

Kristian FEIGELSON, dir., *Théorème*, 8, « Caméra politique. Cinéma et stalinisme »

Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2005, 320 p.

Paul Gradvohl



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/7741>

DOI : 10.4000/questionsdecommunication.7741

ISSN : 2259-8901

Éditeur

Presses universitaires de Lorraine

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2006

ISBN : 978-2-86480-828-2

ISSN : 1633-5961

Référence électronique

Paul Gradvohl, « Kristian FEIGELSON, dir., *Théorème*, 8, « Caméra politique. Cinéma et stalinisme » », *Questions de communication* [En ligne], 10 | 2006, mis en ligne le 01 décembre 2006, consulté le 22 mars 2021. URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/7741> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.7741>

Ce document a été généré automatiquement le 22 mars 2021.

Tous droits réservés

Kristian FEIGELSON, dir., *Théorème*, 8, « Caméra politique. Cinéma et stalinisme »

Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2005, 320 p.

Paul Gradvohl

RÉFÉRENCE

Kristian FEIGELSON, dir., *Théorème*, 8, « Caméra politique. Cinéma et stalinisme ». Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2005, 320 p.

- 1 27 auteurs et 28 contributions, dont les propos liminaires de Kristian Feigelson, offrent un outil de travail avec une brève bibliographie indicative, une présentation de chaque contributeur et des résumés très succincts en anglais et français. Il ne s'agit certes pas d'une synthèse. Complétant notamment les travaux de Natacha Laurent (voir *Questions de communication*, 6, 2004, pp. 378-380 : note de lecture de Kristian Feigelson sur l'ouvrage dirigé par Natacha Laurent, *Le cinéma « stalinien »*. *Questions d'histoire*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2003), c'est un apport original qui a entraîné des réactions venimeuses (voir *1895*, 47, déc. 2005, p. 220) portant sur l'attitude considérée comme idéologique (un antisoviétisme maladif) attribuée à certains des auteurs.
- 2 La lecture de cette livraison fait plutôt ressortir une démarche rare : tenter une réévaluation « collective et plurielle » de l'impact d'une production filmique importante qui dépasse la seule fiction et l'ère stalinienne, ou Staline comme thème ou personnage au cinéma. Le deuxième choix téméraire de *Théorème* a été d'étendre les usages de l'image à une revue de propagande, et de construire autour de la caméra des cercles comprenant l'économie, les institutions professionnelles, politiques, les créateurs, les moyens, voire la formation des techniciens, et de considérer le stalinisme tant sous le prisme du tyran et de sa représentation, que sous l'angle du rayonnement

politique dans sa synchronie et sa diachronie, en URSS, aux États-Unis et en Chine, en France, en Italie, à Cuba et aux marges de feu l'empire, y compris la Géorgie où le rapport à Staline n'est pas question négligeable. Les deux parties (« L'expérience soviétique », et « Regards sur Staline/ Déstalinisation ») regroupent, d'une part, la dimension russe-soviétique y compris la nostalgie de la Russie impériale en France avant 1939 et celle de l'URSS dès 1988 en Russie même, et, d'autre part, le cinéma non soviétique y compris l'analyse du *Repentir*, film géorgien de 1984, et le récit autobiographique de Mikhaïl Kobakhidzé, sans évoquer ici le cas particulier de l'étude de Pierre Sorlin.

- 3 320 pages, comportant de nombreuses photos en noir et blanc, ne sont pas de trop pour une telle entreprise de confrontation et de rénovation. En début de volume, Kristian Feigelson voit dans la fiction au cinéma un laboratoire pour l'idéologie du pouvoir stalinien qui ouvrit à la culture de masse et se vit charger d'indiquer l'avenir, tout en conjuguant esthétique et planification productiviste. Le cinéma construit puis dissèque le stalinisme, et reconstruit même un Staline nouveau. En outre, il faut tenir compte des « marges d'autonomie » des activités cinématographiques – à éclipses – en URSS. La tension entre ces missions fixées au cinéma et les impasses du stalinisme est donc la cible désignée de la réflexion. Quasiment à la fin de cette livraison de *Théorème*, Pierre Sorlin propose un autre questionnement à partir des images d'actualités soviétiques. Qu'en tirer en terme de compréhension de la société soviétique ? Et d'insister sur la rôle précurseur de ce cinéma du développement volontariste à outrance, et la difficulté, voire l'impossibilité de saisir si l'affluence dans les salles de cinémas, si forte dans l'Allemagne nazie ou l'URSS des dernières années staliniennes, relevait du succès de la propagande ou du désir de fuite face à une réalité terne ou effrayante. « La production de l'insignifiance » serait alors splendidement illustrée dans le cinéma stalinien pour peu que des sociologues attentifs s'y attachent. Entre ces deux vues complémentaires mais à articuler, des contributions qui fonctionnent en écho les unes avec les autres, prolongeant l'esprit de la journée d'études du 10 juin 2003 autour de la projection de *Figures de Staline* (Paris, Inalco, 2003, film de montage d'archives). Les nombreux doctorants sollicités, ou les chercheurs étrangers semblent avoir favorisé une liberté et une diversité de ton bienvenues (liste des contributeurs et brève présentation : <http://psn.univ-paris3.fr>).
- 4 Les auteurs tentent donc de repérer la présence de Staline à l'écran, ou dans le processus cinématographique. C'est sur ce deuxième plan qu'il est le plus souvent évoqué ici. Censeur il fut comme l'analysent Valérie Pozner, Peter Kenez, Ada Ackerman sur *Ivan le Terrible*, Natalia Noussinova sur la « Jdanovschina » en 1947-1949. Mais, ni dans le cas du *Pré Béjine* étudié par Éric Schmulevitch, ni dans la description du processus qui amena Dziga Vertov au silence en 1929 par Youri Tisivian, cela n'est indiqué. Le stalinisme est donc partiellement distingué du culte de la personnalité justement relativisé ici. Le pouvoir personnel ne subsume pas le stalinisme. Et donc la mise en avant de la personne de Staline dans la cinématographie polonaise (Tadeusz Lubelski) correspond en partie aux limites de la déstalinisation en Pologne.
- 5 Un autre pont entre le « stalinisme » soviétique et son aura externe surgit dans l'article de Cloé Drieu. Elle montre au sujet du film ouzbek *Alisher Navoi* (1947, réalisé par Kamil Yarmatov) que le stalinisme offre un modèle très nationaliste de sortie de l'état colonial et du retard industriel. François Garçon, à propos de la politique du cinéma du PCF entre 1945 et 1948, montre comment il devient possible d'appuyer les intérêts

corporatifs (patronaux) sur la base de cette logique nationaliste même dans un pays industrialisé. Toujours en Europe, la perspective peut être inversée. Pietsie Feenstra (« Mémoires cinématographiques de la guerre civile espagnole ») associe les critiques de l'action stalinienne aux conflits entre communistes et trotskistes ou anarchistes, Staline étant vu essentiellement comme un manipulateur. Plus sa force est absolutisée, plus on peut transformer les membres des brigades internationales en marionnettes. Le nationalisme stalinien est ici piégé au nom du conservatisme franquiste, ou de l'anarchisme... Et les relations entre Luchino Visconti et le communisme en Italie subtilement expliquées par Michèle Lagny indiquent que le stalinisme a été d'autant plus efficace que l'action soviétique était largement masquée. Palmiro Togliatti, tout en cachant sa demande d'intervention militaire soviétique contre la révolution hongroise, a cédé peu à peu sur le dogme en laissant reparaître certaines des œuvres d'Antonio Gramsci.

- 6 C'est justement Catherine Portuges qui rappelle à propos du tournage d'*Imre Nagy* en 2003 combien il est difficile encore de nos jours de sortir du schéma bipolaire : diabolisation des Soviétiques et héroïsation de la nation martyre. Une réflexion qui renvoie aux difficultés rencontrées par le *Fascisme ordinaire* du soviétique Mikhaïl Romm (Caroline Moine). En présentant sa critique du nazisme en 1965, en RDA, il sauva son film et put (moins que ce qu'il aurait voulu) interroger le comportement des Soviétiques sous Staline parallèlement à celui des Allemands sous Hitler. Kristian Feigelson présente le film qui incarne l'étape suivante dans la mise en scène de l'autocratie, *Le repentir*, mettant en scène un tyran. Varlam Aravidzé renvoie directement à Staline. Le film, interdit jusqu'à 1987, fut un événement dans l'URSS de la perestroïka. La dénonciation d'un « patriarcat burlesque et tragique » (p. 275) hors du temps serait le pendant de l'incapacité d'un repentir (pas si évident) à exorciser par une vision sacrificielle de l'histoire les errances collectives du temps de la dictature – et non plus les seuls actes manifestes ou non de trahison de la cause du peuple.
- 7 L'interrogation autour du rôle de Staline porte donc ses fruits en imposant la prise en compte de tous les acteurs du stalinisme et de son héritage. Cette livraison de *Théorème* fait éclater les carcans étatiques ou nationaux. L'espace du stalinisme cinématographique est à la fois décortiqué, fragmenté, et montré sous forme de projections variées. Une piste essentielle pour l'histoire culturelle du phénomène et confirmée même par les silences du cinéma français sur les réalités soviétiques avant 1939 (Ekaterina Khoreva).
- 8 Un esprit facétieux objectera que la première approche était par trop évidente, et faisait la part belle aux qualités de l'approche proposée. Soit, après l'espace, passons à un questionnement sur le refus des cadres chronologiques usuels, refus qui masquerait une incompetence historique et un *a priori* idéologique permettant de supputer une équivalence nazisme stalinisme, bien sûr implicite et non justifiée pour les critiques évoquées plus haut. On peut aisément saisir que, s'il y a critique implicite, elle porte bien sur la réflexivité défailante du monde post-soviétique, et qu'en aucun cas elle ne vise à démontrer qu'Ernst Nolte avait raison, ou que finalement le stalinisme peut être dit coupable du nazisme et que l'antisémitisme y était équivalent à celui du Reich. Au contraire, la chronologie finement établie, et qui reste à présenter de façon plus cohérente, montre que le stalinisme était encore cinématographiquement et même iconographiquement incertain en 1933 – Erika Wolf, étudiant la revue internationale puis russe *L'URSS en construction*, souligne combien le photomontage et un certain luxe

ont été d'abord contestés puis, à l'inverse, ont servi à donner à la nouvelle élite stalinienne des années 30 une image d'elle-même post-prolétarienne – qu'il présenta un visage plus achevé après 1945, et que le rapport au chef suprême y était particulier. De même, le rapport au monde extérieur, les formes de mobilisation diffèrent, la déconstruction du stalinisme au et par le cinéma n'est pas d'un ordre identique selon les lieux, tandis que le rapport entre nation et politique ne peut être analysé de façon identique dans le nazisme et le stalinisme. Et ici on retrouve les hésitations du système autour du *Pré de Béjine* (Éric Schmulevitch) ou la tolérance certes vacillante face au *Ivan le Terrible* du même Eisenstein (Ada Ackerman) qui y distille des codes religieux complexes dépassant ses censeurs.

- 9 Le stalinisme ainsi réévalué n'est plus un Béhémoth omniscient ou le fruit d'une histoire sociale inexorable. À force de vouloir une caméra politique, il aboutit à une dégradation dont *Koustaliov ma voiture!* d'Alexeï Guerman (1997) serait le point d'arrivée. Sylvie Rollet nous fait participer à la dislocation du temps (p. 286) dans la dictature qui génère un monde plongé dans des semi-ténèbres sans perspective. Le temps semble aboli. Et même dans *Prorva* [*Le gouffre* ou *La masse en russe*] (Russie, 1992) où Ivan Dykhovichnyi situe pourtant l'action à l'époque du pacte germano-soviétique, pour Thomas Barran c'est le grotesque qui l'emporte au travers d'un temps haché et comprimé en chaos, le rêve et le délire étant proches. À l'inverse, la « nostalgie radieuse » illustrée pour Svetlan Boym par Nikita Mikhalkov (un exemple paroxystique à visée d'exportation : *Le Barbier de Séville*, 1999) semble dominer la Russie post-critique après une ère qui osait au moins le kitsch stalinien.
- 10 À ces œuvres postsoviétiques russes, on peut opposer ce que Gábor Eröss dit du cinéma d'Europe centrale de l'après-1953. L'humour rejoint l'utilisation de l'image du corps représenté de Staline (affiches, statues...) qui est dégradé comme pour confirmer la mort du tyran dans un environnement où le temps et l'espace ne sont pas écrasés ou éclatés comme chez Alexeï Guerman. Et on perçoit aussi une évolution différente dans le monde socialiste extra-européen (qui existe encore même si Corée du Nord, Vietnam, ou Chine ne sont pas traitées de ce point vue). L'analyse par Maria Giovanna Vagenas de *Mémoire du sous-développement* (Cuba, 1968) ajoute la dimension de la ruse face au « socialisme réel » cubain et sa censure.
- 11 Le temps du stalinisme est donc à l'image de son espace, étrangement tentaculaire. L'entrée en stalinisme est longue et déroutante. Pour la Chine, Yu Jen-Chih montre pourquoi et comment les années 50 ont vu la réalisation de films sur le mode soviétique des années 20). Mais, en URSS, même le programme politique et esthétique du parti et de Staline était fort incertain. Cette livraison de *Théorème* ne colporte en rien une vision exonérant le nazisme de quelque tare que ce soit. Simplement, il souligne les interrogations communes que soulèvent les mécanismes sociaux de la tyrannie dans des sociétés industrialisées, dotées de systèmes justifiant tout ou partie de leur action par une argumentation « scientifique ». Le témoignage de Mikhail Kobakhidzé rappelle le tragique sort des cinéastes en URSS, happés par la politique et la censure. C'est à cette aune que le lecteur peut associer les approches historiques et esthétiques proposées ici. L'étonnant dans ce recueil d'analyse c'est qu'il réussisse tout autant à montrer la diversité des contraintes qui se sont accumulées sur les divers acteurs du stalinisme, volontaires et involontaires, que la richesse des formes d'accoutumance, d'appropriation ou de rejet des pratiques successives du stalinisme, et de ses héritages divers. Daniel Sauvaget illustre très bien cette double démarche à propos de *Mission to*

Moscow, film de 1943 justement qualifié d'« américain-stalinien ». Si les amateurs de signes diacritiques à la typographie incertaine et autres petites coquilles trouveront leur compte, l'essentiel est bien que ce *Théorème 8* est stimulant intellectuellement. Il invite à mêler, comme l'ont fait Annabelle Creissel et Kristian Feigelson à propos du jeu de miroir entre un film de John Ford et son décalque soviétisé par Mikhaïl Romm, analyses historiques et esthétiques, et il éclaire de façon multiple le rapport complexe du national à l'international dans le stalinisme.

AUTEURS

PAUL GRADVOHL

CERCLE, université Nancy 2