

Natacha LAURENT, dir., *Le cinéma « stalinien »*.  
*Questions d'histoire*

Toulouse, Presses universitaires du Mirail, coll. Tempus, 2003, 240 p.

Kristian Feigelson

---



**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/5931>

DOI : [10.4000/questionsdecommunication.5931](https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.5931)

ISSN : 2259-8901

**Éditeur**

Presses universitaires de Lorraine

**Édition imprimée**

Date de publication : 1 décembre 2004

Pagination : 378-380

ISBN : 978-2-86480-848-0

ISSN : 1633-5961

**Référence électronique**

Kristian Feigelson, « Natacha LAURENT, dir., *Le cinéma « stalinien »*. *Questions d'histoire* », *Questions de communication* [En ligne], 6 | 2004, mis en ligne le 24 mai 2012, consulté le 22 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/5931> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.5931>

---

Tous droits réservés

historiques, politiques, idéologiques et culturelles. Pour cette raison, les œuvres comme les critiques ne peuvent être abordés selon le seul contexte dans lequel ils s'inscrivent (p. 158). L'auteur fait notamment valoir le fait qu'un texte littéraire n'est jamais un canon pour des raisons identiques, selon les époques et les agents qui l'évaluent comme tel. La critique, l'Université, mais aussi et surtout le simple lecteur contribuent à modifier la lecture que l'on en fait. L'étude de Michel Imbert (« The American Scene d'Henry James (1907) : clichés de New York ») participe de cette relecture par les CS d'une œuvre littéraire et fait d'Henry James un précurseur des culturalistes lorsqu'il s'attache à montrer, d'une part, l'usage social qui est fait de sa propre langue et, d'autre part, le particularisme du New York du début du XX<sup>e</sup> siècle, théâtre du *Melting Pot*. La contribution de Catherine Bernard (« Le canon moderniste à l'épreuve des *Cultural Studies* : à propos de The Politics of Modernist de Raymond Williams ») clôt l'ouvrage. L'auteur revient sur un texte du fondateur des CS, resté à l'état d'ébauche, dans lequel il rappelait combien l'histoire du modernisme est multiple, incohérente, et « faite de bifurcations, de revirements, d'infléchissements parfois imprévisibles, d'une multiplicité d'histoires » (p. 182), sans oublier la dimension idéologique et politique qui le parcourt.

Stimulant, ce livre est destiné avant tout aux chercheurs familiers des CS qui trouveront sans doute matière à nourrir leur propre réflexion. La difficulté, redoublée par le fait que certaines contributions sont rédigées en anglais, est inhérente à la complexité et à l'étendue des domaines connexes à ce courant. Cependant, quelques points de rappel sur la construction de la discipline et des doutes qui la traversent actuellement auraient permis de saisir toute la pertinence des textes sélectionnés. Ainsi la lecture peut-elle être complétée par celle de l'ouvrage d'Érik Neveu et Armand Mattelart (*Introduction aux Cultural Studies*, Paris, Éd. La Découverte, 2003) qui dresse un historique de l'évolution des CS et, accessoirement, une grille de lecture et de compréhension au présent recueil. En effet, quelques

contributions emploient un vocabulaire spécialisé, trop abstrait pour le lecteur peu averti. Sous cet angle, le texte de Catherine Bernard (p. 180) sur le canon moderniste à l'épreuve des CS est malheureusement exemplaire tant il exige une connaissance de l'histoire de l'Art. Ce recueil n'en est pas moins précieux car les ouvrages traitant des CS sont rares en France. Il ne manquera pas de stimuler la recherche et les chercheurs en sciences sociales et humaines.

Laurent Kasprowicz  
ÉRIASE, université de Metz  
Loka7@yahoo.fr

**Natacha LAURENT, dir., *Le cinéma « stalinien ». Questions d'histoire.***

Toulouse, Presses universitaires du Mirail, coll. Tempus, 2003, 240 p.

Existe-t-il un cinéma stalinien ? Question posée d'emblée dans cet ouvrage collectif dirigé par Natacha Laurent, historienne à l'université de Toulouse-Le Mirail. Peut-on aussi en comprendre les significations à la lumière des archives ouvertes en Russie au cours de cette dernière décennie ? En URSS, les années 30 sont marquées par une instrumentalisation évidente du cinéma par le régime stalinien (à l'instar des travaux anglo-saxons sur la question, Ian Christie, Peter Kenez, Richard Taylor, Denise Youngblood... pour citer les principaux). De manière novatrice, Natacha Laurent avait déjà montré (*L'œil du Kremlin. Cinéma et censure sous Staline*, Toulouse, Privat, 2000) comment le cinéma était devenu un enjeu essentiel pour l'administration soviétique. Ici, elle prolonge cette réflexion en rassemblant différentes communications, parfois hétérogènes dans leur statut, en intégrant l'objet cinéma dans une histoire culturelle de la longue durée. Le « cinéma stalinien » cinéma n'ayant jamais su conjuguer l'esthétique avec des impératifs économiques, il s'agit pour l'auteur de comprendre l'expérience stalinienne au cinéma en la replaçant dans l'étude du réalisme socialiste (cf. « Les problèmes de l'esthétique des années 30 » de Josette Bouvard), ou du genre cinématographique (cf. « Cinéma à lire » de Léonid Heller), et de proposer en dernière partie des lectures filmiques plus

appropriées (celles de Valeri Bossenko, Catherine et Jean-Paul Depretto, Amy Sargeant...).

L'ouvrage s'éloigne donc d'une chronologie classique du phénomène stalinien au cinéma et s'efforce de revenir sur quelques phases essentielles (approches, genres et représentations, lectures de films, URSS-France : regards croisés) entre 1928 et 1953. Celles-ci comprennent le passage du muet au parlant au début des années 30, et la généralisation, après 1934, du dogme du réalisme socialiste scellant le pacte entre l'État et la culture. Ainsi, comme en témoignent certaines fictions ou comédies musicales de l'époque, le culte de Staline à l'écran ne sera-t-il jamais linéaire. Après 1947, il montre le renforcement des institutions cinématographiques, justifiant le caractère plébéien du pouvoir et les compromissions de nombreux cinéastes avec leur unique commanditaire. À travers ces prismes, le cinéma stalinien apparaît comme un phénomène social ambigu et complexe. Il ne relève pas d'une seule affaire de mise en scène autour du culte de la personnalité ou de l'État-Parti. Contrôlé bureaucratiquement à tous les niveaux, il devient vite aussi une affaire de croyance, soucieux de mieux communiquer avec son public. Le spectateur plébéien pourra participer à la censure politico-administrative pour dénoncer le caractère « antisocialiste » de certains films. Bien plus, après sa reprise en main par Choumiatski en 1928, il s'agira de conforter un spectateur (jamais acquis) à un cinéma plus populaire, tout en s'efforçant d'intégrer cette nouvelle industrie culturelle dans les schémas de la planification quinquennale du régime. Pourtant, le cinéma de la période n'a pas non plus complètement et heureusement incarné un monde conforme à la doctrine stalinienne. Tout au long de cette histoire, ce cinéma produira des représentations parfois décalées (cf. les typologies de comédies musicales stalinienne établies par Richard Taylor). Témoins, les dernières rétrospectives montrées à la cinémathèque de Toulouse en 2000 (d'où est issu ce livre, suite à un colloque dont la

trace est présente dans le caractère oral de certains textes), ou à Paris-Beaubourg en 2003 (*Gels et dégels*) qui présentaient l'envers de la scène soviétique. D'ailleurs, les auteurs du *Cinéma stalinien* contribuent à aller au-delà d'une seule lecture politiste, pour interroger cette société soviétique en croisant la fiction avec d'autres interactions beaucoup moins visibles : les relations avec les professionnels (le conseil artistique du ministère soviétique du Cinéma de 1944 à 1947 analysé par Natacha Laurent), le statut des salles de cinéma en URSS en 1930 (présenté par Ekaterina Khokhlova), les actualités filmiques pendant la Seconde Guerre mondiale (décryptées par Valérie Pozner) ; ou encore, aspect stimulant de cette recherche, la réception à cette époque du cinéma soviétique en France à partir, dans la dernière partie, des regards croisés France-URSS. Christophe Gautier y dévoile les tergiversations d'Abel Gance, distributeur de films soviétiques au début des années 30, tandis qu'Antoine de Baecque montre, plus tard, l'aura particulière du cinéma stalinien auprès de Georges Sadoul et de la critique communiste des *Lettres françaises*.

Cette recherche collective s'efforce aussi d'interroger la notion de « fiction de gauche » dans le chapitre consacré à la lecture de films : *Romance sentimentale* (1930) d'Alexandrov présenté comme film annonciateur, puis *La symphonie du Dombass* (1931) de Vertov, ou *Chitchors* (1939) de Dovjenko. Après la période d'expérimentation de l'*Agitprop* filmique des années 20, il était aussi opportun de se demander comment cette période du muet permit d'enrichir ou non le cinéma stalinien après 1930. L'art des années 20 pouvait-il proliférer autrement que dans l'académisme pompier de grand nombre de films staliniens de la décennie suivante ? L'article original d'Emma Widdis sur la représentation des frontières comme une esthétique de la conquête, après 1930, induit des filiations pertinentes. D'autres questions n'ont pu être vraiment approfondies. Le pouvoir soviétique parviendra-t-il à abolir le décalage entre l'événement et sa représentation, prôné alors par les avant-gardes cinéma-

tographiques de ces années 20, globalement balayées par le nouveau régime ? Quels furent aussi les effets de la modélisation hollywoodienne sur ce cinéma si l'on retient la tentative de Choumiatski, patron des studios soviétiques en tournée à Hollywood pour recopier ce modèle concurrentiel en 1935 et bâtir un projet de *Kinogorod* près d'Odessa, qui ne verra jamais le jour avec les grandes purges de 1937-38 où, d'ailleurs, lui-même disparaîtra ? Enfin, une dernière critique à l'égard de ce travail indispensable, le choix médiocre du livret intercalaire des photos noir et blanc, souvent mal reproduites, et n'offrant pas de témoignages véritablement conséquents aux propos des différents auteurs réunis ici dans un ouvrage dédié à l'histoire des images. Mais le livre privilégie d'autres formes de questionnements puisqu'il s'agit de construire sur un plan méthodologique et de manière ici collective de nouvelles périodisations en réévaluant en permanence cette production filmique. D'ailleurs, comme le proposent Natacha Laurent et d'autres (« Le cinéma soviétique, une histoire en chantiers », in : *Positif*, 509, juil./août 2003), dans l'esprit sans doute de futurs chantiers prometteurs : « [...] la contextualisation des images et l'analyse esthétique ne sont plus conçues comme des approches concurrentes, mais apparaissent comme indissociables » (p. 156).

Kristian Feigelson

IRCAV, université Paris 3

Kristian.Feigelson@univ-paris3.fr

**Brigitte LE GRIGNOU, *Du côté du public.***

*Usages et réceptions de la télévision.*

Paris, Éd. Economica, coll. Études politiques, 2003, 239 p.

*Du côté du public. Usages et réceptions de la télévision* est un ouvrage riche en connaissances épistémologiques et méthodologiques. Brigitte Le Grignou donne à lire une synthèse ouverte et attendue dans le champ des sciences humaines et sociales, en raison d'une appréhension quelque peu mythique vis-à-vis de l'objet : les publics de télévision. Dès les premières pages, l'auteur s'efforce de tisser les liens entre chacune des approches

ayant contribué, de près ou de loin, à la constitution d'un savoir sur les téléspectateurs. L'ensemble prend la forme d'un état des lieux qui met l'accent sur la formation des problématiques et ouvre la voie à de nouvelles investigations.

Aussi trouve-t-on un panorama des courants de recherche, disciplines et auteurs du domaine, suivi d'une présentation des connaissances à disposition. Impossible, ici, de recenser les perspectives présentées, tant elles sont nombreuses : l'intérêt pour le public est transdisciplinaire. Par exemple, l'auteur rappelle à juste titre (parce que ça n'est pas toujours le cas dans les généalogies scientifiques disponibles) les apports de la recherche littéraire, notamment celle de l'école de Constance, pour la production des premiers questionnements sur les lecteurs de textes audiovisuels. On mesure la participation des historiens – celle de Roger Chartier notamment (cf. pp. 29-33) – au moment où la recherche a commencé à penser l'élaboration des significations des messages médiatiques, non plus à partir du texte (le « livre »), mais à partir de son lecteur (le « lire »). Si, en début de son étude, Brigitte Le Grignou adopte une démarche pour le moins classique, ce tour d'horizon a le mérite de faire (re)connaître la contribution – parfois négligée – de certaines disciplines.

Cependant, l'objectif éditorial dépasse la revue de questions. En effet, il participe d'un mouvement de « réhabilitation » des téléspectateurs qui s'accompagne d'un renouveau dans la recherche, ou plutôt d'un regain d'intérêt. Brigitte Le Grignou explique que la curiosité pour le public va de pair avec les efforts fournis récemment par l'industrie audiovisuelle pour accroître la connaissance des usagers. Ceux-ci sont dus, en partie, à l'évolution de la technologie et à la multiplication des programmes ; ils se comprennent aussi, et surtout, par la mission que tend à se donner l'industrie télévisuelle : produire du lien social. Les chercheurs n'ignorent pas cette tendance et étudient le rapport au réel, au média ou encore au fictionnel, induit par la relation émetteur-récepteur.