socialiste » issu du cinéma des années 1930, en valorisant « la profonde fidélité des maîtres de l'écran soviétique au thème soviétique, aux traditions révolutionnaires de l'école cinématographique soviétique, aux principes fondamentaux du réalisme socialiste. »²⁷⁶ Ainsi, nombre d'ouvrages, édités dans les années 1963-1965,²⁷⁷ proposent une lecture « correcte » de l'histoire du cinéma soviétique²⁷⁸.

2. Statut de l'art et de l'artiste dans la nouvelle configuration politique

Comme nous l'avons vu, c'est dans les années 1930, c'est-à-dire au moment où le contrôle étatique commence à s'imposer à la production cinématographique, que le pouvoir fait remonter la conception légitime de l'art. La doctrine artistique avancée par le pouvoir politique est avant tout définie en tant que concept politique. La « fonction sociale »²⁷⁹ du cinéma est survalorisée et la valeur artistique de l'œuvre dépend directement de sa position idéologique.

²⁷⁶ « Dokladnaja zapiska Glavlita SSSR v CKKPSSorukopisi V.I. Božoviča

"Besedissovetskimirežisserami novogopolenija", (« Notedu Glavlitdel'URSS au Comité central du P.C.U.S. sur le manuscrit de V.I. Božovič "Conversations avec des cinéastes soviétiques de la nouvelle génération" »), in FOMINV., dir, op. cit., p. 5 ; « По мнению Г. Чухрая, « в нашем искусстве есть «новая волна». Это люди, сформированные одними и теми же историческими событиями, испытавшие сходные влияния в искусстве. В художественном плане, корни нашей «новой волны» уходят в искусство 30-х годов(...) В то же время люди моего поколения питают антипатию к группе фильмов, появившихся в послевоенные годы, с их прямолинейными поучениями и скучным дидактизмом.»

²⁷⁷ ROMANOVA., « Važnejšaja obščestvennaja funkcija kinoiskusstva », p. 77 ; « Глубокая верность мастеров советского экрана именно советской теме, революционным традициям советской кинематографической школы, основополагающим принципам социалистического реализма.»

²⁷⁸ JUTKEVIČ S., O kinoiskustve (Sur l'art du cinéma) ; ROMM M., Besedy o kino, (Les conversations sur le cinéma) ; LEBEDEV N., Očerki istorii kino SSSR, (Essai sur l'histoire du cinéma de l'URSS). ROMANOV A., « Važnejšaja funkcija sovetskogo kinoiskusstva », p. 76.

²⁷⁹ ROMANOV A., « Vysokoe prednaznačenie sovetskogo iskusstva », p. 65.

« L'infraction à ces principes fondamentaux de l'art du réalisme socialiste [esprit de parti, principe national, unicité de l'idéologie et de la valeur artistique] aboutit au discrédit, à l'amoindrissement du rôle des œuvres cinématographiques quelles que soient les qualités formelles que leur trouve une critique superficielle

280

et peu exigeante. »

Dans ce système de valeurs artistiques, le caractère accessible de l'œuvre demeure un critère fondamental pour la conception officielle du cinéma soviétique. Le président du Comité de la cinématographie attaché au Conseil des ministres du PCUS affirme :

« L'immense force du cinéma, c'est son universalité. C'est un art pour des millions, un art pour tous. »

281

En mettant en avant le caractère accessible de l'œuvre, le pouvoir politique développe la ligne khrouchtchévienne, mais en même temps il met l'accent sur l'homogénéisation de la production culturelle en URSS selon le modèle russe, ce qui relève de la ligne de recentralisation politique et culturelle menée par l'Etat brejnévien et du recul des tentatives de Khrouchtchev d'introduire une forme de fédéralisme dans l'Union.

« Tous les films de fiction vont sortir sur tous les écrans de l'Union , pour les spectateurs de toutes les républiques de l'Union et non pas uniquement pour

282

l'écran local comme c'était le cas dans le passé. »

En opposant catégoriquement dans son discours le cinéma de masse qui porte exclusivement la charge de la fonction éducative et le cinéma développé sur le plan formel, le pouvoir politique crée une nouvelle conception de l'intelligentsia en tant qu'acteur social. Il veut ainsi associer le film à une réflexion politique qui aboutisse à un alignement sur le pouvoir. En procédant de la sorte, il prive l'intelligentsia artistique des années 1960 du rôle traditionnel qu'elle occupait jusque là dans la société soviétique. La proclamation par le pouvoir en place du statut apolitique de certains cinéastes du « dégel » permet de détourner un conflit réel entre différentes positions politiques. Leur exclusion du champ de la création du politique permet de ne pas reconnaître le fondement politique de ce conflit. Les notions d'« esprit de parti » et de « principe national » deviennent ainsi comme des contraintes

283

pour la création artistique . Il est significatif que la notion d'« individualité artistique », réintroduite au début du « dégel », soit désormais évacuée du discours officiel. Selon la formule proposée par le pouvoir en place, ce n'est pas uniquement l'œuvre d'art qui prend sa signification dans le rapport à la société : même le processus de la création artistique est conçu en termes de prédétermination sociale.

280 ROMANOVA., « *Vажнейшая обществeнная функция искусства* », p. 80 ; « *Нарушение этих основополагающих принципов искусства социалистического реализма [партийности, народности, единства идейности и художественности] ведет к дискредитации, умалению роли кинопроизведений какие бы формальные достоинства ни открывала в них невзыскательная и неглубокая критика.* »

281 *Ibid.*, p.76 ; « *В универсальности огромная сила киноискусства. Это искусство для миллионов, искусство для всех.* »

282 ROMANOVA., « *Vysokoe prednaznačenie sovetского искусства* », p. 70 ; « *Все художественные фильмы будут выпускаться не для местного только, как нередко бывало в прошлом, но для всесоюзного экрана, для зрителей всех союзных республик , как это и должно быть в нашей стране.* », [c'est l'auteur qui souligne].

283 ROMANOVA., « *Vажнейшая обществeнная функция искусства* », p. 80.

« Ce n'est pas l'arbitraire du réalisateur, du scénariste ou de l'acteur qui crée « le monde spécial » [de l'art]. La source de la création artistique est toujours dans la vie même, dans la réalité qui prime par rapport à la création artistique. »

284

Imposée par le pouvoir en tant que valeur sociale, la responsabilité collective se substitue à la responsabilité individuelle dans le domaine de la création artistique. La figure de l'artiste perd sa fonction de créateur, de « démiurge ». A la différence de ce qui se passait dans le système stalinien, où elle appartenait au chef de l'Etat et du parti, c'est le collectif impersonnel qui exerce symboliquement cette fonction dans l'URSS des années 1960-1980. La dissidence apparaîtra en partie à cause du nivellement du statut officiel de l'artiste en tant que créateur, indépendamment de sa position particulière vis-à-vis du pouvoir en place.

« Les collectifs et les organisations du parti des studios ont toutes les capacités pour régler le contrôle commun, instaurer la responsabilité collective et organiser l'entraide réciproque des travailleurs artistiques, des équipes de tournage et des sections. »

285

Selon les cinéastes du « dégel » et des critiques de cinéma, la pratique des « libres » discussions (la notion faisant partie du retour symbolique aux normes léninistes au début du « dégel ») perd son efficacité réelle dans la deuxième moitié des années 1960.

« La discussion autour du film Une Sale histoire, la position d'une partie des participants a abouti au rejet du film par le studio, qui d'ailleurs l'avait accepté autrefois. La position de l'autre partie, formulée à plusieurs reprises pendant les débats, n'est pas prise en compte. Quelle discussion ! Pourtant, on compte nombre de personnes assez compétentes (cinéastes, écrivains, critiques, spécialistes de littérature) parmi ceux qui menaient un débat sur le film. Aucun d'entre eux, pas même l'opposant le plus extrême E.D. Sourkov, n'a trouvé dans le film un problème qui aurait pu l'empêcher de sortir sur les écrans. »

286

²⁸⁴ Ibid., p. 80 ; « Особый мир » искусства создается, следовательно, вовсе не по произволу кинорежиссера, сценариста или актера – источник творчества художников экрана всегда в самой жизни, в реальной действительности, которая первична по отношению к художественному творчеству.»

²⁸⁵ ROMANOVA., « Высokоепредназначение советского искусства », p.68 ; « У коллективов студий, у их партийных организаций имеются все возможности наладить взаимоконтроль, установить взаимную ответственность и организовать взаимопомощь творческих работников, съемочных групп и объединений », [c'est l'auteur qui souligne].

²⁸⁶ « Pis'mo Predsedatel'j komiteta po kinematografii tov. Romanovu A.V. otrežisserovfil'ma "Skvernyjanekdot" Alovai Naumova », (« Lettre au président du Comité de la cinématographie, camarade Romanov A.V. de la part des réalisateurs du film " Une sale histoire " Alov et Naumov »), in ALOVAL., coord, op. cit., p. 131 ; « В полемике по «Скверному анекдоту» позиция одной стороны свелась в конечном счете к тому, что фильм студией просто не был принят, хотя и в свое время она его уже приняла. Позиция же другой стороны, неоднократно высказывавшаяся на многочисленных обсуждениях, во внимание не принимается. Хороша дискуссия! А ведь среди обсуждавших фильм было немало людей достаточно авторитетных – деятелей кино и литераторов, критиков и литературоведов. И все они, включая даже самого крайнего оппонента фильма Е.Д. Суркова, не усматривали в нем ничего такого, что мешало бы его выходу на экран.»

3. Thématique et Esthétique dans la nouvelle définition du Réalisme Socialiste

Le cas du film d'Alov et de Naoumov *Une Sale histoire* est révélateur du phénomène de remise des films « sur les étagères » qui caractérise la deuxième moitié des années 1960. Le spectateur soviétique ne les verra qu'à la fin des années 1980. La critique officielle devenant toujours plus contraignante et le recours aux méthodes administratives de direction de la production cinématographique toujours plus fréquent, de plus en plus de films sont entièrement interdits. Selon Andreï Plakhov, qui a participé à la réhabilitation des films d'« étagère » au cours des années 1980: « *En 1966 sont mis sur les étagères Andreï Roublev et l'histoire d'Assia Kliatchina. Une sale histoire, jugée trop dostoïevskienne, subit le même sort. Ainsi s'impose un modèle d'adaptation des œuvres classiques, à l'image de Guerre et Paix de Bondartchouk : illustratif, sans développements philosophiques.* »²⁸⁷

Trois films qui ont connu ce sort, *Le Bonheur d'Assia*, *La Commissaire* et *Une Sale histoire*, font partie de notre corpus. En recourant aux documents officiels concernant les films en question, nous distinguerons les caractéristiques qui témoignent du dépassement par les cinéastes du début des années 1960 des bornes du cadre idéologique imposé au cinéma en URSS et reflètent dans le même temps un changement de la politique en matière de culture sous Brejnev. L'apparition, durant le « dégel », d'institutions telles que les Cours Supérieurs de Réalisation et de Création de Scénarios, créées par les cinéastes soviétiques et relativement indépendantes sur le plan idéologique des instances de pouvoir, a préparé le durcissement de la ligne politique brejnévienne en matière de culture. Un degré élevé de libéralisme politique et un haut niveau de maîtrise propres à cette institution d'enseignement, conditionnent l'apparition d'artistes comme Askoldov et Panfilov à l'intérieur du système qui n'est pas préparé pour un réexamen des fondements politiques et artistiques de l'art cinématographique soviétique qu'effectuent ces jeunes réalisateurs.

Les réalisateurs du *Bonheur d'Assia* et de *La Commissaire* font en effet partie de la nouvelle génération de cinéastes remise en question par le pouvoir brejnévien. Alexandre Alov et Vladimir Naoumov ont marqué le début du « dégel » par le film *Pavel Kortchaguine*. Cette adaptation du roman d'Ostrovski est devenue l'une des références la plus importante et la plus légitimée dans le cinéma soviétique aux yeux du pouvoir. Chez d'autres réalisateurs, par exemple Mikhaïl Romm et Mikhaïl Kalatozov, on observe également une évolution de la réflexion menée sur la nature du régime politique en URSS, sur le rôle du cinéma dans la société soviétique et sur son rapport au pouvoir. Cette évolution est avant tout marquée par l'abandon des idéaux léninistes et par le renoncement à l'idée de réhabiliter le système soviétique dans la version du « socialisme au visage humain ». Ainsi les cinéastes de cette époque appréhendent-ils d'une nouvelle manière les thèses fondamentales du régime soviétique et les symboles de l'histoire de l'URSS.

La mise en relation des deux citations suivantes nous permettra d'éclairer la réaction du parti aux changements que subit la représentation cinématographique en URSS sur le plan politique. Citons de nouveau Andreï Plakhov : « *Les idéologues du Parti ne pouvaient adhérer à la vision de la révolution comme une espèce de catastrophe naturelle que proposaient les jeunes cinéastes.* »²⁸⁸ :

²⁸⁷ PLOHOV (Andrej), « Les « pages blanches » du cinéma soviétique », in EISENSCHITZ B., dir, *op.cit.*, p.159.

²⁸⁸ PLOHOV A., « Les « pages blanches » du cinéma soviétique », in EISESCHITZ B., dir, *op.cit.*, p.159.

« Dans la partie de l'histoire qui porte sur l'héroïsme des Soviétiques dans la Guerre civile, les accents sont considérablement déplacés. C'est la famille de Magazanik qui apparaît porteuse de l'idée de l'internationalisme révolutionnaire et non l'Armée rouge. Au lieu de distinguer clairement les camps en présence, le film propose le thème d'une guerre qui reste étrangère à la population. L'éternelle idée de la condition difficile des juifs est mise en œuvres avec une insistance exagérée et historiquement injustifiée. »

289

Dans cette critique du film *La Commissaire* le pouvoir politique rappelle aux cinéastes qu'ils doivent appliquer uniquement la vision de classe à l'étude des problèmes historiques. Le reproche d'antimilitarisme peut être compris dans le contexte de l'influence non négligeable de l'armée sur les structures de pouvoir. En outre, la dernière critique révèle l'antisémitisme officieux entretenu par le pouvoir soviétique dans la société. Le massacre des juifs à Babi Iar, par exemple, n'est pas reconnu comme tel par le pouvoir en place.

La critique du film d'Askoldov caractérise le regard que porte le pouvoir sur les représentations que doit véhiculer le cinéma soviétique dans les années 1960. Les coupures et les éliminations proposées par la direction des Cours Supérieurs de Réalisation et d'Écriture des scénarios concernent avant tout les scènes porteuses d'un regard profondément humaniste du réalisateur sur la guerre. Ce sont le passage de la commissaire avec le nouveau-né allant dans des églises de différentes confessions (scène qui reflète la tolérance religieuse), et la scène de la « berceuse » où par l'entremise d'un plan-séquence la berceuse russe est liée aux traditions familiales juives. On propose de couper également la scène du jeu des enfants qui est censée parler de la cruauté en général et de la cruauté « légitime » dirigée contre certaines ethnies en particulier, ainsi que la scène de la course des chevaux qui traduit la guerre en termes purement physiques et rompt avec la représentation romantique de la révolution.

Le thème de la Grande guerre Patriotique, légitimé au plus haut point, a reçu un traitement particulier, ainsi qu'une illustration abondante par les cinéastes du « dégel ». Le cadre de ce thème historique leur permet de mener une réflexion sur le statut de l'homme dans la société russe et soviétique, sur les problèmes sociaux et politiques de la société stalinienne. Un exemple éminent de cette interprétation de la Deuxième Guerre Mondiale est le film d'Alov et de Naoumov *Paix à celui qui vient au monde*. Il est nécessaire d'attirer l'attention sur le phénomène de la censure effective mais non officielle appliquée à ce film. Réalisé en 1961, il n'est pas sorti en salles et ne fut projeté à la télévision que vingt-sept

290

ans plus tard. C'est à ce moment du « dégel » que la représentation de la Grande guerre Patriotique développée durant cette période est mise en question d'une manière générale par le pouvoir :

289

« Pis'mo direktora VSRK M.B. Makljarskogo i hudožestvennogo rukovoditelja VSRK L.Z. Trauberga direktoru kinostudii imeni Gor'kogo G.I. Britikovu o filme "Kommissar" », (« Lettre du directeur des Cours Supérieurs de la Réalisation et de la Création des scénarios M.B. Makljarskij et le directeur artistique L.Z. Trauberg au directeur du studio Gorky G.I. Britikov concernant le film "La commissaire" »), in FOMIN V., coord, op.cit., p. 277 ; « В рассказе о героизме советских людей в гражданской войне резко смещены акценты. Носителей идеи пролетарской интернационализма является не Красная Армия, а главным образом семья Магазаника. Вместо четкого разделения лагерей звучит тема вообще чуждой населению войны. С излишней и исторически неоправданной настойчивостью проводится «вечная» идея о тяжелом положении евреев.»

290

ALOVA L., coord, op.cit., p. 8.

« Même dans les films sur la Grande guerre Patriotique le thème du devoir et de l'humanisme du peuple soviétique est interprété abstraitement, on y voit même apparaître des éléments de pacifisme, une compréhension fautive de la solidarité

²⁹¹

humaine, qui confine à la réconciliation des classes. »

Les thèmes historiques ont été prétexte pour parler de la société contemporaine et de ses problèmes en s'éloignant en apparence du temps présent. L'adaptation d'œuvres de la littérature classique est devenue un autre procédé de cette évocation détournée. C'est le cas du film *Une Sale histoire* qui, adaptant Dostoïevski, développe une conception opposée de l'homme dans la société à celle qui prévaut dans l'idéologie soviétique en général. Ce sont « *des hommes inaboutis, des ébauches, des êtres inachevés, construits par dérision* »

²⁹²

. Nous avons vu dans la deuxième partie comment Alov et Naoumov amènent sur l'écran un personnage fondamental de la littérature russe : le « petit homme » (*malenkij čelovek*). Cette perception de l'individu s'écarte de la tradition du cinéma soviétique centrée sur le héros positif, sur le personnage collectif créateur. La vision de l'homme avancée par Alov

²⁹³

et Naoumov est interprétée comme une « calomnie du peuple » .

Les réalisateurs du film *Une Sale histoire* ont également mis en question le statut de

²⁹⁴

Dostoïevski en tant que « *défenseur des offensés et des humiliés* » qui a permis sa réhabilitation et son intégration au sein de l'idéologie soviétique. Ce nouveau Dostoïevski

²⁹⁵

« *éprouve non pas compassion, mais haine envers ces personnages* » .

Ainsi le pouvoir en place prescrit aux cinéastes de se limiter au développement des thèmes ayant trait à la société contemporaine :

²⁹¹ « *Proèkt postanovlenija sekretariata CK KPSS "O merah po dalnejšemu razvitiju sovjetskoj kinematografii"* », (« *Projet de décret du CC du PCUS « Sur les mesures du développement ultérieur de la cinématographie soviétique »*), in FOMIN V., *op.cit.*, p. 98 ; « *Даже в фильмах о Великой Отечественной войне тема долга и гуманизма советских людей трактуется подчас в абстрактном, отвлеченном плане, а иногда проявляются и элементы пацифизма, ложное, граничащее с классовым примирением понимание человеческой солидарности.* »

²⁹² « Pis'mo Predsedatelju komiteta po kinematografii tov. Romanovu A.V. ot režisserov fil'ma "Skvernyj anekdot" Alova i Naumova », (« Lettre au président du Comité de la Cinématographie, camarade Romanov A.V. de la part des réalisateurs du film *Une sale histoire* Alov et Naoumov »), in ALOVA L., coord, *op.cit.*, p. 125 ; « *недочеловеки(...) пробные, недоделанные существа, созданные в насмешку.* »

²⁹³ « Stenogramma zasedanija prezidiuma sojuza kinematografistov SSSR 6-7 janvarja 1966 goda », (« Sténogramme de la réunion du Présidium de l'Union des cinéastes de l'URSS, 6-7 janvier 1966 »), in ALOVA L., coord, *op.cit.*, p. 114.

²⁹⁴ Ibid., p.121.

²⁹⁵ « Pis'mo Predsedatelju komiteta po kinematografii tov. Romanovu A.V. ot režisserov fil'ma "Skvernyj anekdot" Alova i Naumova », (« Lettre au président du Comité de la Cinématographie, cam. Romanov A.V. de la part des réalisateurs du film *Une sale histoire* Alov et Naoumov »), in ALOVA L., coord, *op.cit.*, p. 125 ; « *He сочувствие, а ненависть испытывает здесь Достоевский к своим персонажам.* »

**« L'époque présente et les problèmes de la construction du communisme
sont maintenant le contenu principal des œuvres de la littérature et du cinéma**

296

soviétiques. »

Parmi les prescriptions imposées par le pouvoir brejnévien aux cinéastes, la « formule du
typique »²⁹⁷ et la notion du « héros positif »²⁹⁸ retrouvent leur « normalité » dans le
discours officiel.

Par ailleurs, on revient aux formes d'extériorisation du héros propres au cinéma
stalinien ; de nouveau, il s'agit de s'intéresser davantage aux catégories sociales. Selon
la conception officielle, les cinéastes doivent étudier « *les exploits historiques de la
classe ouvrière, de la paysannerie kolkhozienne, de l'intelligentsia soviétique (...) des*
personnalités entières et marquantes. »²⁹⁹

Néanmoins, les formules officielles, tout en ayant une forme dogmatique empruntée à la
culture cinématographique stalinienne, assimilent au cours de leur évolution une multitude
d'aspects introduits par le cinéma du « dégel » : par exemple, la conception du « héros
positif » dans le nouveau cinéma soviétique subit une modification considérable car, en
employant ce terme-clef du cinéma stalinien, le président du Comité de la cinématographie
cite le personnage principal du film *Destin d'un homme* .³⁰⁰

La reformulation de la doctrine idéologique et esthétique est sans doute un aspect
révélateur de l'évolution qu'a subie le cinéma soviétique, y compris au niveau officiel. La
reconnaissance formelle de la nécessité de la pluralité artistique est un résultat obtenu par
le cinéma et l'art de l'époque du « dégel ». Pourtant la pluralité affichée est très limitée : elle
consiste avant tout en une pluralité de genres, ce qui, depuis 1953, n'a pas été remis en
question. Ensuite il est nécessaire de remarquer que c'est une pluralité de représentations
de genres dont il s'agit ici. Cette dernière idée suppose que chaque genre implique nombre
de règles conventionnelles de représentation :

**« Les principes fondamentaux de l'art du réalisme socialiste demandent
exactement des recherches créatrices, la pluralité de thèmes, de genres et
de styles . Exaltation romantique et largeur épique, tragédie élevée et satire
caustique, analyse psychologique minutieuse et développement vif de la fable
aventurière, nature conventionnelle du fantastique et vraisemblance courante du
film historique – chacune de ces formes peut se développer avec succès. »**³⁰¹

²⁹⁶ ROMANOVA., « *Važnejšaja obščestvennaja funkcija kinoiskusstva* », p. 78 ; « *современность, проблемы коммунистического строительства стали главенствующим содержанием произведений советской литературы и кинематографии* ».

²⁹⁷ Ibid., p. 80 ; « *Партия всегда призвала и призывает...рисовать типические характеры в типических для нашей жизни обстоятельствах* ».

²⁹⁸ ROMANOV A., « *Vysokoe prednaznačenie sovetского iskusstva* », p. 65 ; « *Notre art ne peut pas exister sans le héros positif* ».

²⁹⁹ ROMANOV A., « *Važnejšaja obščestvennaja funkcija kinoiskusstva* », p. 81 ; « *« исторические подвиги рабочего класса , колхозного крестьянства , советской интеллигенции ... людей , обладающими яркими , цельными характерами . »*

³⁰⁰ ROMANOV A., « *Vysokoe prednaznačenie sovetского iskusstva* », p. 65.

³⁰¹ « *Vysokoprednaznačenie sovetского iskusstva* », p. 67 ; « *основные принципы искусства социалистического реализма как раз и требуют творческих исканий, многообразия тем, жанров и стилей . Романтическая*

4. Intégration institutionnelle du cinéma du « dégel » dans les structures étatiques

Le pouvoir politique envisage une intégration institutionnelle du cinéma du « dégel » dans les structures étatiques, ce qui permettra d'encadrer et de contrôler la production cinématographique et de mettre en œuvre le cadre idéologique et esthétique décrit ci-dessus.

« Le nouveau programme d'organisation de la production, qui est en élaboration en ce moment, doit y contribuer. On envisage de réunir la création artistique et la production, de faire dépendre l'activité économique des studios cinématographiques des qualités idéologico-artistiques des films et du succès

³⁰²

auprès du public. »

Selon Valéri Fomine, le dépassement par le cinéma du « dégel » des limites idéologiques s'explique par l'impuissance du pouvoir politique à contrôler l'activité cinématographique, à cause du développement intensif et rapide de la production de films durant les premières

³⁰³

années de cette période . Ce n'est qu'au milieu des années 1960 que les mécanismes de contrôle ont été mis à niveau avec le développement du cinéma.

Le département de la culture du C.C. du P.C.U.S. élabore à partir de 1966 un projet de restructuration de la production cinématographique. Le rôle de l'organisme directeur de la production s'accroît progressivement. Ce projet est entériné à tous les niveaux politiques, y compris par le Présidium du Conseil Supérieur. La préparation du projet est justifiée par un jugement négatif porté sur l'état du cinéma soviétique, c'est-à-dire du cinéma du « dégel ». Les principaux résultats du développement du cinéma de cette période y sont mis en exergue, les divergences artistiques et idéologiques avec la ligne officielle y sont

³⁰⁴

énumérées, la thématique développée y est fortement critiquée .

Le projet envisage donc des mesures visant à centraliser le système de production et de contrôle cinématographique. Il s'agit, dans un premier temps, de renforcer la discipline dans le Comité et dans l'Union des cinéastes ainsi que leur subordination aux organismes directeurs, d'élargir les droits et les fonctions du Comité de la cinématographie attaché au Conseil des Ministres de l'URSS en lui attribuant une partie des droits de l'Union des cinéastes et des sections créées par l'Union (plus tard le Comité de la cinématographie

воодушевленность и эпическая широта, высокая трагедия и острая сатира, подробный психологический анализ и стремительное развитие приключенческой фабулы, условность фантастического и бытовая достоверность исторического фильма – каждая из этих форм может успешно развиваться», [с'est l'auteur qui souligne].

³⁰²

ROMANOVA., « Важнейшая обобщающая функция киноискусства », p. 81 ; « Этому, несомненно, должна содействовать и новая система организации производства фильмов, которая сейчас разрабатывается. Предполагается связать в единое целое творческий и производственный процессы, экономическую деятельность киностудий поставить в зависимость от идейно-художественных достоинств и успеха фильмов у зрителей. »

³⁰³

FOMIN V., coord, op.cit., p.11.

³⁰⁴

« Proèkt postanovlenija sekretariata CK KPSS "O merah po dalnejšemu razvitiju sovetsoj kinematografii" », (« Projet de décret du CC du PCUS "Sur les mesures du développement ultérieur de la cinématographie soviétique" »), in FOMIN V., coord, op.cit., pp. 97-102.

sera transformé en Ministère de la cinématographie). Dans un deuxième temps, le projet de décret prévoit de créer un système centralisé de production et d'inspection des scénarios et d'étendre les droits des scénaristes et des compositeurs dans le processus de tournage. En outre, il propose de constituer un système de commande étatique annuelle des thèmes abordés et de mettre l'accent sur le contrôle des jeunes cinéastes.

Sur le plan économique, on prescrit de mettre en place un système de rémunération du personnel des studios en fonction de la qualité idéologique et esthétique des œuvres. Par ailleurs, la presse centrale et républicaine doit être incitée à mener une critique régulière et rigoureuse des œuvres filmiques, et les Comités centraux des partis des républiques soviétiques doivent effectuer un contrôle plus strict de la production cinématographique locale³⁰⁵.

Les droits des cinéastes sont considérablement diminués. Le projet envisage la constitution d'un système centralisé de la projection des films, avec un répertoire unique pour surmonter le problème de la production cinématographique centralisée et de la distribution des films décentralisée.

Valéri Fomine croit que ce projet n'a pas été adopté car il aurait pu susciter de grands débats sur la politique culturelle de l'Etat. Mais dans la pratique des mesures concrètes qui s'inscrivent dans le cadre de cette réforme « avortée » sont adoptées : les initiatives de l'Union des cinéastes sont systématiquement refusées, nombre de responsables apparus à l'époque du « dégel » (et jugés par le pouvoir brejnévien comme responsables d'un certain échec politique sur le plan idéologique) sont transférés dans d'autres structures jugées³⁰⁶ moins importantes, par exemple dans les institutions d'enseignement et de recherche.

³⁰⁵ « Iz proëkta postanovlenija CK KPSS "o merah po dalnejšemu razvitiju sovjetskij kinematografii" », (« Du projet d'un décret du CC du PCUS "sur les mesures du développement ultérieur de la cinématographie soviétique" »), in FOMIN V., coord, *op.cit.*, pp. 102-108.

³⁰⁶ FOMIN V., coord, *op.cit.*, p. 11.

Conclusion

Dans le présent travail nous avons traité de la capacité du cinéma à témoigner de la réalité sociale de son époque, dans le prolongement des réflexions de Pierre Sorlin et de Marc Ferro. Nous avons exploré la manière dont le cinéma soviétique du « dégel » atteste, d'une part, du réexamen de l'idéologie en place effectué par le pouvoir dans le cadre de la politique de déstalinisation et, d'autre part, des remises en cause idéologiques menées dans le même temps par les intellectuels en général et par les cinéastes en particulier. Ainsi, nous espérons avoir montré le double rôle du cinéma soviétique à l'époque du « dégel » : à la fois témoignage et moyen de l'infléchissement du cadre idéologique.

Au début du régime soviétique, le cinéma est conçu comme un art, doté d'un esprit collectif, d'un caractère progressiste et proprement populaire. Dans les années 1930, l'art cinématographique est assujéti au pouvoir politique par la réglementation des choix narratifs et stylistiques (« réalisme socialiste »). Enfin, au début du « dégel », le cinéma est un des protagonistes de la représentation du politique. Cette évolution confère au cinéma un statut particulier qui l'amène à devenir un espace de remise en question des bornes idéologiques tracées par la représentation conventionnelle.

Le début de notre période est marqué par la convergence de deux phénomènes. D'une part, le pouvoir souhaite repenser les normes idéologiques issues de l'époque stalinienne. D'autre part, les cinéastes expriment une volonté de questionner les codes esthétiques et les thèmes issus de la représentation officielle *via* les procédés cinématographiques. Dès le début du « dégel », le développement du langage cinématographique s'avère indispensable pour surmonter le problème de la surverbalisation du cinéma et pour dépasser le système idéologique stalinien uniformisé et fondé sur la négation des diversités des formes d'art. Le dépassement de ces contraintes permet d'extraire la sphère de la création artistique de la totale soumission au contrôle politique. Premièrement, le cinéma trouve les ressources nécessaires à ce développement dans d'autres arts. Deuxièmement, l'adaptation, notamment de la littérature classique, permet à la fois de surmonter la crise des scénarios, de détourner les voies de contrôle étatique et de tenir un discours critique sur la contemporanéité.

Le langage cinématographique s'autonomise et se complexifie progressivement. Initialement, les cinéastes mettent en avant la capacité du cinéma à témoigner du social par le recours à la représentation réaliste pour aboutir au principe « documentaire » comme forme réaliste par excellence. Ce procédé est fondamental pour construire la distance avec le cinéma stalinien qui substitue un univers, structuré et achevé, à une réalité complexe. Entre autres procédés, le réalisme devient un moyen de développer une image du Soviétique éloignée de l'image d'« homme de masse » qui dominait le cinéma stalinien.

Le fait d'accorder le rôle prépondérant au travail formel (formalisme) témoigne de la continuité politique et esthétique recherchée par les cinéastes du « dégel » dans les années 1920. Par ailleurs, le refus de la soumission des œuvres cinématographiques à l'instance narrative touche au problème de l'élargissement de la sphère privée et de la liberté de création artistique vis-à-vis de la réglementation politique. L'utilisation de ce procédé artistique entraîne le changement du rapport des cinéastes au pouvoir aussi bien qu'au

spectateur. Ainsi, les cinéastes appliquant les procédés formalistes incitent celui-ci à une réflexion autonome et à développer une perception esthétique.

La place attribuée à la forme de l'œuvre cinématographique est dans une certaine mesure un aboutissement des recherches que mènent les cinéastes du « dégel ». La représentation cinématographique dans la forme proposée par ces cinéastes, présente ainsi un double écart à sa fonction initiale vis-à-vis du pouvoir et du spectateur. Elle acquiert une forte connotation idéologique dans ce contexte particulier où le cinéma est encadré par le pouvoir et évalué en fonction de sa capacité de divertissement et de mobilisation des masses.

Ces observations nous ont permis de mettre à profit la théorie de Jean-Louis Comolli qui postule l'importance de la forme filmique comme porteuse d'idéologie. Au cours de la recherche nous avons été amenée à nous concentrer sur la capacité des catégories esthétiques à acquérir une signification politique.

A ce titre, l'analyse du discours officiel nous a permis de mettre en lumière la manière dont le pouvoir formule le contenu idéologique des catégories esthétiques, et leur attribue une présence réelle dans le champ politique. A ce propos, les points principaux que nous avons relevés dans le discours officiel participent à corroborer notre définition du « réalisme socialiste » comme concept culturel et politique.

D'une part, le pouvoir politique procède à la reformulation de la doctrine du « réalisme socialiste » afin de l'intégrer dans la nouvelle configuration politique. Cette tentative témoigne ainsi d'un seuil idéologique fluctuant pendant le « dégel » (nous avons essayé d'en déceler les périodes internes au « dégel »).

D'autre part, le discours du pouvoir brejnévien conçoit en termes générationnels le problème politique qu'a suscité le cinéma du « dégel » et prive les cinéastes de la légitimité de représentation et participe ainsi à la formation d'un groupe intellectuel et artistique marginal qui marquera son époque.

Le présent travail soulève donc la question de l'importance de la forme esthétique en tant qu'objet d'une étude sociologique. Amenée par les spécificités du terrain et par les choix théoriques, nous avons favorisé l'analyse de l'image et du son de l'œuvre cinématographique. Néanmoins, l'analyse centrée sur le récit filmique serait nécessaire à une étude plus approfondie du phénomène politique et social qu'incarne le cinéma du « dégel ».

Nous n'avons pas réussi à intégrer pertinemment la dimension personnelle dans la compréhension du cinéma du « dégel », comme nous envisagions au départ. L'analyse des articles de presse officielle nous a orientée à développer l'aspect collectif du travail cinématographique dans le réexamen idéologique que présente la création intellectuelle et artistique du « dégel ». Afin de traiter cette dimension, dans la continuité de notre travail, il faudrait nous intéresser aux réflexions personnelles des cinéastes à propos de la nature des procédés qu'ils utilisent aussi bien que sur leur rôle idéologique. Nous envisagerons également de questionner le phénomène générationnel qui s'est avéré fondamental dans l'évolution du cinéma soviétique du « dégel » sur le plan artistique et idéologique. A ce titre il semble nécessaire de suivre l'expérience personnelle de chaque cinéaste afin de pouvoir déceler des lignes de continuité artistique et politique dans leur création.

Par ailleurs, au cours de la recherche, nous avons pris connaissances des sources écrites portant sur les aspects institutionnels de la production cinématographique dans les années 1950-1960. Un des éléments caractéristiques de l'essor du cinéma du « dégel » est l'élargissement d'une autonomie de la production cinématographique vis-à-vis des

instances politiques de contrôle. L'Union des cinéastes, les Cours Supérieurs de la Réalisation et de l'Écriture des scénarios et le studio cinématographique³⁰⁷, apparus à l'époque du « dégel », témoignent de cette autonomie, fût-elle relative. En outre, il serait intéressant de prêter une attention particulière à la dimension individuelle dans la structure institutionnelle du cinéma des années 1950-1960. Nous avons remarqué une participation particulièrement active et influente de certains individus au fonctionnement des institutions de la production cinématographique. Cette observation mérite une attention d'autant plus marquée que certains témoignages illustrent l'existence de pratiques de contournement, par des individualités impliquées dans ce système, des contraintes posées par le régime de censure.

Nous envisageons ainsi de nous intéresser, par la suite, au domaine sociologique qui aborde le cinéma dans sa complexité institutionnelle.

³⁰⁷ Fondée sur les principes d'autofinancement et d'autorémunération, cette structure « expérimentale » est créée par Grigori Tchoukhraï en 1965.

Bibliographie et sources

A. Sources

I. Recueils de documents

En français

BOURGOIS (Christian), coord, *Lénine sur l'art et la littérature*, tome II, Paris, Union Générale d'Éditions, 1976.

SCHMULEVITCH (Eric), dir, *Une décennie de cinéma soviétique en textes (1919-1930)*, Paris, l'Harmattan, 1997.

En russe

ALOVA L., coord, *Aleksandr Alov, Vladimir Naumov. Stat'i, Svidetel'stva, Vyskazyvanija, (Alexandre Alov, Vladimir Naumov. Articles. Témoignages. Interventions)*, Iskousstvo, Moscou, 1989.

FOMIN (Valerij), dir, *Kinematograf ottepeli : dokumenty i svidetel'stva, (Le cinéma du « dégel » : documents et témoignages)*, Materik, Moscou, 1998.

« Kul'tura i vlast'. 1953-1957. », (« Culture et pouvoir. 1953-1957. ») in *Rossija. XX vek. Dokumenty*, n. 2, 2003, (*Russie. Le XXème siècle. Documents*) // <http://www.idf.ru/14/doc.shtml> (site consulté le 23 mars 2006)

[sans nom d'auteur], *KPSS o kulture, prosvešč#enii i nauke. Sbornik dokumentov, (PCUS sur la culture, l'instruction publique et sur la science. Recueil de documents)*, Politizdat, Moscou, 1963.

II. Documents

En russe

HRUŠ#EV N., « O kul'te li#nosti i ego posledstvijah », (« Sur le culte de la personnalité et sur ses conséquences ») // <http://www.lib.ru/MEMUARY/HRUSHEW/kult.txt> (site consulté en janvier 2006)

III. Articles de la presse soviétique 1953-1968

[sans nom d'auteur], « Doklad tovariš#a L.F. Il'y#eva », (« Rapport du camarade L. F. Ilitchev »), *Pravda*, 19 juin 1963, pp. 1-5.

- [sans nom d'auteur], « Na sovetskij èkran – vysokohudožestvennije filmy », (« Des films d'une grande valeur artistique sur l'écran soviétique »), *Pravda*, 28 juillet 1962, p. 1.
- [sans nom d'auteur], « Pod rukovodstvom partii – vpered, k kommunizmu ! », (« Sous la direction du Parti – en avant vers le communisme ! »), *Zvezda*, n.3, mars 1956, pp. 3-8.
- [sans nom d'auteur], « Polnost'ju vosstanovit' i razvit' leninskie normy partijnoj žizni », (« Rétablir complètement et développer les normes léninistes de la vie de parti »), *Kommunist*, n. 4, 1956, 3-12.
- [sans nom d'auteur], « Pravo i dolg teatra », (« Droit et devoir du théâtre »), *Pravda*, 27 novembre 1953, p.2.
- [sans nom d'auteur], « Re#' tovariš#a N.S. Hruš#eva », (« Discours du camarade N.S. Khrouchtchev »), *Pravda*, 10 mars 1963, pp. 1-6.
- [sans nom d'auteur], « Smelee razvertivat' kritiku v tvor#eskih organizacijah ! », (« Développez sans hésiter une critique dans les organisations artistiques ! »), *Pravda*, 6 janvier 1954. p.2.
- [sans nom d'auteur], « Sovetskomu narodu – talantlivye filmy », (« Des films de talent au peuple soviétique »), *Pravda*, 23 novembre 1965, p. 6.
- [sans nom d'auteur], « Studija "Mosfil'm" v 1955 godu. Beseda s direktorom "Mosfil'ma" Pyr'evym », (« Studio "Mosfilm" en 1955. Interview avec le directeur de Mosfilm Pyr'ev »), *Izvestija*, 13 janvier 1955, p. 7.
- [sans nom d'auteur], « V Central'nom Komitete KPSS. O merah po ulu#šeniju rukovodstva razvitiem hudožestvennoj kinematografii », (« Au Comité Central du PCUS. Sur les mesures d'amélioration de la direction du développement du cinéma de fiction »), *Kommunist*, n. 12, 1962, pp. 71-73.
- [sans nom d'auteur], « Vdohnovljajuš#a sila idej kommunisma. K vyhodu v svet knigi N.S. Hruš#eva "Vysokoe prizvanie literatury i isskustva" », (« Force inspiratrice des idées du communisme. A l'occasion de la parution du livre de N.S. Khrouchtchev "La grande mission de la littérature et de l'art" »), *Pravda*, 18 juillet 1963, pp. 3-4.
- [sans nom d'auteur], « Vysokoe prizvanie sovetskogo hudožnika », (« La grande vocation de l'artiste soviétique »), *Pravda*, 9 mars 1957, p. 1.
- [sans nom d'auteur], « Vysokoe prizvanije sovetskogo kino », (« La grande mission du cinéma soviétique »), *Pravda*, 2 août 1964, p. 1.
- [sans nom d'auteur], « Vysokie idealy kinoiskusstva », (« Les grands idéaux de l'art du cinéma »), *Pravda*, 9 juin 1963, p. 1.
- EGOROV A., « Tvor#eskij metod socialisti#eskogo kommunisti#eskogo iskusstva », (« La méthode créatrice de l'art socialiste communiste »), *Kommunist*, n. 14, 1963, pp. 79-93.
- GERASIMOV S., « Revolucionnaja strastnost' sovetskogo kino », (« La passion révolutionnaire du cinéma soviétique »), *Kommunist*, n. 18, 1965, pp. 51-57.
- HRUŠ#EV N., « Za tesnuju svjaz' literatury i iskusstva s žizn'ju naroda », (« Pour un lien étroit de la littérature et de l'art avec la vie du peuple »), *Kommunist*, n.12, 1957, 11-29.

- IL'IN L.F., « Tvorit' dlya narosa, vo imya kommunisma », (« Créer pour le peuple au nom du communisme »), *Pravda*, 22 décembre 1962, pp. 2-3.
- KAMENSKIJ A., « Razmyšlenija u poloten sovetskih hudožnikov », (« Réflexions devant les toiles des artistes soviétiques »), *Novyj mir*, n. 7, 1956, 190-230.
- POMERANCEV V., « Ob iskrennosti v literature », (« Sur la sincérité dans la littérature »), *Novyj mir*, n.3, 1953, pp. 218-245.
- PYR'EV (Ivan), « Puti iskanij », (« Les voies de recherche »), *Pravda*, 16 décembre 1962, p. 2.
- ROMANOV (Aleksej), « Važnejšaja obščestvennaja funkcija kinoiskusstva », (« La fonction sociale la plus importante du cinéma »), *Kommunist*, n. 11, 1966, pp. 75-83.
- ROMANOV (Aleksej), « Vysokoe prednaznačenie sovetskogo iskusstva », (« La grande mission de l'art soviétique »), *Kommunist*, 1964, pp.34-41.
- ŠEPILOV Dmitrij, « Za dalnejšij rascvet sovetskogo hudožestvennogo tvorčestva », (« Pour la suite de la floraison de la création artistique soviétique »), *Pravda*, 3 mars 1957, pp. 3-4.
- TOLČENOVA N., « Filmy i žizn'. Zametki kinokritika », (« Films et vie. Les notes d'un critique de cinéma »), *Kommunist*, n.8, 1966, pp. 94-101.

B. Ouvrages et articles

I. La sociologie du cinéma

- DARRE (Yann), « Esquisse d'une sociologie du cinéma », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n. 161-162, pp. 122-136.
- FERRO M., *Analyse de film, Analyse de société*, Paris, Hachette, 1975.
- FERRO M., *Cinéma et histoire*, Paris, Gallimard, 1993, 1977 pour la première édition.
- KRACAUER S., *De Caligari à Hitler*, Lausanne, Edit. L'Âge d'Homme, 1973 pour la traduction française.
- KRACAUER S., *Le cinéma : reflet des tendances profondes des peuples*, *numéro spécial de la Revue d'esthétique*, Paris, Ed. Klincksieck, 1977, pp.17-25.
- LEENHARDT (Jacques), « Une sociologie des œuvres est-elle nécessaire et possible ? », in *Sociologie de l'art*, MOULIN (Raymonde), dir, Paris, La documentation française, 1986, pp. 385-396.
- MORIN E., *Le cinéma ou l'homme imaginaire, Essai d'anthropologie sociologique*, Paris, Editions de Minuit, 1956.
- SORLIN P., *Sociologie du cinéma*, Paris, Aubier, 1977

II. Rapport cinéma/idéologie

- BONITZER P., Film/Politique, *Cahiers du cinéma*, n222, 1970, pp. 33-37.
- COMOLLI J.-L., Film/Politique, *Cahiers du cinéma*, n 224, 1970, pp.48-51.
- COMOLLI J.-L., Technique and Ideology : Camera, Perspective, Depth of Field, in *A Film Theory Reader. Narrative, Apparatus, Ideology*, Ed. Philip Rozen, Columbia University Press, New York, 1986, pp.420-443.
- DANEY (Serge), *La rampe*, Paris, Gallimard-Cahiers du Cinéma, 1983.
- LEBEL (Jean-Patrick), *Cinéma et idéologie*, Paris, Editions Sociales, 1971.
- LEYZIEUX G., La photographie de presse soviétique, in *Essais sur le discours soviétique*, Grenoble, Ed. Université de Grenoble, 1982, pp. 99-129.
- MACCABE (Colin), Theory and film : principles of realism and pleasure, in *A Film Theory Reader. Narrative, Apparatus, Ideology*, Ed. Philip Rozen, Columbia University Press, New York, 1986, pp. 179-197.
- MATONTI (Frédérique), « Une nouvelle critique cinématographique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n. 161-162, mars 2006, pp. 66-79.
- NARBONI (Jean), La vicariance du pouvoir, *Cahiers du cinéma*, n 224, 1970, pp.43-47.

III. « Réalisme socialiste » dans l'art et la littérature

En français

- ROBIN (Régine), *Réalisme socialiste : une esthétique impossible*, Paris, Payot, 1986.
- ZISS (Avner), *Eléments d'esthétique marxiste*, Les Editions du Progrès, URSS, 1977.

En russe

- DOBRENKO (Evgeni), « Fundamental'nyj leksikon », (« Vocabulaire fondamental »), *Novyj mir*, 1990, n. 2, pp. 237-250.
- GANGUS (Aleksandr), « Na ruinah pozitivnoi estetiki », (« Sur les ruines d'une esthétique positive »), *Novyj mir*, n. 9, 1988, pp.147-163.
- GOLOMSTOCK (Igor'), *L'art totalitaire : Union Soviétique, Troisième Reich, Italie fasciste, Chine*, Paris, Carré, 1991.
- MITINE (Guénrih), « Ot real'nosti k mifu », (« De la réalité au mythe »), *Voprosy literatury*, 1990, n. 4, pp.24-53.
- TERC (Abraam), « #to takoe socialisti#eskij realizm », (« Qu'est-ce que le réalisme socialiste »), *Literaturnoe obozrenie*, 1989, pp. 89-100.

En italien

- BURINI (Silvia), « Realismo socialista e arti figurative : propaganda e costruzione del mito », (« Réalisme socialiste et arts figuratifs : propagande et construction du mythe »), eSamizdat. *Laboratorio di slavistika creativa*, n. 2-3, 2005, pp. 65-82 // <http://www.esamizdat.it/temi/burini1.htm> (site consulté le 13 mai 2006)

IV. Analyse cinématographique, Analyse de l'image instruments et théories

En français

- AUMONT (Jacques), MARIE (Michel), *L'analyse des films*, Paris, Armand Colin, 2004 (Nathan, 1988).
- BAZIN (André), « Le réalisme cinématographique et l'école italienne de la libération », in BAZIN A., *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Les Editions du CERF (coll. 7^e art), 2002 (quatorzième édition), pp. 257-285.
- BELLOUR (Raymond), *L'analyse du film*, Paris, Albatros, 1979
- BORDWELL (David), THOMPSON (Kristin), *L'Art du Film. Une Introduction.*, Bruxelles, Editions De Boeck Université, 2000.
- CASSETTI F., *Les théories du cinéma depuis 1945*, Paris, Nathan, 1999 pour la traduction française.
- MARIE (Michel), dir, *Esthétique du film*, Paris, Nathan, (coll. « Nathan Cinéma »), 2004 (1983).
- PINEL (Vincent), *Vocabulaire technique du cinéma*, Paris, Nathan (coll. « réf »), 1996.

En russe

- LOTMAN (Jurij), *Semiotika kino i problemy kino, (Sémiotique du cinéma et problèmes du cinéma) // <http://www.lib.ru/CINEMA/kinolit/LOTMAN/kinoestetika.txt>* (site consulté le 6 février 2006)
- MITRY (Jean) « Sub'jektivnaia kamera », (« Caméra subjective »), in *Voprosy kinoiskousstva*, 1971, 314-321.

V. Histoire du cinéma soviétique

1. Ouvrages

En français

- EISENSCHITZ (Bernard), dir, *Gels et dégels. Une autre histoire du cinéma soviétique 1926-1968*, Paris, Centre Pompidou, 2002, 216p.
- LAURENT (Natacha), dir, *Le cinéma « stalinien ». Questions d'histoire*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2003.
- MARTIN (Marcel), *Le cinéma soviétique de Khrouchtchev à Gorbatchev*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1993.
- PASSEK (Jean-Luc), *Le cinéma russe et soviétique*, Paris, L'Equerre/Centre G. Pompidou, 1981.

SCHMULEVITCH E., *Réalisme socialiste et cinéma. Le cinéma stalinien (1928-1941)*, Paris, Harmattan, 1996.

SCHNITZER (Lyuda), (Jean), *Histoire du cinéma soviétique*, Paris, Pygmalion, 1979.

TSIKOUNAS (Myriam), *Les origines du cinéma soviétique. Un regard neuf*, Paris, Les Editions du CERF, 1992.

En russe

ANNINSKIJ (Lev), *Šestidesiatniki i my. Kinematograf, stavšij in e stavšij istoriej*, (*Les gens des années soixante et nous. Le cinéma, devenu et non devenu l'histoire*), Kinocentr, Moscou, 1991.

BOUDJAK L.M., dir, *Russkij illuzion, (Illusion russe)*, Ed. Materik, Moscou, 2003.

GOLDIN (Mikhail), *Opyt upravlenija iskusstvom. Dejatel'nost' pervogo ote#estvennogo Ministerstva kultury*, (*Expérience de la direction d'Etat de l'art. L'activité du premier Ministère de la culture de l'URSS*)// <http://www.rpri.ru/min-kulture/MinKulture.doc> . (site consulté le 21 avril 2006)

KALAŠNIKOVA U.S., dir, *O#erki iz istorii sovetskogo kino*, (*Essai de l'histoire du cinéma soviétique*), Iskousstvo, Moscou, 1956.

KARDIN E.V., *Dostoinstvo iskusstva. Razdumie o teatre i kinematografe naših dnei*, (*La dignité de l'art. Réflexion sur le théâtre et sur le cinéma de nos jours*), Iskousstvo, Moscou, 1967.

HRENOV (Nikolai), *Zreliš#a v epohu vosstanija mass*, (*Spectacles à l'époque de révolte des masses*), Nauka, Moscou, 2006.

ROMM (Mikhail), *Kak v kino*, (*Comme au cinéma*), Dekom, Moscou, 2003.

SEKIRINSKIJ (Sergej), dir, *Istorija strany. Istorija kino*, (*L'Histoire de l'URSS. L'Histoire du cinéma*), Editions Znak, Moscou, 2004.

TROJANOVSKIJ (Vitalij), IZVOLOVA (Irina), dir, *Kinematograf ottepeli*, (*Le cinéma du « dégel »*), Materik, Moscou, 1996.

En italien

BUTTAFAVA (Giovanni), dir, *Aldilà des Disgelo. Cinema Sovietico degli Anni Sessanta*, (*Au-delà du dégel. Cinéma soviétique des années soixante*), Milan, Ubilibri, 1987.

En anglais

COHEN (Louis Harris), *The cultural-political traditions and development of soviet cinema :1917-1972*, New York, Arno Press, 1974.

LEIM (Mira) et LEIHM (Antonin J.), *The most important art. Eastern european film after 1945*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1977.

Articles

En français

- BAZIN A., « Le mythe de Staline dans le cinéma soviétique », in *Le cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague*, Paris, Cahiers du cinéma, 1998, pp. 337-356.
- BALDIZZONE (José), « Note sur quelques modes de représentation de la révolution, de la guerre et des héros positifs », *Cahiers de la Cinémathèque*, n. 67-68, 1997, pp. 7-11.
- DONIOL-VALCROZE (Jacques), « Feuilletés soviétiques. Un entretien officiel », *Cahiers du cinéma*, n. 23, 1953, pp. 33-37.
- EISENSCHITZB., « Affaire de travellings 1939. Frédéric Ermler et Alexandre Macheret : deux films soviétiques », *Cinéma*, n.2, 2001, pp. 63-81.
- EISESCHITZ B., « Mikhaïl Romm », *Cahiers du cinéma*, n. 219, 1970, pp. 17-29.
- MARCORELLES (Louis), « La semaine du cinéma soviétique », *Cahiers du cinéma*, n. 125, 1961, pp. 28-32.
- MARCORELLES L., ROHMER (Eric), « Entretien avec Serge Youtkévitch », *Cahiers du cinéma*, n. 125, 1961, pp. 1-23.
- NARBONI (Jean), « Introduction à "Poetika Kino" », *Cahiers du cinéma. Numéro spécial. Russie. Années vingt.*, n. 220-221, 1970, pp. 52-57.
- REYNAUD (Bérénice), « Le long chemin de « La commissaire », *Cahiers du cinéma*, n° 411, 1993, p. 24.
- SABANT (Philippe), « La crise de scénarios en URSS I, II », *Cahiers du cinéma*, n. 15-16, 1952, pp. 19-32, pp. 33-43.
- SABANT P., « Les nouveaux objectifs du cinéma soviétique », *Cahiers du cinéma*, n. 49, 1955, pp. 53-58.
- SADOUL (George), « Recherches soviétiques », *Cinéma*, n. 3, avril 1956.

En russe

- FREJLIH (Semen), « Mera vseh veš#ej. K probleme geroja na sovetskom èkrane », (« La mesure des choses. Au problème du héros sur l'écran soviétique »), in *Voprosy kinoisskustva*, Nauka, Moscou, 1971, pp.7-37.
- KONTCHALOVSKI (Andrei), « Moi šestidesjatye », (« Mes années soixante »), *Iskousstvo kino*, (*L'art du cinéma*), n. 5, 2004 // <http://www.kinoart.ru> . (site consulté le 3 mars 2006)
- PETROV P., « The Freeze of Historicity in Thaw Cinema », (Le gel de l'historicisme dans le cinéma du dégel), *Kinokultura*, n. 8, avril, 2005 // <http://www.kinokultura.com/articles/apr05-petrov.html> . (site consulté le 4 mai 2006)
- PROHOROV (Aleksandr), « #elovek rodilsja: stalinskij mif o bolšoj sem'e v kinožanrah ottepeli. » («L'homme est né : le mythe stalinien de la grande famille dans les genres cinématographiques du "dégel" »), in *Semejnie uzy : modeli dlja sborki*, (*Liens familiaux : modèles à monter*), in UŠAKIN S., dir, *Novoe literaturnoe obozrenie*,

Moscou, 2004 // <http://www.nz-online.ru/?aid=25010780> (site consulté en mars 2006)

ŠILOVA I., « Zametki o muzykalnoj dramaturgii sovetskih filmov », (« Notes sur la dramaturgie musicale des films soviétiques »), in *Voprosy kinoiskousstva*, Nauka, Moscou, 1971, pp. 231-251.

ROMM (Mihail), « Obyknovennij fašizm » (« Fascisme ordinaire »), in *Èkran 1964*, (*L'Écran 1964*), Iskousstvo, Moscou, 1965, pp. 170-178.

VI. Littérature générale sur l'histoire de la Russie et les aspects culturels

GALINE (Sergueï), *XX vek. Otečestvennaja kul'tura*, (*Le XX siècle. La culture de la Russie*), Juniti-Dana, Moscou, 2003.

SAKHAROV (Andreï), *Istorija Rossii. XX vek*, (*Histoire de la Russie. Le XX siècle*), dir, AST-LTD, Moscou, 1998.

BOUZGALINE (Alekseï), *Renesans socializma*, (*Renaissance du socialisme*), OURSS, Moscou, 2003.

VAÏL (Petr), GUENIS (Alexandre), « Šestidesjatye. Mir sovestskogo čeloveka », (« Les années soixante. Le monde de l'homme soviétique »), in *Rodnaja rječ'. Sovetskoje barokko. Šestidesjatye. Mir sovestskogo čeloveka*, (*La littérature russe. Le barocco soviétique. Les années soixante. Le monde de l'homme soviétique*), U-Faktorija, Ekaterinburg, 2004, p. 509-948.

Annexe : liste des films soviétiques du « dégel » (1953-1967)

16 films

- 1953
 - **L'Affaire de Roumiantsev** (Delo Rumjanceva) Production: Lenfilm Scénario: Youri Guerman, Iossif Kheïfits Réalisation: Iossif Kheïfits Image: Moïsseï Maguid, Lev Sokolski Musique: Venedikt Pouchkov
- 1956
 - **Le Quarante-et-unième** (Sorok pervyj) adaptation de la nouvelle de Boris Lavrenev portant le même nom Production: Mosfilm Scénario: Grigori Koltounov Réalisation: Grigori Tchoukhraï Image: Sergueï Ouroussevski Musique: Nikolaï Krioukov
- 1958
 - **Les Deux Fedor** (Dva Fedora) Production: Studio d'Odessa Scénario: Valéri Savtchenko Réalisation: Marlen Khoutsiev Image: Petr Todorovski Musique: Youli Meïtous
- 1959
 - **Cruauté** (Žestokost') adaptation de la nouvelle portant le même nom de Pavel Niline Production: Mosfilm Scénario: Pavel Niline Réalisation: Vladimir Skouïbine Image: Timofeï Lebechev Musique: Mikhail Meerovitch
 - **Destin d'un homme** (Sud'ba čeloveka) adaptation de la nouvelle portant le même nom de Mikhail Cholokhov Production: Mosfilm Scénario: Youri Loungine, Fedor Chakhmagonov Réalisation: Sergueï Bondartchouk Image: Vladimir Monakhov Musique: Veniamine Basner
 - **La Lettre non envoyée** (Neotpravlennoje pis'mo) Production: Mosfilm Scénario: Grigori Koltounov, Valéri Ossipov, Valentine Rozov Réalisation: Mikhail Kalatozov Image: Sergueï Ouroussevski Musique: Nikolaï Krioukov
- 1961
 - **Et si c'était l'amour ?** (A esli eto ljubov'?) Production: Mosfilm Scénario: Iossif Olchanski, Nina Roudneva, Youli Raïzman Réalisation: Y. Raïzman Image: Aleksandr Kharitonov Musique: Rodion Tchedrine
 - **Ciel pur** (Čistoe nebo) Production: Mosfilm Scénario: Daniel Khrabrovitski Réalisation: Grigori Tchoukhraï Image: Sergueï Polounianov Musique: Mikhail Ziv

- **Paix à celui qui vient au monde** (Mir vkhodjaščemu) Production: Mosfilm Scénario: Léonid Zorine, Alexandre Alov, Vladimir Naoumov Réalisation: Alexandre Alov, Vladimir Naoumov Image: Anatoli Kouznetsov Musique: Nikolaï Karetnikov
- 1962
 - **Jamais** (Nikogda) Production: Studio d'Odessa Scénario: Grigori Pozhenian Réalisation: Vladimir Diatchenko, Petr Todorovski Image: Petr Todorovski Musique : Oleg Karavaïtchouk
- 1963
 - **La Porte d'Ilich** (Zastava Il'iča) conçu en 1959 et sorti en 1963 en version censurée intitulée J'ai vingt ans. Le film n'a été restauré dans sa version originale qu'en 1987. Production: Studio central Gorki des films d'enfance et de jeunesse Scénario: Marlen Khoutsiev, Guénadi Chpalikov Réalisation: M. Khoutsiev Image: Margarita Pilikhina Musique: Nikolaï Sidelnikov
- 1965
 - **Fascisme ordinaire** (Obyknovennyj fašism) Production: Mosfilm Scénario: Mikhail Romm, Maïa Tourovskaïa, Youri Khanutine Réalisation: M. Romm Image: Guerman Lavrov Musique: Alemdar Karamanov
 - **Le Premier maître** (Pervyj učitel') Adaptation de la nouvelle portant le même nom de Tchingiz Aïmatov Production: Kirghizfilm, coproduction Mosfilm Scénario: Grigori Rerberg, A. Mikhalkov-Kontchalovski Réalisation: Andreï Mikhalkov-Kontchalovski Image: Guéorgi Rerberg Musique: Viatcheslav Ovtchinnikov
- 1966
 - **Une Sale histoire** (Skvernyj anekdot)- sorti en 1987 Adaptation de la nouvelle portant le même nom de Fedor Dostoïevski Production: Mosfilm Scénario: Léonid Zorine, Alexandre Alov, Vladimir Naoumov Réalisation: A.Alov, V.Naoumov Image: Anatoli Kouznetsov Musique: Nikolaï Karetnikov
 - **Le Bonheur d'Assia** (Asino sščast'e ili istorija Asi Kljačinoj, kotoraja ljubila, da tak i ne vyšla zamuž) – sorti en 1988 Production: Mosfilm Scénario: Youri Klepikov Réalisation: Andreï Mikhalkov-Kontchalovski Image: Guéorgi Rerberg
- 1967
 - **La Commissaire** (Komisar)- sorti en 1988 adaptation de la nouvelle de Vassili Grossman Dans la ville de Beredichtchev (V gorode Berdičeve) Production: Studio central Gorki des films d'enfance et de jeunesse Scénario: Alexandre Askoldov Réalisation: Alexandre Askoldov Image: Valéri Ginzbourg Musique: Alfred Chnitké